



В статье рассматривается роль античности в целом и афинского Акрополя в частности, для формирования творческой индивидуальности Ле Корбюзье и основных тем и понятий его творчества. Ключевые слова: Ле Корбюзье; модернизм; античность; Акрополь; Парфенон; Ф. Ницше. /

The article focuses on the role of antiquity in general and the Athenian Acropolis in particular in the formation of Le Corbusier's creative individuality and the key subjects and ideas of his works. Keywords: Le Corbusier; modernism; antiquity; Acropolis; Parthenon; F. Nietzsche.

Рождение архитектуры модернизма из духа античности / The birth of architectural modernism from the spirit of antiquity

текст
Петр Завадовский /
text
Petr Zavadovsky

Ле Корбюзье давно перестал восприниматься актуальной фигурой. Его некогда революционные идеи сегодня стали целью остроумия редких журналистов и блогеров, разоблачающих кумира своих дедов как «архитектурного врага народов» [1]. Формальные мотивы, некогда введенные Ле Корбюзье в оборот и с тех пор прошедшие через тысячи рук, сегодня утратили свое авторство: продолжающие их активно эксплуатировать, как правило, и не подозревают об их первоисточнике.

Популярность Ле Корбюзье во многом базировалась на его (в большой мере созданном им самим) имидже пророка «лучезарной», не оставляющей вопросов рациональности. В СССР 20–70-х годов Корбюзье «выбирался сердцем». Его любили, в него верили, ему служили как некому профессиональному божеству, без вопросов и сомнений, без потребности понимать. Реальный Ле Корбюзье как сложное интеллектуальное явление прошел мимо советских архитекторов. Значительный писатель, теоретик-полемист, Корбюзье у нас сколько-нибудь полно и качественно не переведен, а стало быть, и малоизвестен.

Между тем Ле Корбюзье принадлежит к числу немногих фигур XX столетия, оказавших решающее влияние на облик «новейшего времени», с его достижениями и провалами. Окружающая нас сегодня материальная среда в большой степени сформирована идеями Корбюзье и руками его последователей и поклонников. Профессиональное сознание прочно структурировано восходящими к Корбюзье понятиями и концептами. И пусть запоздавший, анализ его наследия, архитектурного, живописного и литературного, необходим нам сегодня для понимания как опыта прошедших десятилетий, так и того, что мы делаем сегодня.

Ортодоксальное модернистское сознание привыкло видеть «современную архитектуру» развивающейся в непрерывном новаторском поиске и отмежевывающейся от какой-либо «исторической» традиции. Сегодня, с крушением оптимистично-прогрессивистской картины мира и утратой модернизмом роли апогея архитектурного развития, встает задача восстановления «связи времен» и нахождения надлежащего места модернистскому фрагменту в общем пазле истории архитектуры. В тече-

ние последних десятилетий, благодаря усилиям ведущих критиков Запада – Кеннета Фремптона, Чарльза Дженкса, Жана-Луи Коэна, Жака Люкана (у нас интересно писал о Корбюзье И. Г. Лежава) [2]), произошла кардинальная реинтерпретация личности и наследия Корбюзье, продемонстрирована реальная сложность его творческого мира, столь отличного от все еще привычного нам одномерного имиджа Корбюзье как столпа авангарда.

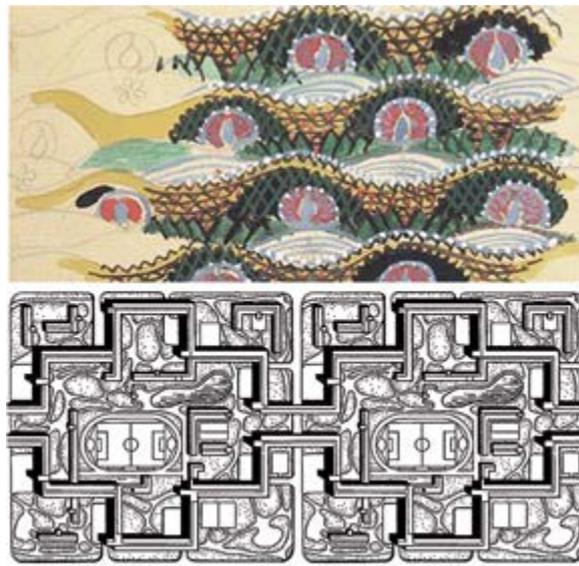
Истоки творчества: от ар-нуво к неоклассике

Раннее творчество Ле Корбюзье (собственно, тогда еще Шарля-Эдуара Жаннере-Гри) долгое время оставалось малоизвестным, оказавшись в тени его знаменитых «белых» вилл 20-х годов, которые и считались первыми произведениями Ле Корбюзье. И сегодня мы не вполне отдаем себе отчет в том, что к 1920-м годам сложившийся 31-летний мастер уже имел за плечами 18 лет активного творчества. Годы учебы в Школе искусств в Ля-Шо-де-Фоне (где Корбюзье получил диплом дизайнера часовых корпусов) прошли под знаком закатного ар-нуво. В ученических ювелирных и дизайнерских работах Шарля-Эдуарда Жаннере-Гри можно увидеть влияние Рене Лалика и Альфонса Мухи. Хотя уже в своей дипломной работе (задняя крышка карманных часов с гравировкой по мотивам городского герба Ля-Шо-де-Фона) Шарль-Эдуард преодолевает это влияние, предвосхищая свои будущие кубистские увлечения (рис. 1, справа).

Первые осуществленные виллы – образцы ар-нуво в его местном вернакулярном варианте Style-sapin – «елочного стиля», который в ряде эскизов юного Жаннере-Гри начинает напоминать «дорнахский стиль» антропософской архитектуры Рудольфа Штейнера (рис. 2).

Перелом в его пристрастиях связан с опытом работы в мастерской братьев Перре в 1908–1909 годах и годом позднее – в мастерских Петера Беренса и Теодора Фишера. Если бы мы захотели конкретизировать наиболее вероятное место и время рождения модернизма, мы должны были бы указать на Берлин начала 1910-х годов, мастерскую Петера Беренса, где в это время совместно работали Людвиг Мис (в недалеком будущем Мис ван дер Роэ), Вальтер Гропиус и Шарль-Эдуар Жаннере-Гри,

^ Рис. 1. Студенческие работы Ш.-Э. Жаннере. 1904–1905. Эскиз кулона и гравированная табличка с монограммой. Образцы цветущего ар-нуво в духе Рене Лалика и Альфонса Мухи



< Рис. 2. Вилла Фалле в Ла-Шо-де-Фоне. 1905. Первая постройка Ш.-Э. Жаннере-Гри. Памятник Style-sarip – «елочного стиля». Орнаментальные увлечения начинающего архитектора с дипломом художника-гравера через 20 лет отразятся в рисунке генплана идеального города Ле Корбюзье

который через 10 лет примет псевдоним Ле Корбюзье. В мастерской Петера Беренса Ле Корбюзье попал в узкую среду наиболее авангардных для своего времени проектировщиков и художников и в то же время в атмосферу почти религиозного увлечения идеями и образами Фридриха Ницше, где мог наблюдать рождение беренсовского Заратуштра-штиля – упрощенной до брутальности «сверхчеловеческой» неоклассики. Именно здесь наивысший для своего времени уровень технических и артистических компетенций соединился с неоклассическими пристрастиями мэтра-ницшеанца.

Ницше, философия которого выросла из классической филологии, объявил христианство «лживой религией слабых и трусливых» и предложил в качестве нового ориентира языческий в своих корнях культ силы, рационального прагматизма, телесности и здоровья. Именно философия Ницше позволила вновь увидеть в античном наследии, казалось бы безнадежно опошленном деся-

тилетиями эклектичного академизма, потенциал для радикального эстетического обновления. И свойственная Ле Корбюзье склонность к переосмыслению и проекции в «светлое будущее» образов, идей и даже конкретных решений классической древности зародилась в 1910 году в результате совместного воздействия идей Фридриха Ницше, практики Петера Беренса и впечатлений «Путешествия на Восток».

«Путешествие на Восток»: Акрополь и творческая инициация Ле Корбюзье

Этапным событием для формирования творческой личности Ле Корбюзье было предпринятое им в 1910 г. путешествие из Вены в Рим через Балканы, Константинополь и Афины. Заметки из этого «Путешествия на Восток» составили одноименную книгу, документирующую зарождение репертуара идей и форм, определивших последующую карьеру Ле Корбюзье. Книга обрывается,



< Рис. 3. Вилла Швоб в Ла-Шо-де-Фоне (1914–1916) подытоживает античные и немецкие впечатления Ле Корбюзье, совмещая классицистические мотивы различного происхождения (от Помпей до Палладио) со стилистикой немецкого Веркбунда. Молодой Корбюзье не пренебрегал ордерными формами, позднее изгнанными из его словаря. Эркер виллы, первый из его «домов на столбах», стоит на упрощенных классических колоннах!

> Рис. 4. Акрополь с Парфеноном и схематическое воспроизведение той же композиции на первой картине Ле Корбюзье – La Cheminée. 1918



казалось бы, на середине: последние страницы посвящены впечатлениям от афинского Акрополя и Парфенона, последующие впечатления уже не имели того же значения. Напряженно эмоциональный, почти интимный тон этих страниц выделяет их на фоне прочих текстов Корбюзье: они фиксируют, по замечанию Ж. Люкана, «самое сильное архитектурное впечатление всей жизни» Ле Корбюзье [3].

В «Путешествии на Восток» Корбюзье прямо ставит Акрополь и Парфенон на пьедестал недостижимого идеала совершенства. Через десять лет он повторит это в «К Архитектуре», двадцать с лишним лет спустя напишет о том, что «современная архитектура должна ответить на вызов Акрополя» [4], подтверждая стойкость впечатлений молодости.

Принятие этого идеала не было для молодого Шарля-Эдуара Жаннера чем-то естественным или легким. В Афины он приезжает скептиком, получившим «передовое» образование на идеях ар-нуво и вовсе не склонным разделять господствующее мнение: «Так почему же, вслед за тысячами других, я должен воспринимать Парфенон в качестве непревзойденного Учителя... и признавать, хотя бы и с гневом, его превосходство?» [5, с. 106].

Он убеждается в этом почти принудительно: его впечатления от Парфенона выдержаны в лексике сцен насилия: «Дух власти триумфует... Антаблемент своей жестокой прямолинейностью (scuelrigidity) разрывает и терроризирует пространство. Все проникнуто духом сверхчеловеческой неизбежности. Парфенон, эта ужасная машина/terrible machine/размалывает и подавляет все вокруг». «Его гигантское явление ошеломило меня с поистине кровавой жестокостью... Обхватив голову руками и опустившись на одну из этих ступеней времени, вы чувствуете внезапно охватившую вас и не проходящую дрожь... Дни и недели проходили в этом кошмарном сне, когда мы бивали здесь с раннего утра до вечера... Вначале был сильный удар. Сначала – восхищение, преклонение, потом – подавленность. Это проходит, и у меня тоже. Я иду между чудовищных колонн и антаблементов, мне больше неприятно сюда ходить... Все – умиление кончилось. Это роковое искусство, от которого не убе-

жишь. Ледяное, как огромная неколебимая правда» [5, с. 103–116].

Парфенон в восприятии Корбюзье предстает совершенным воплощением победоносной воли, непревзойденной власти абсолютного совершенства. Идеал, заметим, по своей сути тоталитарный и, будучи растиражированным в бесчисленных низкопробных подражаниях, породивший многие из не самых приятных черт «современной архитектуры». С другой стороны, отказываясь от приторно-вялой красоты «антики» академистов, Корбюзье приходит к близкому подлинной античности сочетанию «трагедии с ликующей радостью». Гармонии как воплощения «сверхчеловеческой неизбежности», вечной борьбы непримиримых начал. В интерпретации Акрополя и Парфенона Корбюзье мы видим зарождение ряда базовых тем его дальнейшего творчества.

Идеальная призма. Фундаментальный для архитектуры модернизма концепт «чистой призмы» Корбюзье впервые открыто формулирует в 1929 г. в эскизе «четыре композиции» [6, с. 189]. В «Путешествии на Восток» мы наблюдаем момент зарождения призматических пристрастий Ле Корбюзье и находим первоисточник этого понятия – Парфенон: «Именно здесь подтвердилась прямота храмов, дикость ландшафта... Антаблемент своей жестокой прямолинейностью... Парфенон... его обращенный к морю куб господствует над окружением... странно возвышается скала с плоской вершиной, в правой стороне которой белеет куб. Парфенон и Акрополь!... Парфенон, единственный и квадратный... фасад, который как блок гигантской мраморной призмы, обработан до самого верха с очевидной математической точностью и чистотой, какую привносит в свою работу механик... Все фронтоны отменены, кроме Парфенона, этой глыбы из другого мира» [5].

Парадигматичность Акрополя и Парфенона для Корбюзье проявилась в его написанном в 1918 году натюрморте La Cheminée (камин), который сам Корбюзье считал своей первой картиной. На полке каминна выставлена композиция из гипсового куба и пары книг, условно воспроизводящая Парфенон с Эрехтейоном на плато Акрополя (рис. 4).



< Рис. 5. Слева – корабль-скала Акрополя со штурманом-Парфеноном на вершине (вверху) и французский броненосец Первой мировой войны (внизу). Справа – Парфенон в последних лучах заката на картине Ф. Э. Чёрча «Парфенон» (1871)

Все это заставляет видеть в Парфеноне прототип всех «чистых призм» Корбюзье – от ранних призматических вилл до небоскреба ООН, «Марсельской единицы» и Секретариата в Чандигархе. Другая особенность Парфенона, отмеченная Корбюзье – его руинированность, вынуждающая зрителя восполнять в уме утраченные части и таким образом лишь подчеркивающая его «идеальность». Возможно, именно к Парфенону восходит и намеренная незавершенность, «руинированность», свойственная ряду «призм» ле Корбюзье, например виллам Савой и Шодхан.

Машина «Парфенон». Броненосец «Акрополь».

В «Путешествии на Восток» Корбюзье впервые прибегает к сравнению здания с машиной: «Парфенон, эта ужасная машина, размалывает и подавляет все вокруг». Дальнейшее повествование дает понять, о какой именно машине идет речь: «И у моего левого плеча, словно броневая обшивка, возникла громадная мнимая стена из живых каннелюр колонн, причем гутты мутул были похожи на заклепки» [5, с. 107].

Затем снова упоминаются «заклепки», а мрамор еще раз сравнивается с «новенькой бронзой». Наконец, следует впечатляющая картина закатного Акрополя, описанного как трагедия охваченного пожаром броненосца: «Затухающий свет сгущается в массу цвета свернувшейся крови над... Акрополем с его Храмом – бесстрастным штурманом, который ведет (корабль) вдоль своих продольных сторон... Его колонны, погруженные в тень, поддерживают темный фронтон, но блики света прорываются между ними как пламя из иллюминаторов горящего корабля» [5 с. 112]. Позднее Корбюзье уточнит и модернизирует метафору, заменив «новенькую бронзу» на «полированную сталь» [7].

Мы видим здесь совместное зарождение двух важнейших тем Ле Корбюзье – «дома-машины» и «дома-корабля». Причем смысл, изначально вкладывавшийся Ле Корбюзье в метафору «здания-машины», которую мы привыкли воспринимать как манифестацию утилитаризма, обнаруживает свою исходно эстетическую природу. Машина впервые выступает у Ле Корбюзье как метафора высшей степени эстетического совершенства, «механиче-

скому» воздействию которого сопротивляться невозможно.

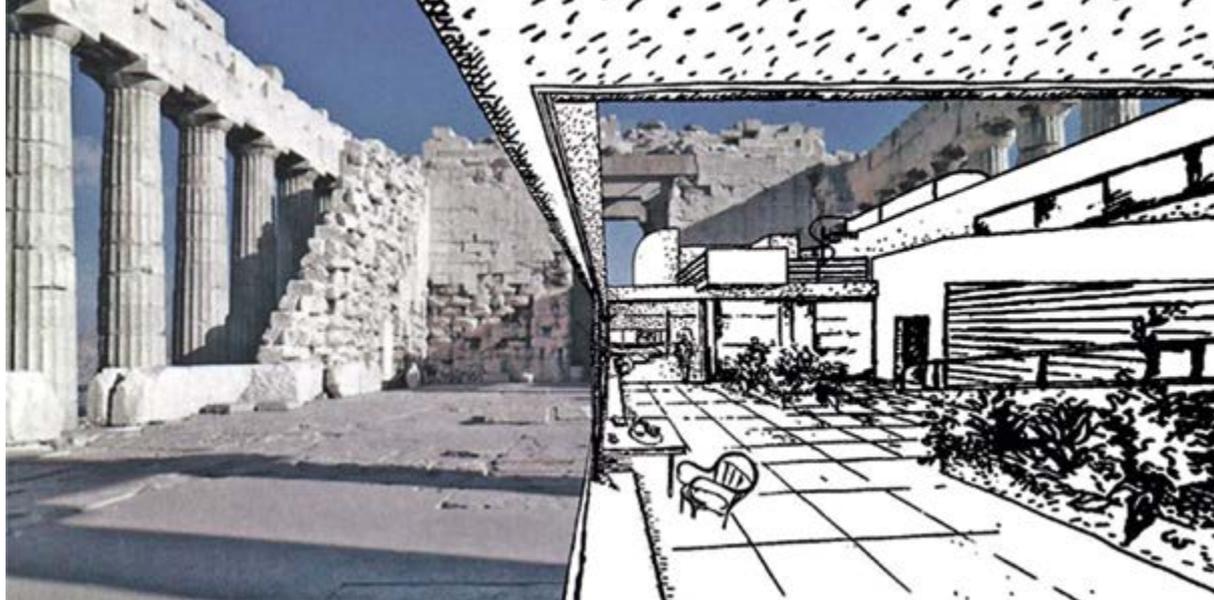
Первая и подлинная «машина» Корбюзье – это Le Parthenon, cette machine terrible 1911 г., позднее, в 1923 году, названный также machine а»emouvoir, («машиной для эмоций») [5, с. 1911]. Таким образом, Une maison est une machine à demeurer («дом – это машина для проживания») 1921 года [8] (позднее измененная на machine а»habiter – «машину для жилья») оказывается лишь позднейшей переработкой этой метафоры.

Плато Акрополя – палуба, toit-terrace. Корбюзье описывает плато Акрополя следующим образом: «Только храм, небо и вымощенная плитами площадь, истерзанная веками грабежей и насилия. И больше ничего от внешней жизни здесь не проявлялось... другой мир... тот самый, который захватывает человека и возвышает его над этим миром... Там ничего не известно о сегодняшнем дне, там живут в другом времени... Внезапно обернувшись, я охватил взглядом с этого места, когда-то доступного лишь богам и жрецам, все море и Пелопоннес... Отвесный склон холма и возвышение храма над плитами Пропилей скрывает от глаз все признаки современной жизни. Вдруг пропадают две тысячи лет, и вас охватывает страстное поэтическое чувство» [5, с. 107]. Корбюзье всячески подчеркивает идеальный, «киномирный» и «иновременный» характер изолированной сцены, той каминной доски из его первого натюрморта, на которой и происходит «точная и мудрая игра форм, соединенных в солнечном свете». Знаменитая дефиниция, без сомнения рожденная впечатлением от Акрополя.

Этот идеализированный «иной мир», высоко вознесенный над миром обычных людей, предназначен для высших существ. Подобно плато Акрополя «когда-то доступного лишь богам и жрецам», идеализированный ландшафт террасы виллы Савой «доступен» ницшеанским сверхсуществам нового современного мира. Эта метафора, вполне очевидная клиентуре Корбюзье (банкирам, промышленникам и политикам), несомненно, льстила им, поднимая в собственных глазах.

Вспомнив о броненосце «Акрополь», мы увидим, что эта сцена одновременно является и палубой. Позднее в комментариях к проекту парижского пентхауза Шарля

> Рис. 6. Эскиз Корбюзье террасы виллы Савой, совмещенный с фото целлы Парфенона. Коллаж автора статьи



Бастеги (1929) Ле Корбюзье пишет о стремлении создать «сенсационное ощущение простора, как на океанском лайнере» [3]. Мы вряд ли ошибемся, увидев в излюбленном Ле Корбюзье квадратном мощении «крыш террас» эхо «вымощенной плитами площади» Акрополя (рис. 6).

Обращаясь к марсельской «Юнит» (формальному манифесту послевоенного творчества Ле Корбюзье), можно оценить многослойность ее античной адресности: призматическое многоэтажное «тело», само по себе являясь эхом призмы Парфенона, предстает сложной метафорой «плывущего» в волнистом пейзаже гор «океанского лайнера» и в то же время «скалы Акрополя» – цоколя, несущего ансамбль храмов. Одному из них (гимнастическому залу) придана форма перевернутой лодки, что реализует древнюю метафору «наоса», храма-ладьи. А знаменитые расширяющиеся кверху скульптурные объемы вентиляционных шахт, связанные с серией скульптур и эскизов «Убу (Тотем)», вполне узнаваемо «исполняют обязанности» античных скульптурных колоссов. Они же – трубы океанского лайнера.

Более того, мне кажется, что рисуя перспективную аксиометрию кровли «Юнит», Ле Корбюзье имел перед глазами эту перспективную «птичку» Акрополя (рис. 7).

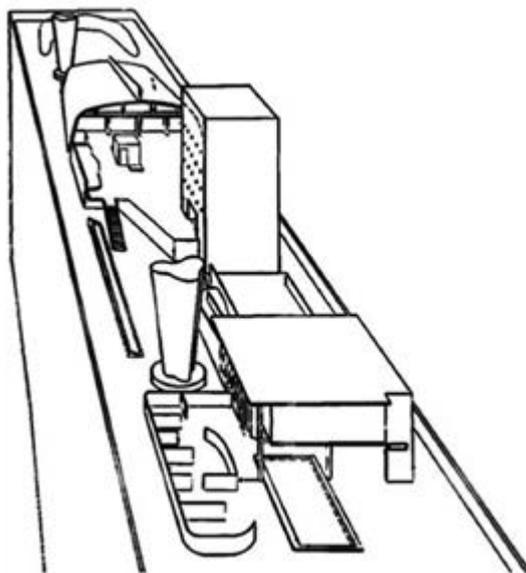
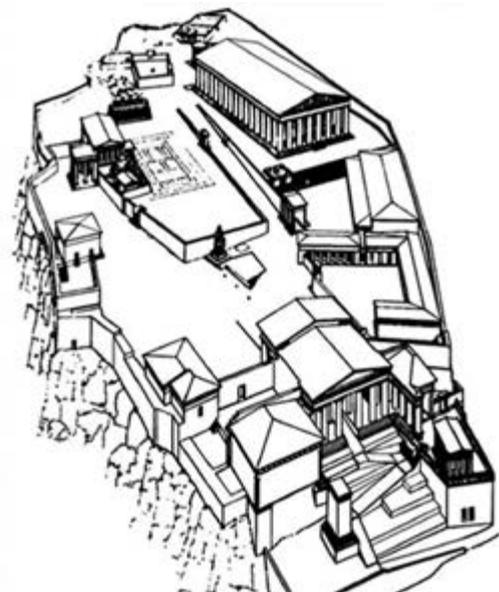
Взаимоотношение с окружением: борьба, победа и господство.

Ницшеанство и модернизм. Наряду с Марксом и Фрейдом, властителем дум Европы рубежа XIX–XX столетий был Фридрих Ницше. Не будет преувеличением назвать его духовным отцом европейского радикализма, наложившим печать своего внеморального активизма на все революционные явления своей эпохи как в политике, так и в искусстве. Разумеется, юный Шарль-Эдуар Жаннере-Гри не мог пройти мимо идей Ницше, и это увлечение не было случайным. Ницше сохранял значение для Ле Корбюзье вплоть до позднего периода творчества: следы знакомства с сочинениями Ницше вполне явственны в послевоенной «Поэме прямого угла». Сохранился экземпляр «Так говорит Заратустра» с пометками Ле Корбюзье, прочитанный им в Париже в 1908 году [9]. В путешествие на Восток, предпринятое сразу из мастерской Беренса, Корбюзье отправился пылким ницшеанцем

и Акрополь увидел и описал сквозь призму идей и образов Фридриха Ницше.

Акрополь и Парфенон представлены Корбюзье как чужеродные захватчики, овладевшие враждебным им ландшафтом. Их господство описывается как непрерывная кровавая борьба, оставляющая на теле ландшафта раны («гора Пендели... с развороченной мраморной раной на склоне»). При этом «Акрополь с храмами на его вершине» – единственное ценное в окружающем ландшафте – «жемчужина», составляющая смысл существования «раковины», без жемчужины теряющей ценность и значение. Они властвуют над изнасилованным окружением именно так, как мечтал Ницше: «В архитектурном произведении должна воплощаться гордость, победа над тяжестью, воля к власти; архитектура есть нечто вроде красноречия власти в формах, то убеждающего, даже льстящего, то исключительно повелевающего. Высшее чувство власти и уверенности выражается в том, что имеет великий стиль. Власть, которой уже не нужны доказательства; которая пренебрегает тем, чтобы нравиться; которая с трудом отвечает; которая не чувствует вокруг себя ни одного свидетеля; которая живет без сознания того, что существует противоречие ей, которая отдыхает в себе, фаталистичная» [10].

Красота Парфенона – это продукт «веков грабежей и насилия», но также и сегодняшний источник перманентного насилия, над ландшафтом и зрителем, визуального и эстетического: «Все проникнуто духом сверхчеловеческой неизбежности. Парфенон, эта ужасная машина, размалывает и подавляет все вокруг. Уже издали... его обращенный к морю куб господствует над окружением». Эта властная красота подчиняет себе, вынуждает к беспрекословному повиновению: «Но почему вкус, а скорее сердце... ведет нас даже против желания на Акрополь, к подножию его храмов?... Парфенон... Его гигантское явление ошеломило меня с поистине кровавой жестокостью... Сначала – восхищение, преклонение, потом – подавленность... Я иду между чудовищных колонн и антаблементов, мне больше неприятно сюда ходить... Это роковое искусство, от которого не убежишь. Ледяное, как огромная неколебимая правда» [5, с. 113].



< Рис. 7. Афинский Акрополь и Жилая единица в Марселе. Перспективы с высоты птичьего полета.

Поражает настойчивость, с которой Корбюзье пишет о крови: красный Парфенон, появляющийся с «кровавой жестокостью», являющийся результатом «веков грабежей и насилия», «размалывает и подавляет все вокруг», наносит рваные раны Пентеликону, а затем в сумерках «цвета свернувшейся крови» уводит пылающий броненосец «Акрополь» в сторону «Пирея и моря» [5, с. 112].

Ницшеанцем Корбюзье остается до конца жизни, как о том свидетельствует «Поэма прямого угла», отдельные места которой трудно понять без учета параллельных мест у Ницше. Именно в борьбе и столкновении противоположностей Корбюзье видел смысл существования и источник красоты. В 47-м году Ле Корбюзье так говорил о борьбе и себе как борце: «Порой я прихожу в отчаяние. Люди столь глупы, что я готов сдохнуть. Всю мою жизнь люди хотели смять меня. Сначала они называли меня грязным инженером, потом живописцем, который старается стать архитектором. Затем – архитектором, который пытается писать картины. Сначала коммунистом, потом фашистом. К счастью, у меня всегда была железная воля. Робкий в молодости, я заставлял себя пересекать рубиконы» [11].

Одним из материальных свидетельств ницшеанства позднего Ле Корбюзье является рисунок 1952 года, подаренный им Лусию Косте: звезда, над ней облако, еще выше – окровавленный меч. Ниже подпись: *mon blason* (мой герб). Девиз к гербу, придуманному Корбюзье для себя гласит: *La vie est sanspiti* (жизнь безжалостна). Тот же рисунок, но без девиза, украшает «иконостас» «Поэмы прямого угла». Теперь и сам герой поэмы, «прямой угол», кажется мне символом ницшеанского радикального волюнтаризма (рис. 8).

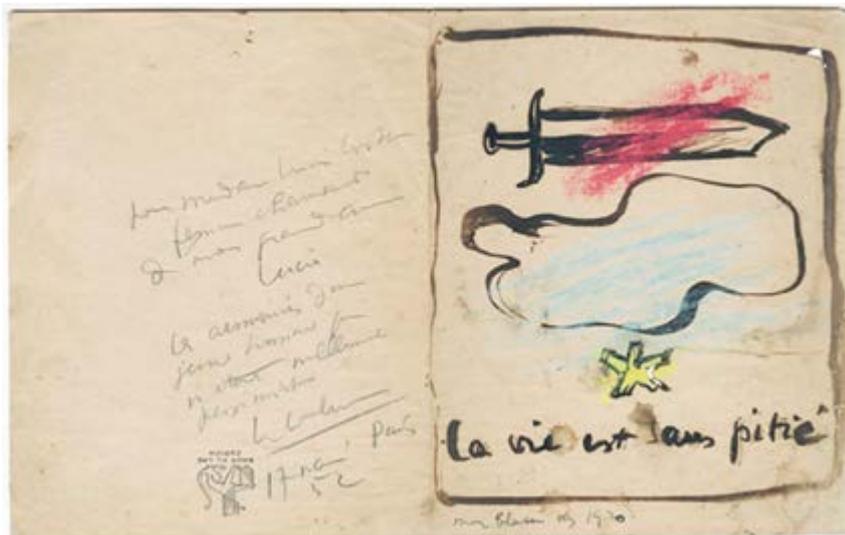
Promenade Architecturale et Désordre apparent.

Для того чтобы еще более приблизиться к дефиниции архитектурного идеала Корбюзье, необходимо выйти за рамки «Путешествия на Восток» и обратиться к книге 1923 года «К Архитектуре», в которой впечатления 1911 года получили дальнейшее развитие. К ним восходит базовая для композиционного мышления Корбюзье концепция, выраженная в понятиях «архитектурного променада» и «кажущегося беспорядка». Оба понятия описывают одно явление: равновесно-асимметричный

градостроительный ансамбль античной поздней классики рубежа V – IV столетий до н. э.

Концепция «архитектурного променада» имеет свой первоисточник в «Истории Архитектуры» Огюста Шуази. Который в ходе анализа ансамбля Акрополя предположил, что асимметрия расположения составляющих его сооружений не случайна, а преследует цель формирования в восприятии посетителя серии гармоничных «кадров», чередование которых драматургически продумано. Концепция Шуази предлагала альтернативу осевой координации и симметрии, наиболее характерным для современной ему академической практики. Она предполагала сочетание строгой симметрии внутренней организации элементов сооружения с живописностью их взаиморасположения, обусловленного требованиями ландшафта. Шуази находил аналогию сочетания внутренней симметрии сооружений с свободной живописностью их взаиморасположения в дереве, крона которого живописна, а каждый из листьев симметричен. Новым в подходе Шуази стал учет динамической компоненты восприятия, позднее положенный в основу организации

> Рис. 8. Ле Корбюзье. Мой герб. Рисунок для Лусию Коста. 1952



видеоряда пионерами кинематографии, в частности Сергеем Эйзенштейном.

Третье из «Трех напоминаний господам архитекторам», впервые опубликованное в третьем номере «Эспри Нуво» [12], проиллюстрировано заимствованной у Шуази [13] схемой Акрополя с обозначением маршрута посетителя святынь и описанием последовательности его впечатлений (рис. 9, слева). Эта умышленная асимметрия была здесь же, в подписи к схеме, определена Корбюзье как «кажущийся беспорядок» – одна из важных категорий последующего творчества архитектора. Начав с осевых построений традиционно-академического толка, Корбюзье большую часть своей карьеры совмещал оба композиционных принципа, постепенно начал отдавать предпочтение живописному, который стал преобладающим в послевоенный период его творчества.

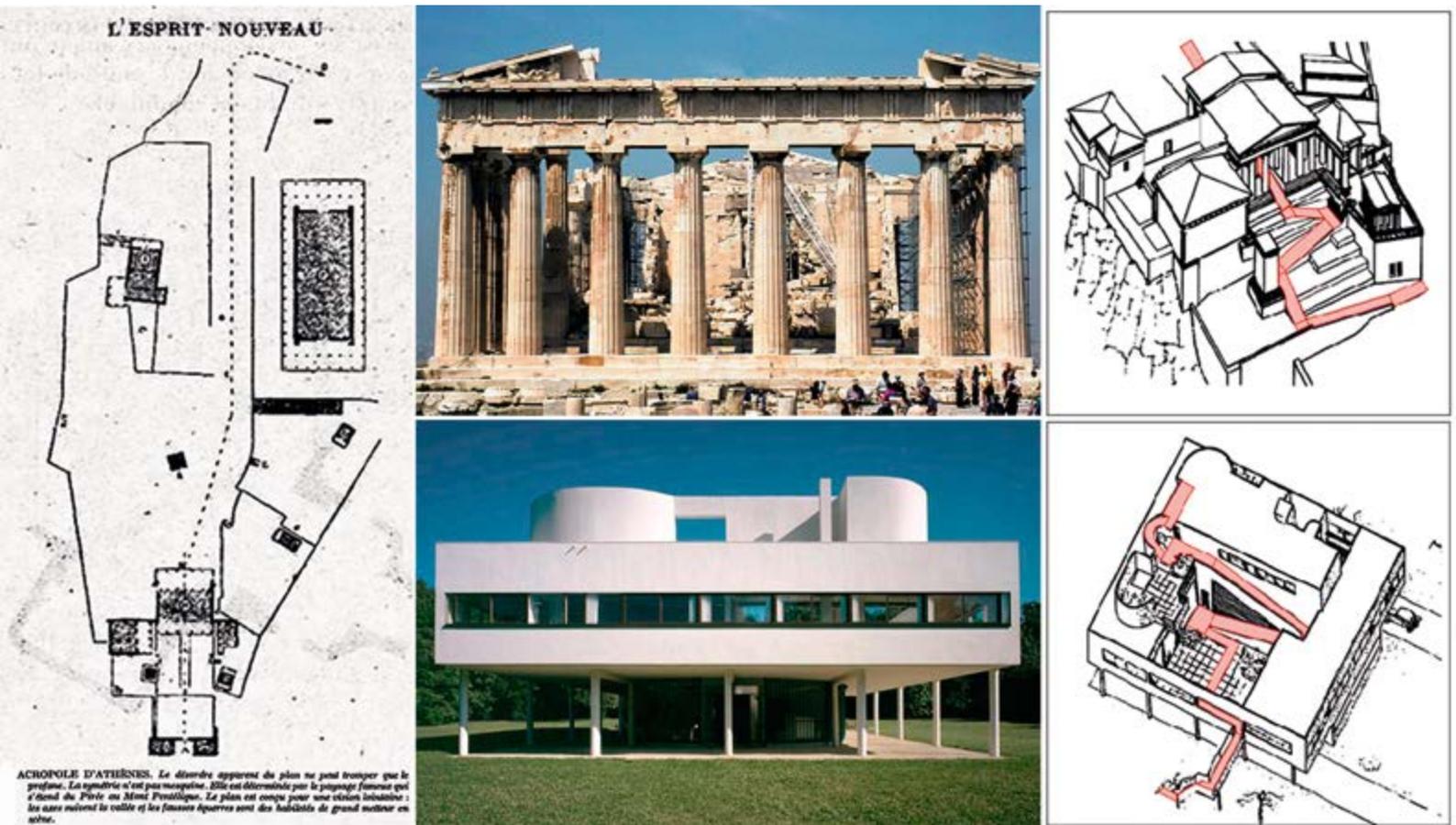
Ноу-хау самого Ле Корбюзье – идея применения ландшафтной концепции «архитектурного променада»

в организации интерьера. Одним из ранних примеров этой метафоры является вестибюль здания Центросоюза, описываемый Корбюзье как озеро с вливающимися в него реками пандусов [14].

Парфенон и вилла Савой. Модернистский идеал «белой виллы» как футуристическая проекция античной мечты

Попробуем сформулировать «модернистский идеал» на основе описаний Ле Корбюзье Парфенона и рассмотренной сквозь призму этого описания виллы Савой – формального манифеста Ле Корбюзье и наиболее совершенного воплощения восходящего к прототипу Парфенона концепта «чистой призмы».

Иноприродность окружению. Парфенон оторван от земли высотой скалы Акрополя. Связь с землей виллы Савой подчеркнута ослаблена. Она касается земли редкими тонкими колоннами и производит впечатление временно приземлившейся, подобно тому как Парфенон



^ Рис. 9. Слева – схема плана Акрополя О. Шуази иллюстрирует эссе Корбюзье «План» в L'Esprit Nouveau. Подпись: «Афинский Акрополь. Кажущийся беспорядок плана может обмануть только профана. Симметрия здесь не буквальна. Она определяется знаменитым пейзажем, который простирается от Пирея до горы Пентеликон. План рассчитан на далекие виды: оси следуют долине, а чередование угловых видов демонстрируют мастерство великого сценографа». Справа – метафорическая программа виллы Савой: в призматической оболочке Парфенона размещен архитектурный ландшафт Пропилей

верхом на Акрополе, по впечатлению Корбюзье, может отплыть «в сторону моря». Модернистский объект чужероден окружению, демонстративно слабо с ним связан и сущностно ему безразличен. Будучи способен без ущерба для своего содержания быть перенесен в любое другое место.

Идеальная призма. Белая коробка виллы Савой ближе всего приближается к идеалу «чистой призмы», демонстрируя ряд родовых признаков своего прототипа – Парфенона. Наружная оболочка виллы симметрична по всем фасадам и воспроизводит схему периптера: тонкие «пилоти» скрывают стеклянную «целлу» и несут «антаблемент» второго этажа. Элементы асимметрии, как и в Парфеноне, являются следствием руинированности, на этот раз умышленной и вполне уместной в классицистическом *folie*. Незастекленные проемы террасы и прорывающиеся вверх криволинейные формы экранов солярия, проявляющие вонне асимметрию внутренней планировки, контрастно обостряют симметричную завершенность внешней призматической оболочки (рис. 9, слева).

Микрокосм вместо макрокосма. Акрополь в описании Корбюзье – кроважадный и разрушительный властелин своего ландшафта – формирует на своей вершине идеальный микрокосм «для своих» – «богов и жрецов». Подобным образом и вилла Савой заключает в себе, на своей террасе и крыше, объединенных пандусами и лестницами, свой маленький идеализированный квазиантичный мирок. Замысловатость «архитектурной прогулки» виллы Савой сопоставима с пандусами Пропилей. Таким образом, метафорическая программа виллы усложняется: в призматической оболочке Парфенона размещен архитектурный ландшафт Пропилей (рис. 9, справа). Модернистский объект, агрессивно и разрушительно вторгаясь во внешнюю среду, стремится воссоздать внутри себя ее суррогатную модель.

Вместо послесловия

Итак, борьба Корбюзье за обновление архитектуры была не борьбой с классической традицией, а внутренним «гражданским конфликтом» амбициозного маргинала с легитимными «хозяевами дискурса» – официальной академической школой. Целью этой борьбы был «дворцовый переворот» – модернистский ребрендинг классицизма под лозунгами возвращения к его «подлинной природе», первичным архетипам и чистым «платоновским» формам – и (последнее, но не менее важное) признание за Корбюзье позиции гуру «нового духа в архитектуре».

Вспомним, что все этапы развития европейской традиционной архитектуры обосновывались стремлением возрождения «подлинной», каждый раз открываемой заново античности. Начиная с проторенессанса, античное наследие раскрывалось по мере обнаружения и изучения ранее неизвестных древних памятников. Неоднократно новая порция информации приводила к эстетическим переворотам: открытие римских «гротов» в эпоху Рафаэля стало импульсом к возникновению маньеризма, изучение виллы Адриана в Тиволи – барокко (так, Тиволи изучал, среди многих прочих, Борромини). Раскопки Помпей и изучение храмов Пестума вызвали к жизни классицизм во второй половине XVIII века и неогрек в XIX веке.

Переворот, совершенный Ле Корбюзье, логично становится в этот ряд. При всем своем радикализме он не уникален. Его предвосхищает, к примеру, творчество К.-Н. Леду, в котором мы найдем и коробочную эстетику пуризма, и многие другие из патентованных нововведений Корбюзье пуристского периода. Не в этой ли амальгаме демонстративного футуризма и скрытой исторической глубины, нового издания античного мифа о Золотом веке, предлагаемого как образ будущего, следует видеть источник гипнотической притягательности художественного мира Корбюзье? И не был ли его криптоклассицизм

изначально заложенным триггером эволюции «современной архитектуры» в направлении постмодернизма? Первыми признаками которой, напомним, как раз было возрождение интереса к «белому Корбюзье», его ранним пуристским виллам, интереса, не в последнюю очередь вызванного именно обнаружением их классицистической подоплеки.

Литература

1. Ле Корбюзье как архитектурный враг народов [Электронный ресурс]. – URL: https://pikabu.ru/story/le_korbyuze_kak_arkhitekturnyy_vrag_narodov_7060159 (дата обращения: 14. 05.2020)
2. Лежава, И. Г. Уроки мастера // Проект Байкал. – 2015. – № 46. – С. 124–133
3. Lucan, J. Le Corbusier, Une Encyclopedie. – Paris: CGP, 1988. – P. 20–24
4. Le Corbusier. Croissadeou le Crepuscle des Academies. – Paris, 1933. – P. 77
5. Ле Корбюзье. Путешествие на Восток. – Москва: Стройиздат, 1991. – С. 102–113
6. Le Corbusier. L'Oeuvre Complète. – Berlin: Birkhauser, 1999. – Vol. 1
7. L'Esprit Nouveau. – 1923. – № 16. – P. 1916
8. L'Esprit Nouveau. – 1921. – № 8. – P. 847
9. Jencks, Ch. Le Corbusier and Tragic View of Architecture. – London: Penguin Books Ltd, 1987. – P. 11–13
10. Ницше, Ф. Падение кумиров. – Санкт-Петербург: Азбука, 2015. – С. 79
11. Hellman, G. T. Profiles: From Within to Without // New Yorker Magazine. – 1947. – 26 apr.
12. L'Esprit Nouveau. – 1920. – № 3. – P. 462
13. Шуази, О. История архитектуры. – Москва, 1906. – Т. 1. – С. 358–360
14. Cohen, J.-L. Le Corbusier. – Moscow: Taschen/Art Rodnik, 2008. – С. 49

References

- Choisy, A. (1906). Istoriya arkhitektury [The history of architecture]. Vol. 1. Moscow.
- Cohen, J.-L. (2008). Le Corbusier. Moscow: Taschen/Art Rodnik.
- Hellman, G. T. (1947, April 26). Profiles: From Within to Without. New Yorker Magazine.
- Jencks, Ch. (1987). Le Corbusier and Tragic View of Architecture. London: Penguin Books Ltd.
- Le Corbusier. (1933). Croissadeou le Crepuscle des Academies. Paris.
- Le Corbusier. (1991). Puteshestvie na Vostok (Journey to the East). Moscow: Stroiizdat.
- Le Corbusier. (1999). L'Oeuvre Complète. Vol. 1. Berlin: Birkhauser.
- Le Corbusier kak arkhitekturnyi vrag narodov [Le Corbusier as an architectural enemy of nations]. (2019, November 22). Retrieved May 14, 2020, from https://pikabu.ru/story/le_korbyuze_kak_arkhitekturnyy_vrag_narodov_7060159
- L'Esprit Nouveau. (1921), 8, 847.
- L'Esprit Nouveau. (1920). 3, 462.
- L'Esprit Nouveau. (1923), 16, 1916.
- Lezhava, I. (2015). Lessons of the Master. Project Baikal, 12(46), 124–133. <https://doi.org/10.7480/projectbaikal.46.965>
- Lucan, J. (1988). Le Corbusier, Une Encyclopedie. Paris: CGP.
- Nietzsche, F. (2015). Padenie kumirov [Twilight of the idols]. Saint Petersburg: Azbuka.