

**ФРАНК ЛЛОЙД РАЙТ**

**ФРАНК ЛЛОЙД РАЙТ**









К. И.  
Л. И.





ФРАНК ЛЛОЙД РАЙТ



# ФРАНК ЛЛОЙД РАЙТ

А.Ф. Гольдштейн

МОСКВА  
СТРОЙИЗДАТ  
1973

Научный редактор — доктор архитектуры  
**С. О. Хан-Магомедов**

**А. Ф. Гольдштейн.** Франк Ллойд Райт. М., Стройиздат, 1973, 136 стр.

Франк Ллойд Райт, один из виднейших архитекторов XX в., оказал большое влияние на развитие современной архитектуры за рубежом. Райт уделял большое внимание проектно-строительной практике, а также вопросам теории архитектуры. Ведя борьбу против канонов классицизма, Райт провозглашал идею архитектуры, которая отвечала бы жизненным потребностям людей, соответствовала условиям местности, применяемым строительным материалам, современной строительной технике. Наряду с этим творческое кредо Райта состояло в том, чтобы, создавая архитектуру на основе современных технических условий, не преувеличивать значение стандарта, не возводить индустриальность в догму, не забывать о высокой миссии архитектуры — удовлетворяя утилитарным нуждам, радовать красотой, отвечая требованиям практических удобств и целесообразности, обеспечивать духовный комфорт.

Эта книга — первая в нашей литературе попытка осветить творческий путь американского архитектора. Не исключено, в ней могут быть спорные суждения о сложном и противоречивом характере творчества Райта, сформировавшегося в условиях капиталистической Америки XX в. Но, несомненно, книга будет полезна всем, кто интересуется историей современной зарубежной архитектуры, — архитекторам, строителям, преподавателям и студентам архитектурных вузов и др.

Рис. 42, список лит.: 57 назв.

Имя американского зодчего Франка Ллойда Райта, смелого новатора, теоретика современной архитектуры, широко известно во всем мире. Теоретический и практический вклад Райта оказал основополагающее влияние на развитие архитектуры XX столетия.

Начало творческого пути зодчего совпадает с тем периодом конца XIX в., когда в борьбе с эклектикой и стилизацией формировались рационалистические направления, отражавшие взгляды прогрессивных представителей культуры наиболее развитых капиталистических стран. Молодой Райт впитал в себя лучшие достижения Чикагской школы американских архитекторов. Под ее влиянием и сложились профессиональные убеждения, которым он оставался верен на протяжении всей своей 70-летней деятельности и которые продолжают привлекать внимание архитекторов до сих пор.

Такая устойчивость во времени и популярность теоретических концепций Райта объясняются тем, что он связывал проблему архитектурной формы прежде всего с духовными потребностями человека, с наиболее стабильными в рамках определенной культуры ценностями. Прогресс бурного социального и технического развития ставил перед архитекторами новые задачи, открывал новые возможности. Многим казалось, что современная архитектура — это формы из стекла и бетона, формы, порожденные индустриальной техникой, новыми функциональными процессами. Но Райт, выступая под флагом «органической архитектуры», рассуждал шире, пошел дальше принципов, воспринятых от Чикагской школы.

Глубоко понимая значение социально-функциональных, технических и эстетических аспектов архитектуры, он, создавая свои произведения, апеллировал к внутреннему миру человека, к его представлениям о природе, красоте, социальной психологии, культурному наследию. Он умел сочетать в своих постройках последние достижения современности с глубокой традицией, но с традицией не в области архитектурной формы, которая стала канонической и утратила связь с условиями, ее породившими (против такого подхода к использованию наследия Райт боролся всю жизнь), а с традицией всякой органичной, особенно народной, архитектуры строить естественно и просто, применительно к конкретным условиям, с традицией, вытекающей из духовных потребностей человека. Отсюда отличительная черта всего созданного зодчим — современность облика зданий, неразрывная связь с природой, человечность и глубокая индивидуальность.

Последняя особенность в значительной мере объясняет тот факт, что у Райта не сложилось определенной формализованной системы архитектурных средств. Он не создал собственной школы. Копировать его невозможно. Райта нужно понять.

Путь зодчего далеко не прост. Не однажды наступал период творческих трудностей. Причиной тому — несоответствие его убеждений конъюнктурным условиям действительности, отчасти связанным с колебаниями творческой направленности архитектуры в странах Запада, но главным образом — с антигуманной природой капиталистического мира.

Райт, который утверждал высокое предназначение архитектуры — служить народу, вынужден был удовлетворять интересы узкого круга буржуазной элиты, создавать особняки «сильных мира сего». Зодчий, который в теоретических работах горячо подхватил исходящий еще от Виюлле ле Дюка призыв обратиться к помощи индустрии и перейти к сборному домостроению, не мог и не хотел в современных ему условиях строить дома из стандартных элементов, выражая таким образом протест против эстетики технизма, утверждающей примат машины над человеком и отражающей в искусстве буржуазную идеологию. Райт, который видел уродливые формы капиталистического города, но не мог ничего изменить, обречен был лишь в своем воображении создавать утопию — «го-

род широкого простора», предлагая при этом разрешение и социальных проблем. И, наконец, Райт, основным звеном творческого кредо которого был человек во всем богатстве его духовных запросов, должен был выступить с горьким признанием: «Как мы можем строить великие свободные здания, апеллирующие к свободе для свободного народа, если сама жизнь не свободна?... Извращенный мир, где капитал выше труда, где индивидуальные качества личности калечатся под гнетом власти денег».

Оценивая всемирно-исторические социальные преобразования в нашей стране, Райт писал: «Я смотрю на СССР как на героическое стремление установить более честные человеческие взаимоотношения в социальном строе... Россия — это великая надежда».

Однако протест зодчего против «американского образа жизни» носил пассивный характер. Придерживаясь реформистских идей, Райт полагал, что радикальные архитектурные преобразования могут исцелить социальные пороки капитализма. Бесперспективность такого пути, неизбежное разочарование, по-видимому, способствовали усугублению психологического кризиса зодчего.

Творчество Райта, сложное и противоречивое, воспринимаемое порой то как гениальное прозрение, то как труднообъяснимая странность, в истории мировой архитектуры XX в. стоит особняком и требует углубленного изучения. Публикуемая книга — первый в отечественной литературе серьезный шаг на этом пути.

Понятная увлеченность автора наследием и личностью Райта не помешали ему подметить противоречия, ограниченность и недостатки отдельных сторон творчества зодчего. Трудно, конечно, сейчас, спустя всего полтора десятилетия после смерти Райта, дать окончательные исчерпывающие оценки его сложного творческого пути. Нужно время, для того чтобы улеглась полемика, устоялись мнения. И пока они не стали хрестоматийными, неизбежны спорные суждения, как и в предлагаемой вниманию читателей книге.

Издательство надеется, что публикуемый труд при всех его возможных недостатках удовлетворит запросы взыскательного читателя, будет принят благосклонно и принесет пользу.



### НАЧАЛО ПУТИ

XIX столетие характеризовалось быстрым развитием капитализма в Европе и Америке. 2-я половина века являлась переломным этапом в истории мировой архитектуры. Развитие производительных сил привело к изменениям в укладе общественной жизни. Перед архитектурой возникли задачи, отличные от тех, которые в течение веков ставились знатью, монархами и церковью.

Если раньше ведущими типами архитектурных сооружений были дворцы, храмы, то теперь — фабрики, многоквартирные жилые дома, вокзалы, универмаги и др. Архитекторам все чаще приходится иметь дело с массовым строительством, с ростом его масштабов и темпов.

Быстро растут города. Новые требования делают старые градостроительные формы неприемлемыми; возникает конфликт между традиционными планировочными схемами и новыми условиями жизни города. Изменяются устоявшиеся представления о городском ансамбле.

Происходят существенные изменения в технике строительства. В архитектуру входят новые строительные материалы: стекло, металл, а затем железобетон; на смену привычным техническим приемам и методам производства работ приходят новые.

Большое значение для формирования новых эстетических взглядов имело применение металла в качестве несущих конструкций зданий. В конце XVIII — начале XIX в. начали применять сталь при перекрытии больших пролетов, а затем и для опор малого сечения. В 1848 г. инж. Д. Богардус построил в Нью-Йорке четырехэтажное фабричное здание, остов которого был полностью собран из чугунных стоек и балок. В 1872 г. во Франции было сооружено фабричное здание с пространственно жестким металлическим каркасом (в Нуазель-на-Марне, инж. Ж. Сонье).

В 1851 г. инж. Дж. Пэкстон (1803—1865) построил из металла и стекла знаменитый «Хрустальный дворец» в Лондоне — выставочный павильон, который считается первым произведением современной архитектуры. И действительно, это сооружение, возведенное новым для того времени способом из стандартных сборных элементов и необычное по облику, светлое и легкое, по праву является провозвестником нового стиля.

Определенную роль в развитии новой архитектуры сыграли постройки на всемирных выставках в Париже: в 1855 г. «Дворец промышленности» с ажурным остекленным сводом (пролет 22 м) на стальных стойках, в 1889 г. «Галерея машин» (с пролетом перекрытия 115 м) и Эйфелева башня.

Творческое осмысление перемен происходило не сразу. Одни архитекторы маскировали новые конструкции бутафорскими архитектурными формами классического стиля, другие украшали здания контор, вокзалов и универмагов деталями в духе национальной архитектуры прошлого. Нужно было отрешиться от привычных представлений об архитектурных формах и композиционных приемах. Нужно было выработать новые практические приемы, соответствующие новым задачам. Но отказаться от привычного удавалось не сразу. Новым формам, которые неизбежно возникали при строительстве зданий новых типов и применении новых конструкций, пытались придать «художественность», не совершенствуя их, а декорируя старыми привычными мотивами.

К середине XIX в. оказалось явным то, что проявилось уже в эпоху Возрождения: архитектура все более превращалась в искусство декоративного оформления фасадов, а источником, откуда черпались мотивы для этого, было прошлое. Но некоторые архитекторы уже тогда, в XIX в., стремились создавать архитектуру рациональную и соответствующую своему времени.

Архитектор Анри Лабруст (1801—1875), широко применявший металл и стекло в строительстве библиотеки Сен-Женевьев (1850) и Национальной библиотеки (1858) в Париже, одним из первых осознал необходимость освобождения архитектуры от произвольного поверхностного украшения. Будучи выпускником Парижской академии, он, однако, отказался от ее доктрин, заключавшихся в том, что классические формы будто бы являются вечным и непревзойденным образцом для архитектурного творчества. Еще в 30-х годах прошлого века Лабруст писал: «В архитектуре форма должна всегда соответствовать функции, для которой она предназначена» [XXIII \*, стр. 154]. Большую роль в развитии идей рациональной архитектуры сыграл как теоретик Эжен Виолле ле Дюк (1814—1872), выдвигавший на первый план связь конструкции и архитектурной формы. Виолле ле Дюка на Западе считают «отцом» современного рационализма в архитектуре. Теоретически обосновать необходимость нового в архитектуре стремился и Готфрид Земпер (1803—1879). «Только истинная потребность рождает красоту», — писал он. Как известно, концепция рациональной архитектуры во 2-й половине XIX в. была популярна и в России.

В Соединенных Штатах Америки гражданская война 1861—1865 гг. привела к буржуазно-демократическим преобразованиям, создавшим благоприятные условия для развития капитализма в стране. США становятся высокоразвитой индустриальной капиталистической страной. Происходит усиленный процесс концентрации капитала, обостряются социальные противоречия.

В Чикаго сформировалась архитектурная школа, представители которой, не связывая себя традиционными канонами формообразования, стремились к эстетической трактовке новых строительных конструкций, а также пытались создавать архитектуру, которая соответствовала бы но-

---

\* Здесь и далее римскими цифрами указаны номера источников в прилагаемой библиографии.

вым общественным условиям. Ее расцвет приходится на 1883—1893 гг., т. е. на годы юности Райта. Крупнейшими представителями Чикагской школы были Уильям ле барон Дженни (1832—1907) и Луис Салливен (1856—1924). Первый небоскреб был построен в 1883 г. в Чикаго архитектором Дженни — смелым новатором, который понимал, что не следует придавать зданиям нового типа, т. е. каркасным, привычный облик каменных. Однако находки выдающегося мастера долго не имели признания, и в последующие сорок лет американские небоскребы ради эффекта монументальности декорировались под каменные сооружения.

К концу XIX в. американский капитализм вступает в стадию империализма. Происходит рост капиталистических монополий, углубляется процесс концентрации производства и капитала, усиливается внешнеполитическая экспансия.

Развитие империализма в США знаменуется усилением реакции и столкновением демократических общественных сил с реакционной хищнической буржуазией, что находит свое отражение в искусстве и архитектуре. «В промежутке между 1890 и 1900 гг., — писал прогрессивный американский социолог Луис Мамфорд, — возрожденный римский стиль окончательно утвердился в качестве наиболее подходящего облачения для империалистической авантюры»<sup>1</sup>.

Чикагская школа прекратила свое существование. Отход от новаторского направления наглядно выразился в архитектуре Всемирной выставки 1893 г. в Чикаго с ее помпезными «классическими» формами. Как писал впоследствии один американский автор: «Это был явно одобренный символ Уолл-Стрита... и его появление в Чикаго в 1893 г. было чем-то большим, чем случайное изменение вкусов»<sup>2</sup>.

В этой обстановке начинал работать в архитектуре молодой Райт. Франк Ллойд Райт родился 8 июня 1869 г. в Ричланд-Сентер, штат Висконсин, США. Его детство прошло на ферме. Здесь он научился любить землю, природу — любить ее не как приятную картинку, а как источник всего живого, как саму жизнь. Будущий архитектор постигал законы природы в непосредственном соприкосновении с ней; он с детства проникся любовью к свободе, стремлением к простоте и естественности, недоверием к тому, что является в человеческой жизни наносным, надуманным, навязанным.

Франк рос без отца. Его воспитывали дед — протестантский проповедник, эмигрировавший в Новый Свет, дядя — фермер и мать — учительница. Большую роль в формировании личности Райта сыграла его мать. Она хотела, чтобы он стал архитектором, и старалась с детства готовить его к этой профессии. На стенах комнаты ребенка висели архитектурные офорты, на столе лежали книги об архитектуре; мать занимала его играми, которые воспитывали чувство формы, композиции, цвета.

Итак, Райт с детства мечтал стать архитектором. У него не было средств для учебы в отдаленном городе и он поступает на инженерный

---

<sup>1</sup> Л. Мамфорд. От бревенчатого дома до небоскреба. М., Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1936, стр. 90.

<sup>2</sup> J. M. Fitch. American building. 1948, p. 123.

факультет местного университета (г. Мэдисон, шт. Висконсин). Он совмещал учебу с работой в проектном бюро и на стройке. Испытывая неудовлетворенность учебной программой и методикой обучения, Райт, не окончив университета, ушел из него и обратился к практической деятельности.

Уехав в Чикаго, он вначале поступил к архитектору Силсби, который проектировал в «свободной манере», не придерживаясь строго канонов, но и без особого новаторства, а затем перешел к Салливену и стал его ближайшим помощником.

Луис Салливен — виднейший представитель Чикагской школы. Он стремился не только создавать новую по формам архитектуру в своей практике, но и теоретически осмысливать пути поисков нового. Результатом этих размышлений явились книги «Автобиография идеи» и «Беседы в детском саду».

Салливен выделял Райта среди своих помощников, поощрял его к самостоятельной работе, делился с ним своими сомнениями и находками в поисках новых архитектурных решений, часто беседовал с ним о судьбах архитектуры и внушил ему идею «органической архитектуры», которая формируется, как впоследствии выражался Райт, «изнутри наружу», т. е. от содержания к форме.

Фирма «Адлер и Салливен» занималась главным образом крупными общественными сооружениями. Райту было поручено проектирование жилых домов. В 1893 г. он оставил проектное бюро, в котором проработал пять лет, и начал работать самостоятельно.

Один меценат предложил талантливому юноше стипендию, для того чтобы он отправился в Париж и Рим учиться «классике», но Райт отказался. У него уже определились принципы, которым он не хотел изменять.

Конечно, в ту пору Райт еще не мог знать, какими путями нужно идти в поисках нового. Он знал одно: старое должно быть отвергнуто. Формируясь как архитектор в обстановке новаторских стремлений Чикагской школы, он с юношеских лет проникся непримиримой враждебностью к эклектике и псевдоклассике.

Райт горячо ратовал за новаторство в архитектуре и резко отрицательно относился к тому, чтобы переносить в современные условия архитектурные формы и композиционные приемы прошлого. В своих книгах, статьях и лекциях он старался ниспровергнуть фетиш традиций. Поэтому при поверхностном ознакомлении с его высказываниями может показаться, будто он полностью отрицал значение традиций, наследия в архитектуре. Однако это не так.

Действительно, Райт отрицал значение традиционных архитектурных форм и приемов для современности и по этому поводу заявлял: «Забудьте все, чему вас учили...». «Старой архитектуры для меня не существовало». Но в то же время он говорил: «Я считаю, что из прошлого исходит то лучшее, что есть в настоящем, и что из настоящего исходит будущее» [XLIII, стр. 16].

Свое понимание проблемы новаторства и наследия в архитектуре Райт формулировал несколько парадоксальным образом: «Я сознательно



порвал с так называемыми традициями, чтобы быть более верным Традиции, чем это позволяют общепринятые условности» [XLIX, стр. 49], т. е. он порвал с формальными традициями, отказался от использования в новых условиях старых форм и приемов, для того чтобы быть более верным той традиции, которая существует столько, сколько существует архитектура, и заключается в том, что решения следует не заимствовать, а разрабатывать. «Нужно знать, что создало человечество в направлении, по которому мы намерены идти, но при этом быть твердыми в использовании традиций, являющихся сущностью принципа, и отказываться, как от чуждых нашему времени, от традиций, являющихся буквой и формой» [LII, стр. 96] \*.

Райт утверждал вещь совершенно очевидную, однако упорно игнорируемую со времен Ренессанса: основополагающие принципы в архитектуре неизменны, но проявление этих принципов зависит от условий; поэтому нужно стремиться к преемственности в принципах, а не в тех решениях, которые выработались в прошлом; применение принципов в новых условиях дает новые решения; не нужно следовать привычному, если оно перестало быть естественным, нужно следовать естественному, хотя бы оно и было непривычным.

Райт ценил ту архитектуру, в которой воплощены эти вечные принципы — органичность, естественность, соответствие условиям строительства. Такой он считал, например, народную архитектуру, «здания, выросшие в соответствии с действительными нуждами, приспособленные к окружению... здания, которые возникли как фольклор или народная песня...» [XLIX, стр. 63]. Но он отказывал архитектуре Древней Греции в праве считаться органичной, потому что, по его мнению, древнегреческий храм с каменными колоннадами это «всего лишь только традиционный деревянный храм, увековеченный в великолепном материале... В руках непогрешимых греков благородный камень был принужден служить подражанием дереву...» [LII, стр. 124].

В борьбе с канонами академизма Райт не принимал всю классическую традицию, особенно ренессанс и классицизм, считая их настоящим бедствием для архитектуры: «В архитектуре по крайней мере вот уже пять столетий как утрачена значительность, если не считать того хилого значения, какое имеет отжившая символика, или показного значения, какое может иметь мишурная сентиментальность...». Классицизм «это не жизнь. Не из действительной жизни здания, не является естественным ее отражением...». Формы традиционной постройки зависят «от условностей, называемых классикой и считающихся ценностями в силу привычки и ассоциации идей» [LII, стр. 198, 234, 299].

Главное препятствие для развития новой архитектуры Райт видел в приверженности архитекторов к классическим архитектурным формам.

---

\* Другие новаторы современной архитектуры тоже были не такими уж «ниспровергателями традиций», какими они иногда кажутся. Например, В. Гропиус писал: «Я верю, что наше представление о новой архитектуре ни в чем не враждебно традиционному, ибо уважение к традиции подразумевает не эстетскую озабоченность формами искусства прошлых времен, но — теперь так же, как всегда — стремление выразить существенное» (В. Гропиус. Границы архитектуры. М., «Искусство», 1971, стр. 126).

Поэтому он нападал на всю классику, от ее истоков — архитектуры Греции, стремясь развенчать то, что считалось вершиной возможных достижений в архитектуре как искусстве. Но дело не только в том, что метод архитектурного творчества, заключающийся в применении композиционных приемов и внешних форм, которые не соответствуют современной строительной технике, строительным материалам и конструкциям, климату, эксплуатационным требованиям и т. п., обычно находил свое выражение в виде псевдоклассического стилизаторства. Дело еще и в том, что принципы классической архитектуры существенно отличаются от идей «органической архитектуры» Райта. В классике, как и в стилевых направлениях, исходивших из нее, форма существует как самодовлеющий феномен, имеющий свою собственную сущность и свои собственные закономерности. В «органической архитектуре» формы должны быть непосредственно связаны с определенной функцией, материалами, особенностями участка строительства и другими конкретными условиями. Классические архитектурные формы применялись на протяжении двух с половиной тысяч лет, и если они видоизменялись, то в рамках своих внутренних законов. Но в то же время вся история архитектуры показывает, как возникали, расцветали и прекращали свое существование другие архитектурные стили, в которых формы были настолько связаны с породившими их условиями, что лишь только изменялись или проходили условия, изменялись или не применялись эти архитектурные формы. В классике есть система, имеются законы формообразования, но их нет в других стилях, где форма создается и варьируется либо свободно, либо в соответствии с совершенно определенными обстоятельствами.

Райт, отвергая классику, ренессанс, классицизм и подражания им, ценил, однако, другие архитектурные стили прошлого. Отрицая какое-либо значение классической традиции для современности, он, например, считал возможным в поисках новых средств выразительности использовать в своем творчестве формы и приемы традиционной архитектуры Японии, которую он считал образцом следования принципам органичности, или архитектуры доколумбовой Америки.

Райт впервые познакомился с японской архитектурой на Чикагской выставке 1893 г., и она произвела на него большое впечатление. Затем в 1906 г. он посетил Японию, а во время своего пребывания там в 1916—1920 гг. глубоко изучал архитектуру этой страны, искусство и вообще культуру, в частности «философию чистоты», стремление к «устранению несущественного».

Японский жилой дом отличается простотой структуры и облика, интерьер раскрыт, связан с внешним пространством, визуально лаконичен, в помещениях нет громоздкой мебели, стены представляют собой легкие ширмы. До 1893 г. постройки Райта были еще замкнутыми. В японской архитектуре он увидел пример осуществления связи интерьера с внешним пространством природы. Она помогла ему в его стремлении эстетически осмысливать применяемые строительные материалы. Наконец, она наглядно демонстрировала то, к чему еще не пришли архитекторы XIX в. (и с чем, кстати, до конца своих дней так и не смог согласиться Райт),

что орнамент, в его традиционном понимании, не увязывается с современной архитектурой. Здесь Райт воспринял и некоторые формы: пологую крышу с широкими карнизами, ленточные окна, членение стены темными полосами каркаса на светлые прямоугольники панелей.

Немалое влияние оказали на Райта строительные приемы народного зодчества североамериканских поселенцев и анонимной архитектуры XIX в. в Соединенных Штатах. Пионеры-поселенцы следовали традициям английской народной архитектуры, но вносили и свое, строя одноэтажные дома с расчлененным планом, без декора, прямо и непосредственно выражая применяемые строительные материалы в архитектурной форме: каменная кладка не штукатурилась, дощатая обшивка являлась обшивкой каркаса, а не облицовкой бревенчатого сруба и т. д. Американская анонимная архитектура тоже характеризовалась определенной простотой и незамысловатостью форм, а также отличалась от европейской бóльшим вниманием к требованиям функциональности.

### **ПЕРВЫЕ ПОСТРОЙКИ. «ДОМА ПРЕРИЙ»**

В 1893—1909 гг. Райт проектировал преимущественно загородные дома-особняки, которые он называл «домами прерий», а также общественные здания. В условиях перелома, происшедшего в архитектуре США в конце века, он был едва ли не единственным американским архитектором, который продолжал развивать и совершенствовать новые идеи. Тем не менее в 90-х годах Райт, нуждаясь в заработке, иногда проектировал по требованию заказчика в общепринятой моде — в духе эклектики и даже в «палладианском стиле». В своих книгах (например, в «Автобиографии») он не упоминает об этих постройках.

Случаев отступничества, однако, было немного. Райт всемерно стремился проектировать по-новому, хотя этим наносил ущерб своей карьере начинающего архитектора. Непривычность нового отпугивала многих заказчиков и подрядчиков. Пресса и архитектурная общественность относились к нему неприязненно. В своих воспоминаниях он писал: «Я был настроен противоположно тому, во что они верили, а если я был прав, значит, они ошибались. За что же они стали бы ко мне хорошо относиться?» [XLV, стр. 29].

Но, несмотря на это, Райт строил много, так как находил заказчиков, которые хотели иметь оригинальные особняки. Одновременно он работал над теоретическими основами новой архитектуры. Однако, оказавшись фактически в творческой изоляции, Райт в те годы не оказывал ощутимого влияния на архитектурную практику Америки и оставался для многих «романтиком прерий».

К этому периоду относятся такие известные его постройки, как жилые дома Чарли, Уинслоу, Уилитс, здание управления компании «Ларкин», Унитариянская церковь, дом Роби.

В одном из первых архитектурных произведений Райта, особняке Дж. Чарнли в Чикаго (рис. 1), еще применены некоторые традиционные композиционные приемы, в том числе симметрия, но здесь уже нет обыч-

ных для построек того времени сложности и подражания стилям прошлого. Облик здания уравновешенный и строгий. Райт здесь делает первые шаги на пути поисков нового, начиная с «очищения» фасадов от привычных декоративных деталей. В планах тоже отразились черты новых идей: например, столовая имеет Г-образную форму, впоследствии ставшую распространенной для помещений жилых домов на Западе. Комнаты в некоторых случаях сообщаются не дверями, а открытыми широкими проемами, будучи объединены в единое пространство и представляя собой как бы его части. Но в целом здание трактовано замкнутым: здесь еще нет будущего стремления архитекторов XX в. связать интерьер с внешним пространством, а постройку с ее природным окружением.

В 1893 г. построен дом Уинслоу (рис. 2). Это была одна из первых попыток молодого архитектора создать нечто принципиально новое.

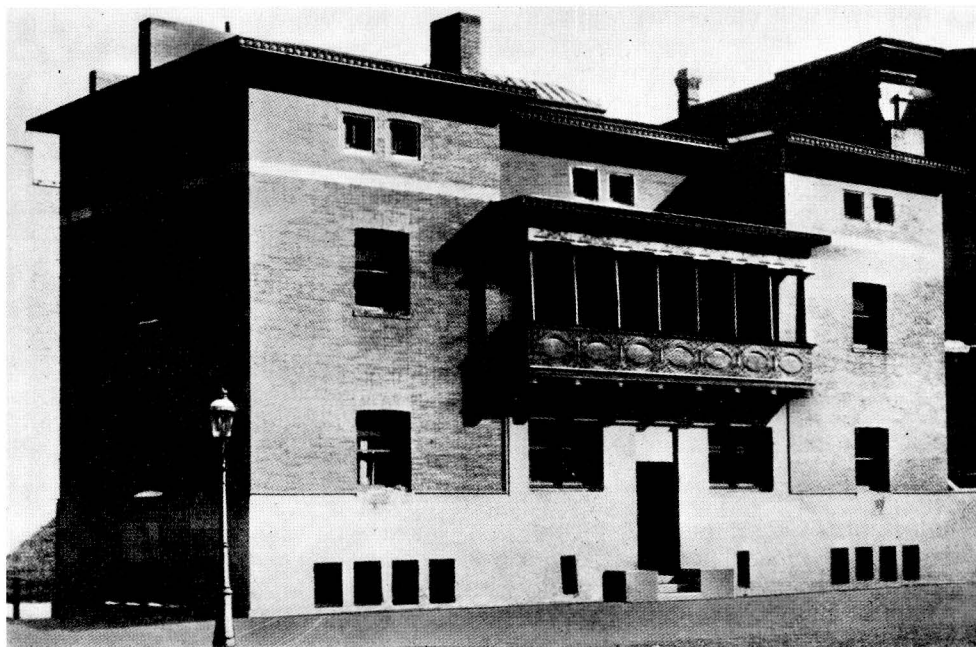
Чикаго был быстро растущим промышленным центром. Иммигранты привезли с собой традиции Англии и Ирландии, Голландии и России, придерживались их и не намерены были сразу от них отказываться. Однако в новой стране условия жизни были иными. В атмосфере этих новых условий и в то же время приверженности к привычному, традиционному протекала деловая и культурная жизнь города. В этих условиях работали архитекторы. Многие из них не сомневались, что следует придерживаться европейской моды, почти без изменений послушно воспринимаемой молодой Америкой. Но были и такие, которые решили отказаться от широко распространенного тогда творческого метода, согласно которому архитектура «создавалась» путем украшения фасадов избитыми мотивами.

Не в одной лишь Америке — в Европе тоже возникали такие настроения. В то время, когда Райт проектировал дом Уинслоу, Вандевельде задумал построить для себя жилой дом, тоже руководствуясь стремлением порвать с привычными тогда приемами «архитектурного оформления». Это были первые произведения стиля модерн, недолго просуществовавшего, но давшего начало современной архитектуре, стиля смелых и ошибавшихся искателей, столь несправедливо охаянных за дерзновенную попытку «сжечь за собой мосты».

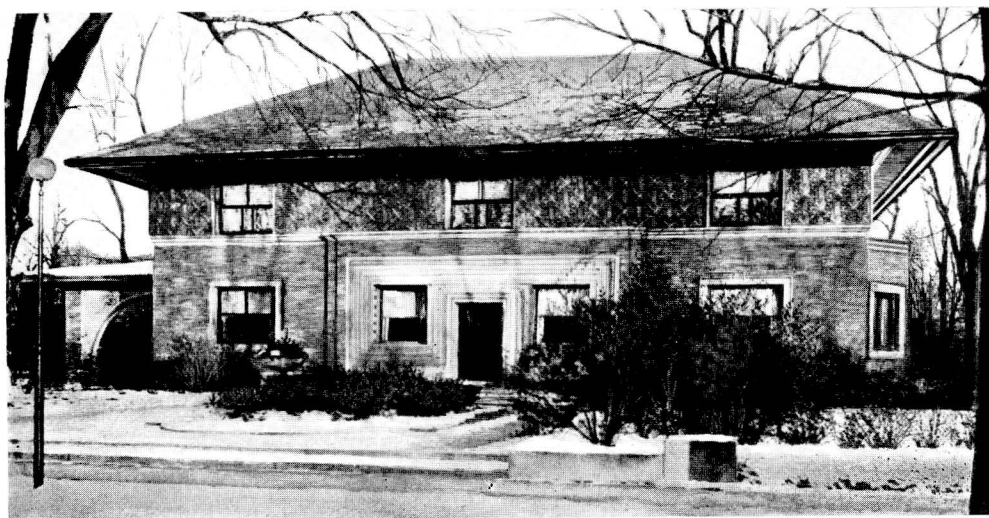
Дом Уинслоу удивлял тогда своим «странным» обликом. Вместо прихотливо раздробленных объемов, увенчанных сложной крышей, здесь компактный план, лаконичные массы и простой формы крыша. Фасады гладкие. Архитектор, отбрасывая традиционную вычурность накладных украшений, ищет новые способы декора, которые, по его мнению, лучше соответствуют духу современности. Он отказывается от традиционной пластики и вводит декоративно обработанные поверхности, ассоциирующиеся с машинной обработкой фабричных изделий. Фактура стены первого этажа образована неоштукатуренной кладкой лицевого кирпича, во втором этаже фасад облицован керамической плиткой. Фасадная плоскость стены в верхнем этаже выступает перед нижним — это не соответствует канонам классики, но естественно для примененного в данном случае способа отделки.

Окна имеют горизонтальные пропорции, что в то время было необычным. Фасадам приданы подчеркнуто горизонтальные членения,





1. Дом Дж. Чарли. Чикаго, 1891



2. Дом У. Уинслоу. Ривер-Форест, шт. Иллинойс, 1893

которые были призваны выражать идею того, что данная постройка является жилищем людей, всем своим существом привязанных к земле.

Не все найдено архитектором, и не все удачно. План решен еще традиционно: помещения прямоугольны и замкнуты, соблюдена симметрия, применены неизменные эркеры. Сейчас эта постройка выглядит наивно, но, чтобы оценить ее должным образом, нужно сравнить ее с тем, что строилось тогда, и понять, что это был лишь первый шаг на неизведанном пути поисков нового.

Дом Уилитс (рис. 3) — произведение уже зрелого мастера. План, соответственно народной американской традиции, крестообразный с камином в центре. Удлиненные крылья постройки с раскрытыми на три стороны интерьерами способствуют связи дома с садом. Крыша скатная, с пологой гонтовой кровлей и большим выносом карнизов, защищающих горизонтальные ленты окон от солнца и дождя. Здесь применен один из излюбленных приемов Райта: продолжениями крыши являются консольные навесы — над террасами, проездом во двор, стоянкой для автомобиля.

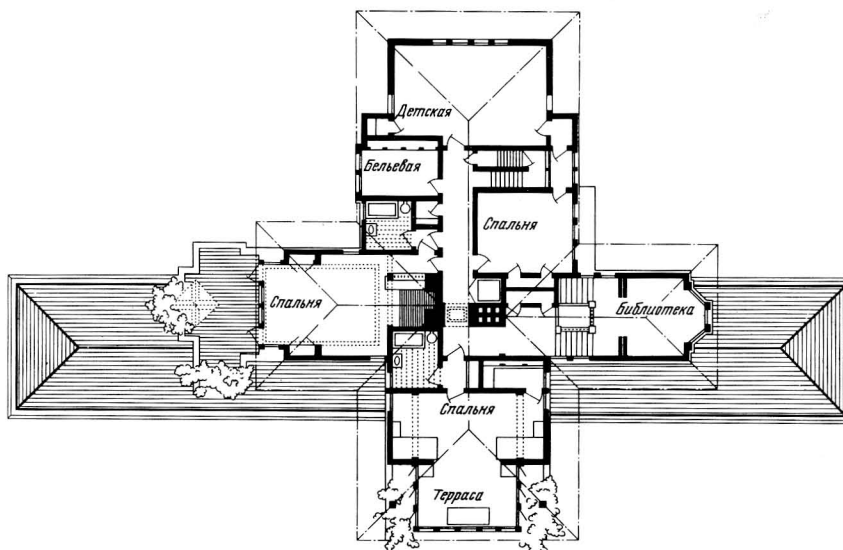
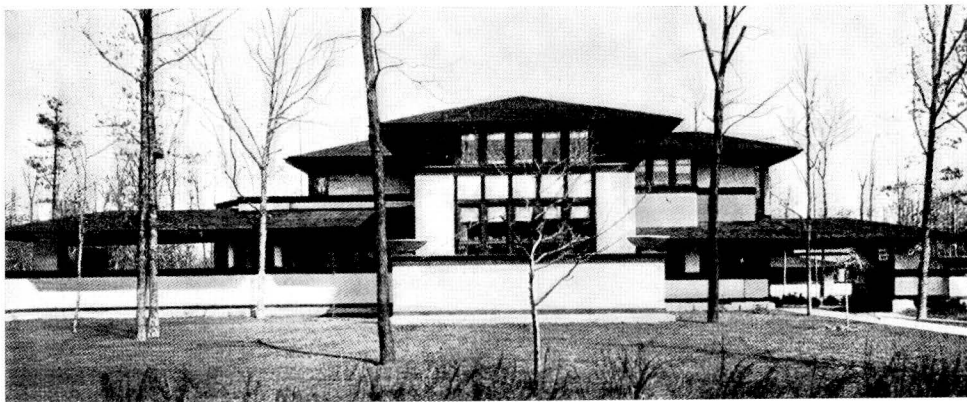
Проемы и плоскости стен контрастируют в удачно найденных соотношениях. Стены оштукатурены или отделаны деревом. Деревянный фахверк — конструкция, обычная в Америке, но в данном случае в члениении белых стен темными полосами, как и в форме крыш, отразилось влияние японской архитектуры. Интерьеры тоже оштукатурены или отделаны деревом. Дерево, как обычно у Райта, не окрашено, а, по японской традиции, покрыто подвеченным лаком.

Облик здания спокойный и значительный. Эстетические достоинства постройки достигнуты применением собственно архитектурных средств, а не оформительских приемов.

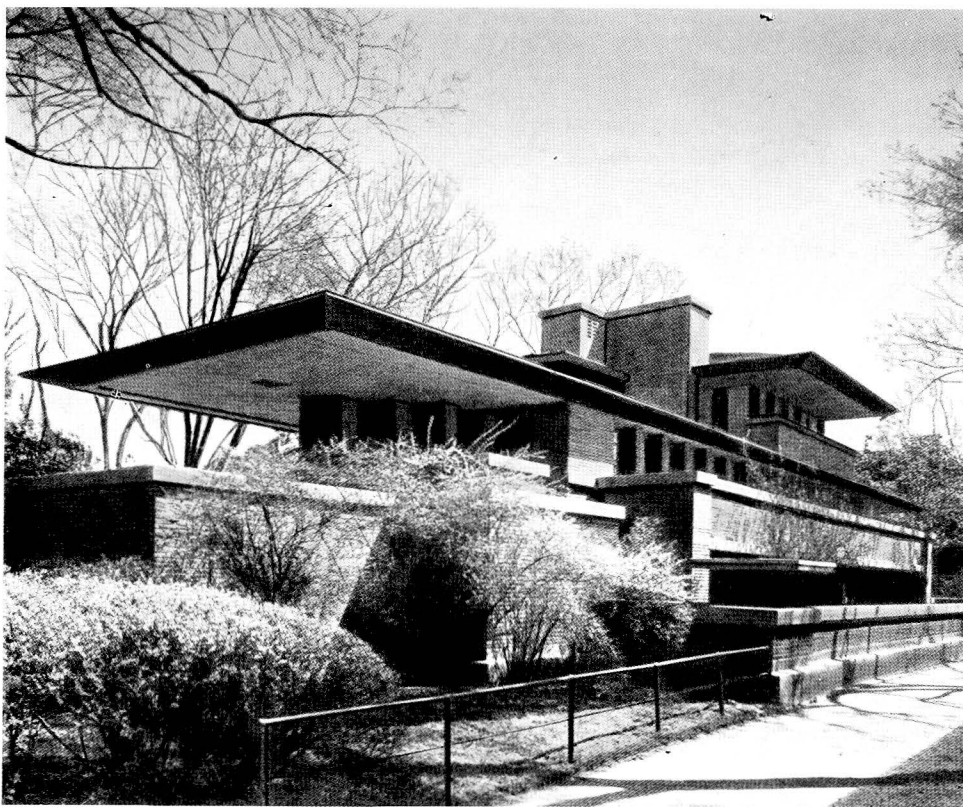
Серию «домов прерий» завершает построенный в 1908 г. дом Ф. Роби (рис. 4) — одно из лучших произведений Райта первого периода его творчества.

Очевидно, то, что этот городской особняк выходит продольным фасадом на улицу, побудило архитектора поместить перед домом палисадник и как отступление от своих обычных приемов расположить главные помещения во втором этаже. Общая комната и столовая представляют собой не два отдельных помещения, а единое пространство, расчлененное лестницей и камином. Балкон является как бы продолжением интерьера и отделен от него сплошным остеклением, причем консоли карнизов затеяют окна и защищают террасы и балконы от солнца и осадков. Как обычно у Райта, снаружи видно «ядро» постройки — массив камина с дымовой трубой.

В этом большом доме нет особняковой парадности того времени: вход не репрезентативный, лестницы скромны, общий вид здания и его деталей строгий. В облике сооружения хорошо выражен человеческий масштаб. Здесь уже определенно сформулированы некоторые приемы, которые вошли в грамматику форм архитектуры XX века: асимметрия, простые объемы, гладкие плоскости, многоплановость, горизонтальность, консоли, метрический ритм, ленточные окна, отсутствие орнаментации, гибкий план.



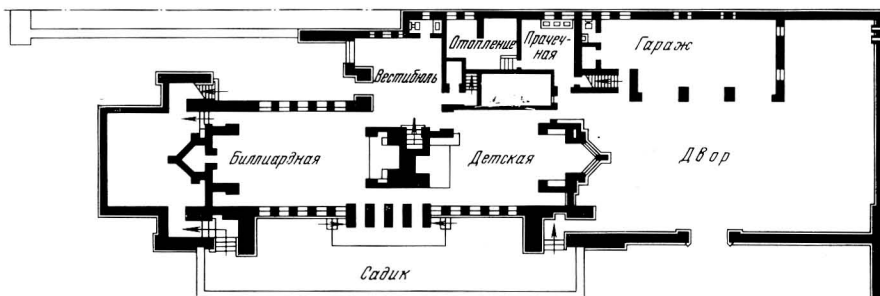
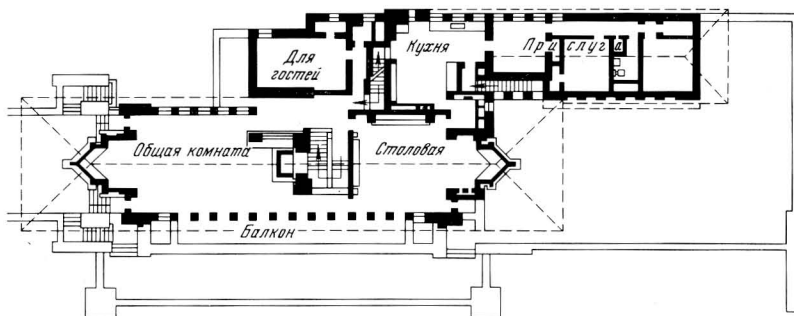
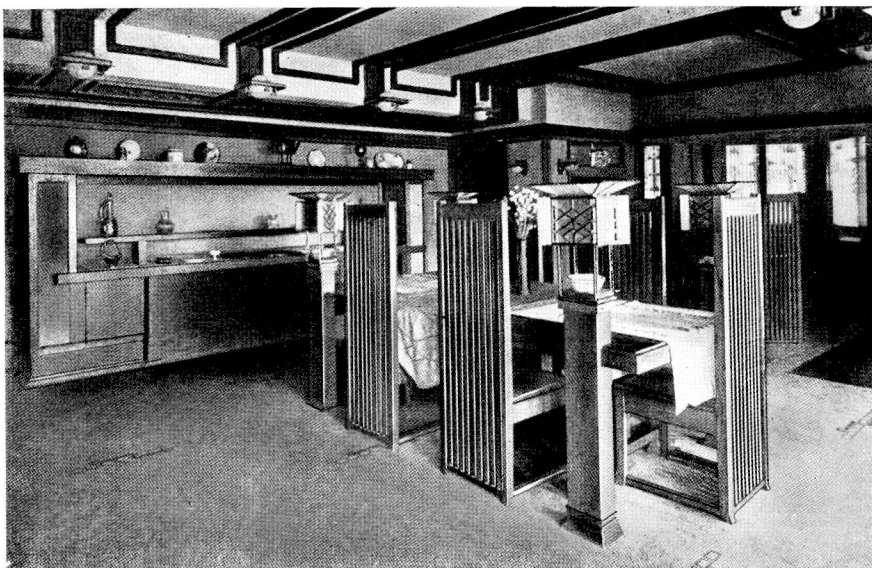
3. Дом У. Уилитс. Чикаго, 1902. Общий вид, план этажа



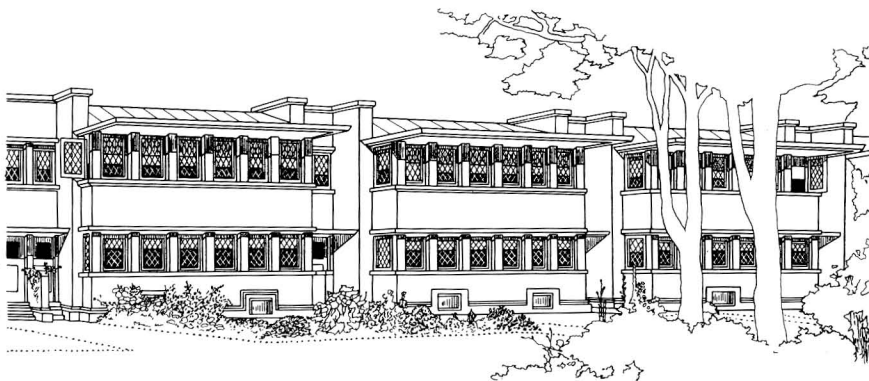
«Дома прерий» своим горизонтальным порывом, динамикой параллельных кровель, свободным планом, где интерьер смыкается с ландшафтом, как бы выражали настроения первых переселенцев, идею освоения континента. Райт сознательно применял строительные приемы и особенности композиции американского сельского жилого дома. В «домах прерий» он создал архитектурный образ, отразивший определенные черты американской национальной культуры.

Эти произведения архитектора-новатора в то же время сами сыграли определенную роль в последующем формировании структуры и облика одноквартирных жилых домов в США. В дальнейшем Райт снова обратится к этой теме, создаст новый тип одноквартирного жилого дома, который будет иметь еще большее, чем «дома прерий», значение для американской архитектуры.

В конце XIX — начале XX в. Райт запроектировал также несколько многоквартирных жилых домов; некоторые из них были построены. Но такие объекты, обычные для любого архитектора, в богатой практике Райта единичны. Он считал идеальным жилищем дом для одной семьи на отдельном земельном участке.



4. Дом Ф. Роби. Чикаго, 1908. Общий вид, интерьер, планы этажей

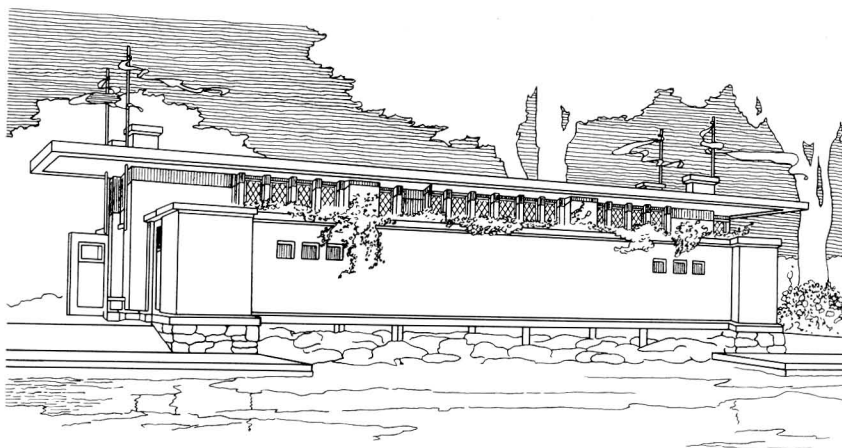


5. Проект жилого дома для работников компании «Ларкин», Буффало, 1904

Жилой дом для работников компании «Ларкин» (рис. 5) по объемно-планировочному решению соответствует английскому традиционному приему застройки поселков и малых городов: он состоит из расположенных в ряд и примыкающих друг к другу своими боковыми сторонами двухэтажных квартир, имеющих каждая вход снаружи. Новое введено Райтом в трактовку внешних форм архитектуры: здесь применены необычные для начала XX в., тем более для жилого дома, ленточные окна, а также гладкие полосы стены между полосами окон смежных этажей и консольные (без модульонов или поддерживающих профилей) плиты карнизов.

Аналогичные формы, но в более выразительной трактовке, представлены в интересном проекте лодочной станции (рис. 6). Это произведение было для своего времени, можно сказать, пророческим. Композиция привлекательна простотой форм и четкостью пропорций. Здесь налицо черты того нового, что затем найдет выражение в таких произведениях Райта, как административное здание компании «Ларкин» и Унитариянская церковь, а позднее — в постройках «международного стиля» (как называют за рубежом архитектуру 1920-х годов). Большие гладкие плоскости, отсутствие скатной крыши, энергичные консоли, подчеркнутая горизонтальность, контрасты массы и пространства — все это предвещает знаменитый Барселонский павильон, построенный Мис ван дер Роэ в 1929 г.

Здание управления компании «Ларкин» (рис. 7) — произведение Райта, известное у нас по неоднократным публикациям. Оно считается вехой в истории архитектуры XX в. Сооружение произвело большое впечатление на современников новизной своего облика. Голландский архитектор Берлаге, посетивший в то время США, говорил, что в Америке произвели на него наибольшее впечатление две вещи: Ниагарский водопад и Ларкин-билдинг. «Я, — свидетельствует он, — проникся убежде-



6. Проект лодочной станции. Мэдисон, шт. Висконсин, 1902. Перспектива.

нием, что увидел поистине современное произведение, и уважением к мастеру, который сумел создать то, что ищут в Европе» [XXII, стр. 75].

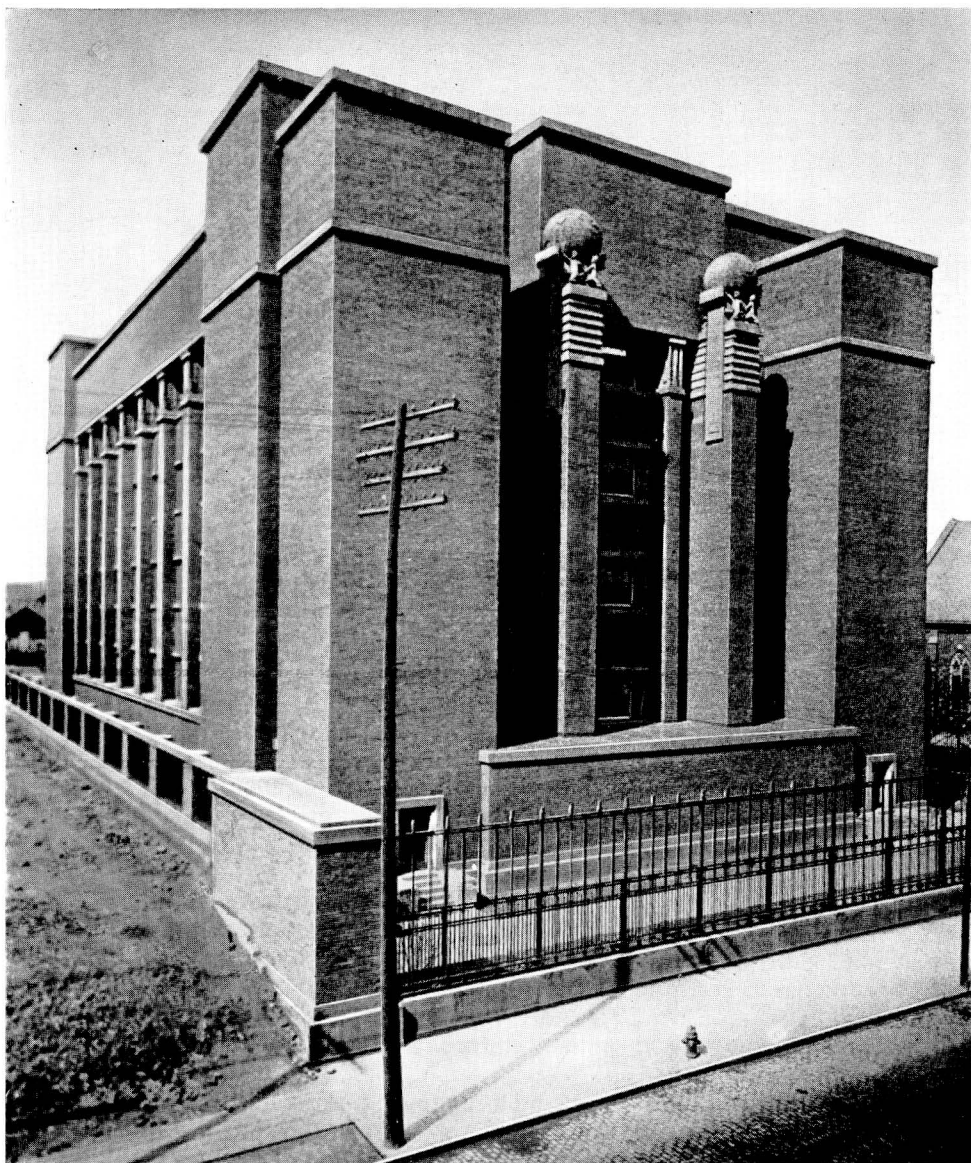
Благодаря простоте и четкости форм (от гладких кирпичных стен с их жесткой модулировкой до зеркального крупноразмерного стекла окон с плоскими металлическими переплетами), высокому качеству примененных деталей заводского изготовления, тщательности выполнения строительных работ и совершенству отделки это здание производило впечатление продукта промышленного производства подобно тому, какое впечатление производит автомобиль изысканностью своего внешнего вида по сравнению с телегой.

Внутреннее пространство организовано в виде огромного, во всю высоту здания единого зала, освещенного верхним светом и окруженного галереями, на которых находятся рабочие места. Последние освещаются со стороны центрального зала и через окна. Здесь Райт развивает тип административно-конторского здания, состоящего не из комнат-кабинетов, а главным образом из одного обширного помещения, способствующего при надлежащей организации труда и культуре поведения удобству работы.

В этой постройке применен ряд технических новшеств того времени: висячие перегородки, стеклянные двери, металлические оконные переплеты, мебель с металлическими частями, кондиционирование воздуха, лучистое отопление. Вся мебель и другое оборудование интерьеров сделаны по проекту архитектора. При проектировании интерьеров этого здания автор, по его словам, стремился придать вещам формы, которые способствовали бы удобству пользования ими и содержанию их в чистоте.

Здание зрительно замкнуто, ибо площадь окон принята минимальной для обеспечения освещенности, а в некоторых случаях (например, на лестницах) естественная освещенность даже занижена.

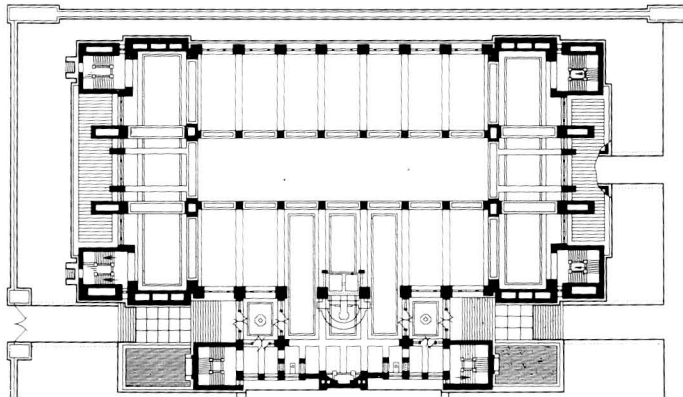




7. Здание управления компании „Ларкин“. Буффало, шт. Нью-Йорк, 1904—1905. Общий вид, центральный зал, кабинет, план этажа







Ларкин-билдинг как бы сделан из одного куска: внутри одно огромное помещение, снаружи монолитный объем. Лаконичные монументальные формы были призваны символизировать промышленную эпоху. По замыслу автора, административное здание компании «Ларкин» прямыми линиями и гладкими плоскостями должно было выражать целенаправленную силу, подобно формам океанского лайнера, самолета или автомобиля.

Формы этого здания оказали влияние на эстетические искания архитекторов 20-х годов. Но у новаторов, которые были настроены более радикально, не находили признания приемы, посредством которых Райт пытался смягчить суровость его образа, например, пластика главного фасада, некоторая орнаментация (капители), скульптурные группы (впоследствии они были сняты). В настоящее время Ларкин-билдинг снесен.

Здание Унитариянской церкви, построенное по проекту Райта в 1906 г., — одно из первых сооружений, возведенных из бетона. Здесь архитектор использовал прием, который он неоднократно применял до и после этого для общественных зданий: интерьер освещен сверху, через фонари и высокорасположенные световые проемы в стенах. Этот прием тоже основывается на принципе, как выражался Райт, «разрушения коробки», т. е. раскрытия внутреннего пространства постройки внешнему пространству природы; но пространство здесь развивается не по горизонтали, как обычно, а кверху.

Рассмотрим некоторые теоретические принципы, которыми руководствовался мастер, стремясь восстановить в новых условиях утраченную архитектурой органичность.

#### **ТВОРЧЕСКОЕ КРЕДО. «УСЛОВИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ ЗАДАЧИ».**

Стремясь строить по-новому, Райт пытался теоретически обосновать новаторство, выдвигал свои критерии архитектурного творчества. Принципы, которые он пропагандировал, сложились еще в ранний период его деятельности. Следует отметить, что высказывания Райта не поддаются периодизации: они не изменялись ни по содержанию, ни даже по форме на протяжении всей его жизни. Райт всегда говорил одно и то же.

В отличие от архитектуры последних столетий, которая превращалась в искусство украшения построек декором, новая архитектура, по мысли Райта, должна была быть органичной, естественной, не нарочитой: «Я требую от архитектурного сооружения того же, что и от человека: искренности и внутренней правдивости, и только с этим связаны для меня все качества архитектуры» [VIII, стр. 70].

Райт выдвигал в качестве одного из своих основных положений необходимость «естественного роста» архитектурного организма, т. е. построения его в соответствии с реальными требованиями и условиями строительства и эксплуатации здания. «В условиях самого задания следует искать метод его решения», — писал он [VIII, стр. 70].

Объективные факторы создания произведения архитектуры, т. е. условия архитектурной задачи, Райт называл «условиями строительства»

(точнее было бы говорить о соответствии архитектурного сооружения целям, методам и условиям). Условия строительства понимаются им в широком смысле. Это и характер участка строительства (местность), и назначение постройки (функция), и материалы, и строительная техника, и эстетика.

В своих высказываниях Райт обычно не перечисляет одновременно все эти факторы: «В органической архитектуре сама земля предопределяет ее черты; климат влияет на них; возможности и применяемые методы устанавливают границы для них; функция формирует их» [XLVIII, стр. 247].

Импульсивность мышления художника проявлялась в том, что он подчеркивал первенствующее значение то одного «условия строительства», то другого: «Прежде всего — изучение природы используемых материалов и применяемых орудий производства» [XLIV, стр. 42]. «Какие соображения приходят прежде всего? Земля, не правда ли? Природа участка, почвы, климата — прежде всего» [LII, стр. 297]. Проектируя жилой дом, исходить «прежде всего из особенностей семьи, для которой этот дом предназначается» [LII, стр. 13].

И это отражается на практике Райта: «условия строительства» для него неравноценны, и в разных случаях он отдает предпочтение тем или иным из них, в зависимости от того, какую задачу ставил перед собой или какая идея его увлекала.

Принято считать, что в архитектурном проектировании все факторы — функциональные, эстетические, технические, экономические — одинаково важны и архитектор призван найти оптимальное решение, при котором все требования были бы удовлетворены. Но к творчеству первооткрывателей нельзя подходить с обычной меркой. Перед ними стоят проблемы несколько иного характера, чем просто проектирование удобных, красивых, прочных и экономичных зданий. Они ищут решения, которые имели бы значение не для того или иного объекта, а для архитектуры вообще.

Райт позволял себе увлекаться идеей, порой в ущерб некоторым практическим требованиям и нередко рискуя создавать вещи, небезупречные в эстетическом отношении, и не потому, что у него не хватало мастерства, а потому, что он каждый раз решал какую-то принципиальную проблему, в свете чего работа по проектированию и строительству того или иного объекта у него часто носила характер эксперимента, а эксперимент, как известно, требует «чистых» условий с минимумом приводящих обстоятельств.

В силу своих личных творческих склонностей Райт больше всего внимания уделял поискам архитектурных решений, которые идеально соответствовали бы особенностям природного окружения постройки и специфике примененных строительных материалов. Рациональные моменты архитектурного творчества, на которых основаны поиски функционально рассчитанных, технологичных и экономичных решений, у него зачастую оказываются подчиненными.

Райта можно упрекнуть в том, что такой важный фактор архитектуры, как экономичность, им учитывался недостаточно. Но он обычно и

не ставил перед собой такой цели. Прежде всего он во многих случаях проектировал объекты, для которых вопросы экономичности не имели первостепенного значения. Кроме того, решение может быть неэкономичным на стадии эксперимента, но экономичным при его отработанности для массового строительства.

**Местность.** «В каждом случае характер участка является исходным моментом при проектировании и строительстве, если хотят, чтобы результатом было произведение архитектуры», — говорил Райт. Между тем, как отмечал он, «слишком многие дома старой традиционной архитектуры ненавидят землю и своим видом говорят об этом. Дом просто стоит, где придется, — вот и все. Нет никакой разницы, стоит он на склоне или на ровном месте, в лесу или на скале. Независимо от топографических условий, всюду все тот же штамп «традиции». . . [LII, стр. 299, 234].

Действительно, для произведений архитектуры является достоинством, если они гармонируют с окружением. Это общеизвестно, как, впрочем, и то, что сплошь и рядом они создавались и создаются, по-видимому, без всякой мысли об окружении, в котором будут находиться. Если бы Райт просто призывал к тому, чтобы архитекторы лучше учитывали условия участка, и своим примером показывал, как это следует делать, то можно было бы отметить, что он содействовал утверждению одного из существенных принципов органичности архитектуры в современных условиях.

Однако для понимания концепции Райта важно не просто констатировать момент связи архитектуры и окружения, но и отметить, какого рода связь и с каким окружением он имел в виду. Во-первых, под окружением архитектуры Райт понимал естественную природную среду, во-вторых, он считал, что архитектура должна создаваться как элемент этой среды, что здание должно являться как бы естественной частью природы: «Каждое здание, предназначенное для того, чтобы им пользовался человек, должно быть составной частью, согласующейся чертой ландшафта, родственно принадлежащей местности» [LII, стр. 130].

В своей творческой практике Райт неукоснительно следовал этому принципу. Он не только призывал к тому, чтобы архитекторы проектировали, считаясь с особенностями участка, но и сам так делал, причем делал это мастерски. Видя в конкретных местных условиях один из источников вдохновения, Райт редко проектировал безотносительно к этим условиям. Даже тогда, когда проектирование предшествовало выбору участка, он, создавая архитектурный образ, представлял себе среду, в которой могла бы находиться данная постройка. Обычно же в его практике проектирование, а затем и строительство велись при тщательном и всестороннем учете конкретных условий местности.

Райт не принадлежал к числу тех архитекторов, которые любят проектировать на участке, «где ничего бы не мешало», и представляют себе начало строительства с того, что площадка расчищается и разравнивается. Наоборот, он любил участки, где было бы к чему «привязаться», и сохранял особенности местности, стараясь сберечь каждое дерево и каждый камень. В результате его постройка гармонично увязывалась со средой и создавалось впечатление, что она всегда была на этом месте.

Райт учитывал не только естественные условия участка строительства, но и эмоциональный фактор, ассоциации и образы, вызываемые местностью. Проектируя для строительства в прериях под Чикаго, в субтропической Калифорнии или в пустыне штата Аризона, он стремился создавать такие здания, которые выглядели бы естественными для своего природного окружения. В композициях «домов прерий» потому и подчеркнута горизонтальность, что благодаря этому они, по замыслу Райта, должны были гармонировать с широкими просторами равнин. Иной облик имеют его постройки в южных районах страны: они компактны, массивны, ассоциируются с выжженными солнцем скалами и в то же время как бы бронированы для защиты от зноя. Его собственные два дома, построенные в разных местностях, удивительно не похожи друг на друга (см. рис. 14 и 21).

Связь здания с окружением Райт имел в виду только как связь с ландшафтом. Проблема архитектурного ансамбля его не интересовала. Здание должно быть частью природы, но не застройки. Его городские постройки обычно всем своим обликом показывают, что здесь они чуждаются своего окружения (см. рис. 33).

Отдавая должное стремлениям Райта всесторонне учитывать местные условия в процессе проектирования и строительства и его высокому мастерству в практическом осуществлении этого принципа, нельзя все же считать этот метод единственно верным: ведь в соотношении облика здания и его окружения — в частности, природного — возможен и другой принцип — не подобия, а контраста.

Имеет право на существование и сопоставление естественной природы со зданием, в облике которого подчеркнуто утверждается, что это — произведение человеческого разума, детище техники, порождение современной цивилизации.

Наконец, как показывает творчество других мастеров современной архитектуры, соответствие облика сооружения окружающей среде может пониматься и в ином аспекте. Например, построенное по проекту Ле Корбюзье студенческое общежитие в Париже могло бы с равным успехом находиться в Буэнос-Айресе или в Сингапуре. Значит ли это, что его автор пренебрег принципом гармонии архитектуры и среды? Наверное, нет. Наверное, Ле Корбюзье имел в виду среду современного города и, более того, духовную среду современной мировой культуры.

Райт не просто учитывает условия местности. Они у него имеют определяющее значение. Органичная связь здания с окружением трактуется им как органическое слияние архитектуры с природой. Иногда проявляется стремление автора представить постройки «естественными» в буквальном смысле этого слова (недаром он говорил, что земля, ландшафт, природа — «тоже архитектура»). В этом у Райта сказывается одна из черт его мировоззрения — романтизм конца XIX в., для которого характерны идеализация «естественного» и тяга к девственной природе. С другой стороны — любовь к земле. Не интерес к пейзажу, проявляемый отдыхающим горожанином, а действительная любовь к природе, к живому, к вечному — то чувство, которое одними утрачено в XX в., а у других, наоборот, обострилось.



**Функция.** Еще в середине XIX в. в противовес эклектике и украшательству возникло сознательное стремление к рациональности в архитектуре. Одним из его выражений была установка на то, чтобы объемно-пространственная композиция здания соответствовала происходящим в нем функциональным процессам так же, как и архитектурные формы должны соответствовать своему назначению. Салливен, будучи одним из представителей зарождающегося движения за рациональную архитектуру, вслед за Лабрустом и Виолле ле Дюком выдвинул тезис: «Форма следует функции». Этот принцип был принят Райтом и стал одним из элементов его концепции «органической архитектуры». «Новая архитектура должна быть во всем практичной, иначе она будет лишь новой сентиментальностью» [XLV, стр. 152]. «Органическая архитектура стремится к максимальной пользе и высшему комфорту, выраженным в органичной \* простоте. . . Польза, удобства для человека — главное в решении интерьера, и это должно чувствоваться во внешнем облике постройки» [XLIV, стр. 38, 58].

Ведя борьбу с консервативными традициями в архитектуре, Райт подвергал критике метод, при котором функциональные процессы вписываются в заранее принятую объемно-пространственную композицию. Он считал, что основой планировочных решений должна быть реальная функция, функциональный процесс, ради которого и строится здание.

«Мы видим, что формы вещей, соответствующих своей функции, обладают своей собственной красотой. Нам нравится смотреть на них. И когда в нашем сознании начинает проявляться понимание того, что форма следует функции, у нас возникает вопрос: почему же это не может быть и в архитектуре? Все детали хорошего здания тоже должны оправдывать свое существование: основанием для них и для их формы должно быть их назначение» [LII, стр. 123].

Эпиграфом к одной из книг о произведениях Райта служат его слова: «Органичные<sup>1</sup> здания всегда — из земли<sup>2</sup> и для жизни, которая протекает в них» [XXX]. Жизненным функциям придается большое значение в его теории и практике.

Не будучи рационалистом, Райт понимал функцию не механически, не сводил ее к «технологическому процессу». Он имел в виду не просто перемещения людей в пространстве, а их жизнь в архитектурной среде. Тезис «форма следует функции» стал краеугольным камнем ортодоксального функционализма 1920-х годов. В начальный период становления современной архитектуры многим казалось, что главное — это рационально обеспечить функцию, форма же якобы, решится при этом сама собой. Но при гипертрофировании одной из сторон сложного процесса создания архитектуры нарушаются принципы ее органичности.

Уделяя большое внимание функции, Райт в то же время выступал против такого рода крайностей «нового движения». Смысл его высказываний по этому поводу сводится к тому, что функция (понимаемая как утилитарное назначение) — важная, но не единственная основа архитек-

\* Райт имел в виду: естественной.

<sup>1</sup> Естественно соответствующие своим условиям.

<sup>2</sup> Т. е. соответствуют своему природному окружению.

турного решения. Подвергая критике возведение в догму положения «форма следует функции», он развивал эту формулу и заменял ее другой: «форма и функция едины». Этим он хотел подчеркнуть, что в архитектуре ничто не следует «после» другого, но все вопросы должны решаться во взаимосвязи: «Форма и функция едины; отсюда следует, что функциональное назначение и композиция здания едины. Они интегральны» [LI, стр. 297]. «В этом различии формулировок заключается принципиальная разница между органичным творчеством и правоверным функционализмом» [XV, стр. 100].

Положение о соответствии объемно-пространственной композиции функциональному процессу представлялось Райту единственно правильным. Между тем, как показывает современное развитие архитектуры, возможен и другой подход. Например, Мис ван дер Роэ считал, что форма не обязательно должна быть адекватна функции; в своих произведениях он стремился не связывать форму и функцию безусловным единством.

Райт утверждал, что здания должны быть индивидуальными, потому что «план дома — это образ жизни, а образ жизни всегда индивидуален» [XXVIII, стр. 36]. Но эта его установка на неповторимость каждого архитектурного решения едва ли согласуется с условиями и возможностями реальной действительности. Те или иные здания могут быть одинаковыми уже хотя бы потому, что функциональные процессы в них сплошь и рядом однотипны. Да и всегда ли нужно отражать в проекте все детали индивидуальной функции, ведь она будет изменяться на протяжении срока службы сооружения.

Кроме того, требование индивидуальности всех построек противоречит возможностям современного строительного производства (хотя, конечно, Райт мог смотреть в далекое будущее). Даже в США с их высокоразвитой строительной индустрией и большими материальными возможностями условия техники и экономики производства предопределяют широкую типизацию, несовместимую с той безмерной индивидуализацией, о которой говорил Райт. В США лишь немногие могут позволить себе строительство индивидуально запроектированных домов, а основная масса населения живет в стандартных жилищах.

Любопытно, что, выступая за индивидуальность, за всестороннее соответствие зданий конкретным и даже частным условиям, Райт иногда сам разрабатывал проекты безотносительно к таким условиям, а затем «привязывал» их, когда находился заказчик. Так были построены им несколько жилых домов, театр (см. рис. 39), административно-конторское здание (см. рис. 37).

**Материалы.** Одна из книг о творчестве Райта называется «В природе материалов» [XXVII]. Этим подчеркивается то значение, которое он придавал архитектурной трактовке строительных материалов.

Архитектор, воспитанный на классических канонах, мыслил и оперировал не материалом, а абстрактными формами. Эти формы, их линии, изображения давно уже стали условностью. Они не связаны с конкретной функцией здания и его частей, не отражают реальных конструкций. Не выражают они и материала, из которого делаются. Одни и те же



классические архитектурные формы высекались из камня, формовались из гипса и цемента, отливались из металла, вырезались из дерева.

Райт выступал против абстрагирования формы от материала. Для него форма существовала только в определенном материале. Он говорил: «Быть современным — это просто значит, что все материалы применяют честно, в соответствии с их свойствами» [XLIV, стр. 99]. И далее: «Разные материалы означают совершенно разные здания» [L, стр. 173]. Что же касается столь почитавшихся в начале (и не только в начале) XX в. классических архитектурных форм, то: «Если бы сталь, железобетон и стекло существовали в древности, мы не имели бы ничего подобного нашей высокопарной, бессмысленной «классической» архитектуре» [XLIX, стр. 184].

Анализ высказываний и практики Райта показывает, что его подход к тому, как архитектор должен применять строительные материалы, заключается главным образом в следующем.

1. Будучи одним из зачинателей архитектуры XX в., Райт уделял большое внимание в своей практике новым строительным материалам — железобетону, металлу, стеклу. Но он не фетишизировал их. Он не считал, что современная постройка должна быть непременно сооружена из железобетона, металла и стекла. По его мнению, в архитектуре следует использовать разного рода строительные материалы (насколько это целесообразно в каждом случае). Не нужно отказываться и от старых, традиционных строительных материалов, таких, как камень, кирпич, дерево. Наоборот, применение их часто бывает весьма уместным, особенно в жилищном строительстве, потому что, в наибольшей мере соответствуя по сравнению с другими естественному состоянию вещества в природе, они обладают особой теплотой, близки, понятны человеку.

2. Райт не боялся сочетания во внешнем виде одной и той же постройки новых и старых материалов. Ему был чужд, в этом отношении, пуризм, свойственный многим новаторам 1920-х годов. Именно он ввел в современную архитектурную практику приемы смелого сочетания железобетонных конструкций и кладки из рваного камня, крупноразмерного зеркального стекла и неокрашенной древесины.

3. К тому времени, когда началась творческая деятельность Райта, архитекторы, можно сказать, во многом утратили чувство материала. Студентов архитектурных вузов учили «отмывке» архитектурных композиций, так, что они не задумывались, из чего соответствующие элементы постройки будут сделаны. Проектировщики сначала рисовали формы, а потом уже определяли, какие материалы для них применить (причем во время строительства нередко одни материалы заменялись другими). Райт же считал, что каждый строительный материал должен быть использован в соответствии с его свойствами, т. е. если применяется тот или иной материал, то именно из его свойств следует исходить, определяя формы соответствующего элемента постройки. Следует признать, что Райт обладал столь же тонким чувством материала, как и чувством природного окружения. Он как бы мыслил не архитектурными формами (колоннами, арками, наличниками, консолями), а материалом (камнем, деревом, стеклом, железобетоном).

4. И, наоборот, архитектурная форма должна соответствовать материалу, в котором она выполнена. Строя современное здание, бессмысленно сооружать на его фасаде штукатурные колонны, а в отделке интерьеров придавать деревянным деталям профили античных обломов. Не менее нелепо, если здание кинотеатра украшено, во имя «национального облика», железобетонным порталом стрельчатой формы по типу тех, которые возводились из кирпича при сооружении средневековых караван-сараяв и мечетей. Форма должна выражать материал, из которого она выполнена, отражая его конструктивные возможности, декоративные качества, физико-механические свойства, способ его обработки.

5. Материал должен выглядеть таким, каким он является. Не нужно его маскировать, отделка не должна искажать его естественный характер. Например, кирпич, камень, бетон не следует покрывать штукатуркой, а дерево — окрашивать. Обработка же материала должна быть такой, чтобы лучшим образом выявить его декоративные возможности. Например, каменная или кирпичная кладка красива, если камень или кирпич отборный, кладка выполнена аккуратно, с тщательной подрезкой швов (см. рис. 14—17). Дерево красиво, если его тщательно обстругать, чуть подцветить, не скрывая рисунка текстуры древесины, и отполировать (см. рис. 18, 22). Бетон тоже может быть красивым. Есть разные способы обработки бетона, соответствующие его характеру: например, можно применять бетонные блоки с узором, который получается при формовке (см. рис. 13), или в поверхность бетона вкрапливать мраморную крошку с последующей шлифовкой (см. рис. 33).

6. Райт утверждал, что следует по возможности применять одни и те же материалы в помещениях и на фасадах. Кстати, этот прием придуман не им, а издавна используется в народной архитектуре разных стран: кирпичные или каменные стены имеют одинаковый вид снаружи и в помещении. В современной архитектуре при этом применяется лицевой кирпич высокого качества и работы производятся аккуратно; выполнение лицевой кладки из рваного камня тем более требует соответствующего мастерства каменщика, так как камни подбираются по размерам, форме, цвету и тщательно укладываются. Это позволяет обойтись без штукатурки не только на фасадах, но и в помещениях. Кроме того, применяя внутри здания такие же поверхности стен, как и снаружи, такие же архитектурные формы, такой же характер озеленения и т. д., архитектор стремится вызвать, в сочетании с другими приемами, ощущение связи интерьера с внешним пространством (потому что, находясь в помещении и видя те же формы и материалы, что и снаружи, человек, по ассоциации, в какой-то степени ощущает себя как бы вне помещения). Этот прием в настоящее время находит специфическое применение — в особняках, загородных гостиницах, ресторанах, некоторых общественных зданиях. Конечно, он неуместен в комплексных конструкциях, где функции, выполняемые ограждением, распределены между разными материалами. Райт применял в интерьере и снаружи одинаковые лицевые поверхности кирпичных стен (см. рис. 15), фактуру камня (см. рис. 16), дерева (см. рис. 24), бетона (см. рис. 39), а также одинакового характера архитектурные формы (см. рис. 35), зелень (см. рис. 14).

Выдвинутые Райтом принципы эстетической трактовки материалов оказали влияние на современную зарубежную архитектуру. В это он внес много нового и интересного. Но, как показывает практика современной архитектуры, метод Райта по определению архитектурной формы исключительно исходя из свойств материала несколько односторонен. Ведь и другие факторы определяют форму, в том числе немаловажными являются и общеэстетические представления эпохи. Наконец, архитектурная форма, как и всякая художественная форма, в определенной мере автономна, не служа лишь адекватным отражением объективных факторов.

Нельзя не отметить некоторой ортодоксальности подхода Райта к проблеме архитектурного выражения материалов. Все же это вопрос не столько цели, сколько метода, а Райт выдвигал его чуть ли не как основной критерий творчества.

**Строительная техника.** Райт считал конструктивные приемы и методы производства работ одним из существенных факторов в системе «условий архитектурной задачи». С самого начала своей творческой деятельности он поставил перед собой цель — создавать такую архитектуру, в которой формы соответствовали бы современной строительной технике: «Современный архитектор не имеет более важной заботы, чем возможно полнее использовать плоды нового орудия производства нашего времени — машины, этого истинного пионера демократии» [VII, стр. 51].

Быть современным архитектором — это, по его мнению, «проектировать здания не только в соответствии со строительными материалами, но и так, чтобы машина, которой придется эти здания делать, могла делать их исключительно хорошо» [XLIV, стр. 149]. . . «При практическом воплощении архитектурных идеалов постоянно имеются в виду нынешние условия индустриализации» [XLIX, стр. 42].

Еще в конце прошлого века Райт призывал согласиться с тем, что промышленное производство предметов широкого потребления и индустриализация строительства закономерны, что возврат к кустарным методам труда невозможен. При этом он был одним из первых, кто утверждал, что техника не губит искусство в архитектуре и дизайне, а, наоборот, дает возможность поднять его на новый уровень, что художник должен использовать новые возможности, которые предоставляет ему современная техника.

Не только понимание исторической необходимости заставило Райта принять «пришестствие» машины, но и ощущение того, что он имеет в ней союзника. Райт чувствовал себя рожденным в такое время, когда нельзя игнорировать машину и ее продукцию. Он воспринимал индустриализацию как силу, которая должна служить человеку, создавая для него возможности большей свободы в жизни и творчестве.

Райт выдвигал прогрессивные требования учета архитектором современных условий индустриализации и стандартизации. Но его творческая практика во многом расходится с этими его высказываниями.

Райт критиковал последователей Раскина и Морриса, утверждавших, что индустриальное производство враждебно искусству. Однако он не следовал примеру архитекторов и дизайнеров, работающих в контакте

с промышленностью. Несмотря на декларации, фактически получалось, что он оказывался сторонником производства индивидуальных вещей для индивидуальных заказчиков. Райт, который так много говорил о том, что архитектор должен служить не элите, а народу, работал только по индивидуальным заказам и поэтому мог обслуживать ограниченный круг потребителей.

Эти противоречия между высказываниями и практикой Райта объяснимы. Во-первых и прежде всего в этом сыграли роль социальные условия, в которых ему приходилось работать, на что он сам указывал, выступая на I съезде советских архитекторов в Москве. Во-вторых, как уже было сказано, его творческая деятельность являлась, по существу, непрерывным экспериментированием, что приводило к решениям, которые не были в данный момент оптимальными для широкого потребителя и для массового производства. В-третьих, Райт смотрел далеко вперед: он видел возможности промышленного производства и индустриальных методов строительства, какими они могут быть в будущем.

Действительно, хотя серийное производство приводит к некоторой — а иногда к весьма широкой — унификации, это еще не значит, что производство супериндустриальной эры последует его примеру. Райт предвидел то время, когда техника будет не ограничивать индивидуальность, а, наоборот, овладев возможностями производства неиндифицированной продукции, умножит свободу выбора и таким образом будет способствовать индивидуальности.

А пока, на сегодняшний день, все же смысл массового производства, основанного на машинной технологии, состоит в выпуске стандартной продукции для широкого потребления. Только таким путем можно сегодня обеспечить всех людей архитектурной продукцией высокого качества. Однако Райт не только жилые дома, но даже мебель для этих домов проектировал каждый раз индивидуально, особо для каждого случая (см. рис. 4, 15). Он говорил: «Массовое производство и стандартизация стали неизбежной необходимостью». И здесь же: «Никакие два дома, никакие два сада или фермы не должны быть похожи» [XLIX, стр. 45].

Теоретически стандартизация не должна вытеснять художественное творчество, а последнее, со своей стороны, не может игнорировать стандартизацию. Но Райт (впрочем, как известно, не только он) не мог найти форму их взаимодействия, форму единства искусства и современного массового производства. Райт справедливо отмечал, что стандартизация не должна быть всеобъемлющей: «Стандартизация — неизбежный инструмент, но только инструмент; ее нужно применять только до определенного предела. Стандартизация — это лишь средство для достижения цели» [XLIV, стр. 110]. Но пределы для стандартизации он устанавливал настолько узкие, что для нее почти совсем не оставалось места в его творчестве.

Суждения Райта о том, что машина не враждебна эстетике, что механизация и стандартизация являются «новым инструментом» архитектора и художника и не должны вытеснять художественное творчество в архитектуре и дизайне, совершенно справедливы. Но в тех социально-

экономических условиях, в которых приходилось работать Райту, «проклятие машинного метода строительства, — как замечал он, — в том-то и заключается, что он неумолимо отвергает участие архитектора, который является страстным поборником неоспоримых достижений машины»<sup>1</sup>. Райт выступал против техницизма в архитектуре: «Нужно мыслить не от машины, а от жизни к машинам... Сейчас архитектура приспособляется к технике. Но до тех пор, пока механизация строительства не будет на службе у творческой архитектуры, мы не будем иметь великой архитектуры» [LII, стр. 216, 322].

Будучи одним из основоположников современной архитектуры, Райт, однако, протестовал против того, чтобы ее последователи, увлекаясь решением композиционных или технических задач, забывали о духовных потребностях людей. В то же время, выступая против такого рода крайностей, он нередко впадал в другую крайность, оперируя традиционными строительными материалами и придерживаясь традиционных методов строительства, свойственных периоду ручного, кустарного труда.

Но если в вопросах индустриализации производства и стандартизации продукции обнаруживаются противоречия в высказываниях и практической деятельности Райта, то в вопросах применения современных конструкций и в разработке архитектурных форм, соответствующих современной строительной технике, он не только проявлял глубокое понимание ее возможностей и особенностей, но даже опережал свое время.

«На протяжении всей моей жизни, — говорил он, — во мне работали поэт в инженерере, инженер в поэте и оба в архитекторе» [XLVII, стр. 16]. Действительно, Райт как архитектор был одновременно художником и инженером, выдающимся новатором в эстетических и в технических вопросах архитектуры.

При строительстве гостиницы в Токио он применил ряд конструктивных приемов, которые не согласовывались с общепринятыми в инженерии. Специалисты утверждали, что здание рухнет при первом же подземном толчке. Однако землетрясение 1923 г. сильно разрушило многие здания в Токио, а это осталось невредимым.

В 1920—1925 гг. Райт применяет конструкцию стены из тонкостенных бетонных блоков. Некоторые строители, не надеясь на прочность конструкции, использовали такие блоки лишь как плиты для облицовки. Но дома, построенные Райтом по этой конструктивной системе, стоят и поныне.

В 30-х годах Райт строил недорогие одноквартирные дома, в которых тонкие слоистые дощатые стены были несущими. Банки отказывались финансировать строительство, в котором применялась эта, по мнению специалистов, ненадежная конструкция. Но она прошла проверку временем.

В 1936 г. Райт строил здание управления фирмы «Джонсон», в котором применил грибовидные колонны, утончающиеся книзу (см. рис. 35). Нижнее сечение колонны было намного меньше допускаемого нормами для колонн соответствующей высоты. Кроме того, колонны были полыми

---

<sup>1</sup> Л. Мамфорд. От бревенчатого дома до небоскреба. М., 1936, стр. 121.

внутри. Испытания подтвердили рациональность этой конструкции: колонна выдержала нагрузку, в 5 раз большую проектной.

В те же годы Райт запроектировал дом, перекрытия которого должны были представлять собой железобетонные консоли (см. рис. 16). Инженеры строительной фирмы произвели проверочные расчеты, которые якобы показывали неприемлемость этих конструкций, и послали их заказчику. Заказчик передал расчеты Райту и спросил, что он может ответить на это. Архитектор вернул их запечатанными в свинцовый ящик и в сопроводительном письме предлагал заложить ящик в фундамент здания для того, чтобы «через две тысячи лет, когда здание будут сносить, знали, сколь мы были ограничены». Дом был построен в соответствии с проектом.

В 1943 г. Райт запроектировал здание музея в Нью-Йорке, этажи которого располагались на огромном спиральном пандусе (см. рис. 33). Такую конструкцию не представлялось возможным подвести под существующие нормы. Вследствие этого органы строительного контроля до тех пор не выдавали разрешение на строительство, пока автор не пошел на уступки и не ввел дополнительные усиления в конструкцию.

Достоинства многих построек Райта не только в оригинальных технических решениях. Эти сооружения могут быть примером того, как можно современные конструкции делать эстетически выразительными.

**Эстетика.** Райт выступал против традиционного метода оформительской, внешне показной архитектуры: «... Архитектор работал над зданием во многом подобно тому, как скульптор работает над сплошной массой глины. Он стремился детализировать и обогащать массу. Он пытался придать ей какой-либо стиль, которому его выучили или который ему понравился» [LII, стр. 58].

Райт понимал стиль как результат, как вторичное, исходящее из условий архитектурной задачи, как выражение в художественной форме соответствия архитектурного сооружения целям, методам и условиям его строительства: «Стиль — это главным образом то, что относится к внутреннему характеру... Исходя из сущности, он должен быть подлинным, искренним... Стиль есть качество самого здания. Стиль развивается изнутри» [XLVII, стр. 255].

Одним из «условий строительства», определяющих архитектурное решение, у Райта являются идеалы общества, выражающиеся, в частности, в эстетических взглядах.

Райт настойчиво утверждал, что не только красота, но и художественность, образная выразительность — обязательные качества архитектуры. При этом он считал, что архитектура как искусство должна выражать дух времени, народа, общества. В своей практической деятельности он стремился отойти от художественных образцов, по его словам, «рожденных другими временами, другим небом, сегодня мертвых», и добиться в архитектуре выразительности, соответствующей духовному облику того человека, которого он себе представлял как субъекта своей архитектуры. Этим человеком большей частью является «свободный индивидуалист», живущий на лоне природы и пользующийся благами современной техники.



Строй художественных образов, созданных Райтом, порой вызывает представления о фантастическом будущем. Однако творчество Райта в целом нельзя отнести к области архитектурных фантазий. Оно оказало влияние на формирование эстетики архитектуры современного Запада, тем более что у Райта немало архитектурных произведений, выражающих художественные идеалы современного общества США. Общество это неоднородно, его эстетические представления разные, поэтому и произведения мастера имеют различный характер образа.

Сравним, например, скромные по облику комфортабельные жилые дома Уилли (см. рис. 15), Джекобса (см. рис. 17), Смита (см. рис. 25) или выражающие рационализм и рассчитанную деловую смелость здание лаборатории фирмы «Джонсон» (см. рис. 36), проекты механической прачечной (см. рис. 32), многоэтажного гаража — с жилым домом и магазином Морриса в Сан-Франциско (см. рис. 34), для которых характерны элементы манерности и даже эстетического снобизма, с сооружениями университетского комплекса во Флориде, характеризующимися причудливой тяжеловесной пластикой, и особенно с проектами фантастических общественных центров.

Эстетические взгляды Райта интересны тем, что он часто высказывал суждения о взаимоотношении материального и художественного в архитектуре. Он выдвигал требования соответствия облика постройки ее назначению, соответствия художественно-композиционного решения конструктивно-технической структуре сооружения и методам производства работ, соответствия архитектуры практическим и эстетическим запросам людей.

При этом Райт порицал тех архитекторов, которые отрывают художественную форму от материального содержания и преувеличивают ее значение: «Нет ничего более внешнего, поверхностного, чем «отделка интерьеров. Не может быть ничего более несурзадного, чем архитектор, дело которого — фасад здания» [LII, стр. 62]. . . «Настоящий архитектор не будет проектировать здание только (или главным образом) ради его внешнего вида. Можно ли всерьез принимать суждения тех, кто судит о здании лишь по его виду, не зная о его структуре» [XLV, стр. 326].

Райт утверждал, что художественное решение не должно быть произвольным: «Форма придет в свое время, если сперва будет иметь место разумная, рациональная система конструкций» [XLV, стр. 234]. «В архитектуре каждая задача содержит в самой себе свое решение. . . Нужно суметь понять суть особенностей проектируемого объекта, проанализировать и тщательно исследовать их, найти их собственную, присущую им эстетическую выразительность, которая являлась бы их общим смыслом, правдиво выраженным идеально» [XLIX, стр. 20].

Но на практике ему не всегда удавалось добиться убедительной архитектурной формы (недаром он говорил: «Проще высказать идеал, чем строить в соответствии с ним»).

Райт в свое время восстал против эклектики и академического формализма, выдвигая требования логичности, разумности, целесообразности, оправданности в архитектуре: «Ни одна из великих архитектур мира не выросла еще на такой шаткой основе, как «вкус». Даже если это

такой редкий вкус, как у вас... Ввести здравый смысл в священное царство искусства — вещь шокирующая и крайне непопулярная в академических кругах, считается какой-то вульгаризацией» [XLIX, стр. 13, 67].

Являясь одним из основателей движения за создание современной архитектуры, Райт, в отличие от крайних функционалистов, не отрицал художественного творчества в архитектуре, наоборот, он подчеркивал требование художественной выразительности в архитектуре: «Хотя обращение к рациональности существенно, этого недостаточно. Должна быть, кроме того, еще красота — красота, на которую способен человек» [LII, стр. 315]. «Красота не менее, чем когда-либо раньше, является истинной целью современной архитектуры, стремящейся к рациональности» [XLIV, стр. 20].

Не только целесообразность архитектуры, но и ее эстетика была той областью, на которой Райт сосредоточивал свое внимание. Другие зачинатели «нового движения» тоже не отрицали того, что архитектура, всегда являясь искусством, остается им и на новом этапе<sup>1</sup>. Но Райт особенно подчеркивал значение эстетики в архитектуре. В своих высказываниях он отстаивал высокую духовную миссию архитектуры в жизни общества, а в своем творчестве подчеркивал эмоциональный характер архитектурного образа. Райт опасался, что в современных условиях техника, функция и экономика могут подавить искусство в архитектуре, и поэтому, воздавая хвалу «новым условиям работы художника», противодействовал агрессивности этих условий, что выражалось в его высказываниях и творческих исканиях.

Поиски формы — одна из острых проблем современной архитектуры. И Райт уделял ей большое внимание. Но, в отличие от Ле Корбюзье, Гропиуса, Мис ван дер Роэ, которые оказали на современную западную архитектуру большое влияние в отношении внешних форм и принципов композиции, он не выдвигал какой-либо системы форм.

Почти в каждом случае проектирования объекта, обращая особое внимание на принципы и условия, в соответствии с которыми должна «вырастать» (по его выражению) архитектурная форма, он находил новые композиционные решения. Поэтому решения эти удивительно разнообразны. О Райте говорят, что он «не подражает даже самому себе». Почти каждое его произведение не похоже на остальные, почти в каждом — новые формы.

При этом у Райта все же есть свой стиль, своя манера, свой художественный почерк — весьма своеобразный, индивидуальный, который всегда можно узнать. Произведения Райта отличаются экспрессией, достигаемой богатством пластики, особой неповторимостью форм, парадоксальных, но при этом обычно убедительных; облик его построек производит впечатление чего-то «нездешнего» и в то же время нечуждого; что-то неуловимо знакомое видится в этой архитектуре, хотя порой и

---

<sup>1</sup> Например, Гропиус писал: «Идея рационализации, которую многие считают основной характеристикой новой архитектуры, играет всего лишь относительную роль. Другой аспект — удовлетворение потребностей человеческого духа — столь же важен, как и материальный» (В. Гропиус. Границы архитектуры. М., 1971, стр. 121).



представляющейся фантастической, — может быть потому, что архитектор угадывает духовное стремление людей, неясное им самим.

Но это именно почерк, индивидуальная манера, а не система. Поэтому Райт почти не имеет прямых последователей, не создал «школы», «стиля» (если под стилем понимать систему приемов, определяющих облик постройки). Он считал, что творчество каждого архитектора должно быть сугубо индивидуальным и архитектурные формы должны быть неповторимы и бесконечно разнообразны: «Что касается конкретных приемов, то существует столько путей, сколько есть индивидуумов, способных на творческие усилия» [LII, стр. 205]. «Не пытайтесь учить формообразованию. Учите принципам» [XLIX, стр. 214].

В этой части своей теоретической концепции Райт не встретил положительного отклика среди современных архитекторов, которые уважали его за талант, за преданность архитектуре, за неутомимость в поисках нового. Такое отношение к его мастерству связано с иными представлениями о значимости архитектурной формы как языка визуальной коммуникации.

В природе форма является естественным результатом глубинных процессов и закономерностей. Но в архитектуре форма — в известной мере (иногда в большей, иногда в меньшей) — условность. Против этого страстно выступал Райт. Но это так. Архитектурная форма, как ни связана она с рациональными основами своего возникновения, в конце концов становится символом<sup>1</sup>, который для эстетического восприятия имеет значение сигнала, вызывающего ассоциации. Устойчивость символов (хотя и относительная, преходящая) нужна для возможности существования системы условных рефлексов, которые являются психологической основой эстетического восприятия<sup>2</sup>.

В то время, когда сформировалось творческое кредо Райта, традиционная архитектурная форма стала бессодержательным символом, утратившим свои корни, мертвым сигналом, который уже не вызывал ассоциаций с реальностью архитектурного организма, с тем, что составляет его действительную жизнь. Поэтому Райт восстал против формы как символа вообще. К тому же система классических архитектурных форм, хотя и не выражала структуры современных построек, продолжала играть роль сигнала, связанного ассоциациями с некоторыми общественными идеалами, в том числе и с такими, сущностью которых были: политический консерватизм, аристократическая надменность, напыщенная представительность. Это тем более утвердило Райта в его отрицании архитектурной символики.

---

<sup>1</sup> О социальной роли формы в художественном и общекультурном плане — роли, связанной с задачей визуальной символизации материальных и духовных структур общественного бытия, Гропиус писал: «Дизайнер (каковым, по принятой в английском языке терминологии, является и архитектор, — А. Г.) должен изучить особый язык формы, чтобы уметь дать своим идеям зрительное выражение». (В. Гропиус. Графики архитектуры. М., 1971, стр. 86).

<sup>2</sup> Об этом см. статью автора в сборнике «Архитектурная композиция». М., Стройиздат, 1970, стр. 102.

### ТРУДНОСТИ НА ТВОРЧЕСКОМ ПУТИ

Предшественниками «нового движения» в архитектуре были Лабруст, Виолле ле Дюк, Джесси, Салливан. Последующее развитие архитектуры на Западе условно можно было разбить на три этапа: первый — до первой мировой войны, второй — 20—30-е годы, третий — после второй мировой войны. Представителями первого были Иозеф Ольбрих (1867—1908), Отто Вагнер (1841—1918), Петер Беренс (1868—1938), Виктор Орта (1861—1947), Анри ВанDEVЕЛЬДЕ (1863—1957), Хендрик Берлаге (1859—1934), Тони Гарнье (1868—1948), Огюст Перре (1870—1954), Адольф Лоос (1870—1933), Ирвинг Джилл (1870—1936), а также молодой Райт.

В последней четверти XIX в. Бельгия была одной из передовых промышленных стран Европы и одной из наиболее развитых в культурном отношении, что сказалось на ее роли в развитии современной архитектуры и дизайна. С 1881 г. в Брюсселе выходил еженедельник «Современное искусство», направленный против академизма и других видов консерватизма в искусстве. В 1893 г. в Брюсселе был построен по проекту В. Орта жилой дом в формах, свободных от подражания стилям прошлого. В 1895 г. ВанDEVЕЛЬДЕ проектирует для себя жилой дом и обстановку в нем, отказываясь от традиционных национальных и классических форм. Так возникло направление, называвшееся в Бельгии «art nouveau» («новое искусство»), в Германии «Jugendstil» (по названию журнала «Jugend» — «Юность»), в Англии «modern style» («современный стиль»), в России «модерн» (т. е. «современный»).

Целью архитекторов, являвшихся представителями модерна, было освобождение архитектуры от уз традиционализма. Многие сторонники этого течения представляли себе создание новой архитектуры как чисто художественную задачу, что привело их к поверхностно-эстетскому увлечению новыми декоративными мотивами. Другие, однако, пытались решать проблемы архитектуры более широко и, в частности, стремились к тому, чтобы формы соответствовали новым требованиям, выдвигаемым функцией, конструкциями, строительными материалами. Так в модерне наметились две тенденции. Одна из них, подхваченная эпигонами, привела к распространению манерного декоративизма. Но творчество таких мастеров начала XX в., как Ольбрих, Вагнер, Беренс, Берлаге, Перре, Райт, примыкающее к модерну, было этапом на пути дальнейшего развития архитектуры.

Голландский архитектор Берлаге, выступая против эклектики и внешнепоказного украшения, характеризовал архитектуру своего

времени как «бутафорию и подражание, т. е. ложь». В 1898—1903 гг. он построил в Амстердаме здание Фондовой биржи, в котором почти отсутствует декор, материалы применены в их естественном виде, не замаскированном такими общепринятыми тогда приемами отделки, как штукатурка, лепка и покраска. Эта постройка производила впечатление свежести в период, когда фасады зданий были перенасыщены декоративными деталями. Тогда же Ольбрих построил в Вене дом, отличавшийся чистой гладью поверхностей стен.

В 1895 г. австрийский архитектор Вагнер писал в книге «Современная архитектура»: «Исходный пункт для художественного творчества мы должны искать в современной жизни»; он предвидел, что «в новой архитектуре будут господствовать плиты и гладкие плоскости и широкое применение материалов в их чистом виде» [XXIII, стр. 63]. Банковское здание, построенное по проекту Вагнера в начале столетия, по своему строгому облику сходно с новаторскими сооружениями, возводившимися позже, в 1920-х годах.

В начале XX в. архитекторы творчески овладевают железобетоном (железобетонные конструкции начали применяться в строительной практике с 90-х годов прошлого столетия, главным образом во Франции). Этот материал обладал существенно новыми качествами и возможностями, что не могло не сказаться на архитектуре. В отличие от камня, определявшего композиционные концепции архитектурной классики, железобетон позволяет располагать массу по горизонтали (консоли, большие пролеты), свободно оперировать проемами, устранять несущую стену, заменяя ее отдельными опорами небольшого сечения; наконец, применение железобетонных конструкций приводит к необходимости стандартизации в производстве и механизации в монтаже.

В 1903 г. Перре строит в Париже (на ул. Франклина) первое здание из железобетона — многоэтажный жилой дом; здесь применены свободный план и плоская крыша. В 1904 г. Райт возводит из бетона Унитариянскую церковь в Чикаго. В это же время Т. Гарнье разрабатывает проект «Индустриального города», создавая на основе железобетона и стекла новые формы, которые и сейчас выглядят удивительно современными. В Чехии в поисках новых форм, свойственных бетону, успешно работает архитектор Гочар.

После 1870 г. в Германии интенсивно развивается промышленность, что влечет за собой активизацию архитектурной мысли. Германия и Австрия быстро воспринимают бельгийское движение «за новое искусство». П. Беренс, одним из первых оценив значение достижений современной техники для архитектуры и дизайна, начал пропагандировать индустриализацию строительства и, став в 1906 г. главным художником компании АЭГ, в числе немногих тогда архитекторов занялся архитектурой промышленных зданий.

Австрийский архитектор А. Лоос в 1908 г. выдвинул идею о том, что здание и бытовая вещь могут совершенно не иметь орнамента.

В 1909 г. в пригороде Чикаго, где Райт уже в течение 16 лет проектировал особняки, по его проекту был построен дом Т. Гейл, отличающийся от «домов прерий» и внешним обликом, и планировкой (рис. 8). Сухова-

тые кубистические объемы и их грубая моделировка как бы предвосхищают архитектуру 1920-х годов, известную под условным термином «конструктивизм» или «международный стиль». Облик дома Т. Гейл был одним из первых провозвестников нового направления (рис. 9).

Но это — не амплуа Райта.

Почему же? Ведь он сам декларировал простоту в архитектуре: «Я осмелюсь сказать, что набор всякого рода деталей — это худшее, что видел мир, самый низкий эстетический уровень в истории. Поэтому моим первейшим чувством было стремление к простоте» [XLV, стр. 139].

Уже в своих ранних постройках Райт целеустремленно «ликвидировал излишества», т. е. устранял нагромождение декоративных деталей снаружи и внутри здания, считая художественным идеалом «простые, сильные формы и чистые, яркие цвета» [XLV, стр. 181].

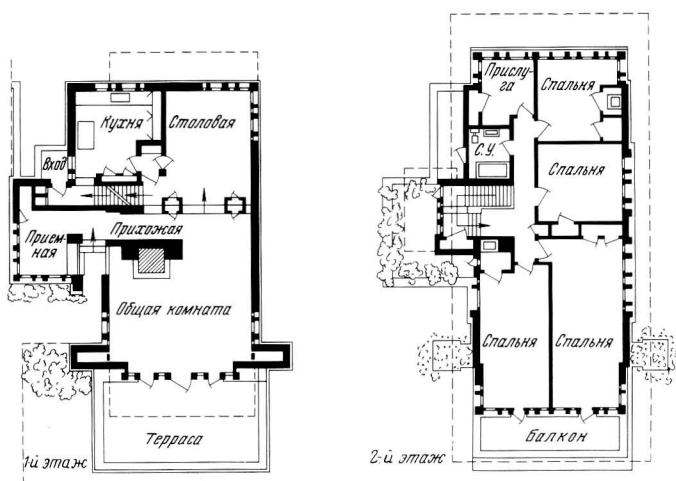
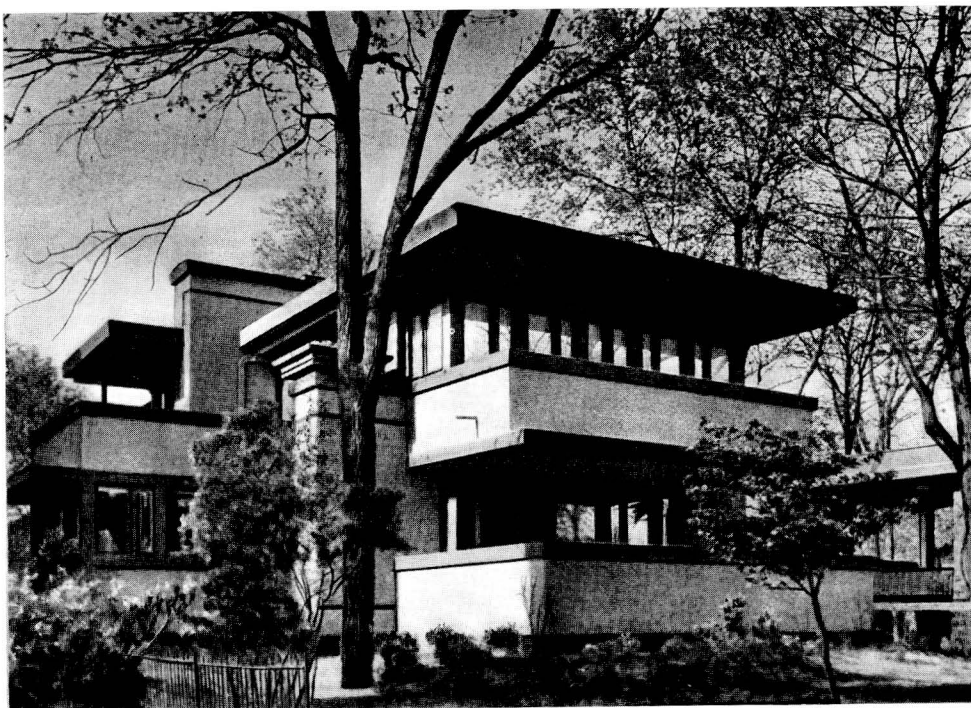
Выступая против дробности формы, он был среди тех, кто положил начало одному из основных принципов формообразования в современной архитектуре и дизайне. Этот принцип можно назвать методом исключения и укрупнения; результат его — упрощение. Райт так говорил об этом: «Одна вещь вместо многих вещей; большая вещь вместо набора малых» [XLIX, стр. 16].

Райт понимал принцип упрощения не в поверхностно-эстетском смысле: «Ложная простота — простота как притворство, т. е. простота, сооруженная декоратором как внешность, за которой скрывается сложная, изобилующая излишествами конструкция, — это еще не достаточно для простоты. Это вообще не простота. Но это то, что сходит за простоту теперь, когда потрясающие эффекты простоты стали модой» [XLIV, стр. 148].

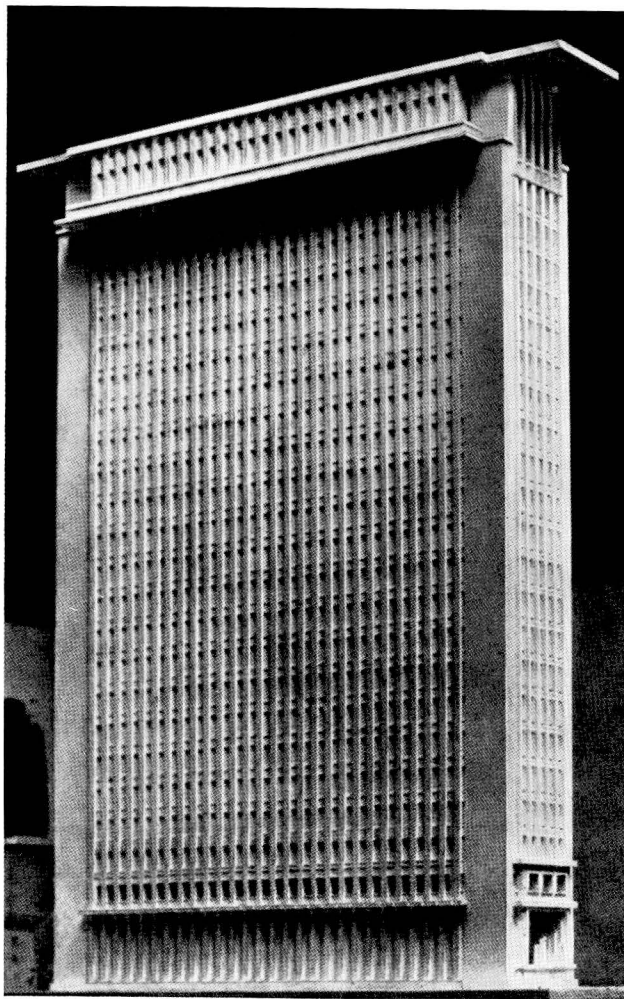
Он принципиально стремился делать здание простым, начиная с его структуры (объемно-пространственная композиция и конструктивная основа) и кончая деталями: «Нужно избавляться от усложнений в конструкциях и использовать преимущества заводского производства, исключать, по мере возможности, работы на строительной площадке, которые всегда дороги; нужно укрупнять и упрощать устройства инженерного оборудования — отопления, освещения, сантехники» [XLV, стр. 490].

В композиции одноэтажного жилого дома Райт осуществляет коренные упрощения: устраняет традиционную усложненность кровель с внутренними и внешними переломами; ликвидирует чердак, устраивая совмещенное покрытие; упраздняет подвал и даже фундаменты, без которых одноэтажный дом может существовать. Он консолидирует и упрощает формы здания и в области оборудования, например, убирая традиционную осветительную арматуру и делая источники освещения скрытыми, устраняя радиаторы и помещая приборы отопления под полом, превращая, таким образом, оборудование из дополнения к зданию в интегральную его часть. Мебель по возможности делается встроенной, и все лишнее убирается из интерьера: нужное прячется, ненужное устраняется. Разумеется, и «украшения» ликвидируются внутри и снаружи.

Дело не только в устранении декоративных деталей. Принцип состоит в упрощении форм, в переходе от дробности формы к лаконичности, выражающей современный взгляд на вещи: главное — суть дела.



8. Дом Т. Гейл, Чикаго, 1909. Общий вид, планы этажей



9. Проект высотного здания для Сан-Франциско, 1912

Итак, «наброс всякого рода деталей — это худшее, что видел мир, самый низкий эстетический уровень в истории». И в то же время:

«Поэзия формы так же необходима большой архитектуре, как листва дереву, цветков растениям, мясо телу» [XXXIX, стр. 154]. «Не думайте, что простота — это что-то вроде двери сарая; нет, в ней утилитарность обладает изяществом красоты, а диссонанс и все бессмысленное устранены» [XLIV, стр. 242]. «Чистота формы не означает упрощенства, но означает сохранение существенного» [LII, стр. 102].

Создав дом Т. Гейл, Райт как будто испугался вызванного им демона. В последующие годы он будет перегружать свои постройки декором и извлекать критику своих последователей, молодых архитекторов 20-х годов, за «стерильную архитектуру».

В 1909 г. Райт почти на год уехал в Европу. В своих мемуарах он не объясняет, что побудило его на длительное время покинуть родину, лишь вскользь замечает, что был всем не доволен и «сам не знал, чего хотел». Можно полагать, что 16 лет работы в условиях творческого одиночества, в обстановке непонимания и отчужденности надломил архитектора. Он действительно не видел перед собой ясных перспектив. Возможно также, что наступившему творческому кризису способствовали и некоторые изменения объективных условий развития архитектуры: быстро развивалась строительная техника, появились новые железобетонные конструкции, изменялись условия общественной жизни, бурно разрастался индустриальный Чикаго, поглощая тихие пригороды. Райт, при всем своем темпераменте, все же в какой-то мере был консервативен и ему порой трудно было поспевать за всеми изменениями жизни. К тому же неудачи в делах были обострены трудностями в личной жизни. Райт посещает Англию, Германию, Австрию, Италию, Грецию. В Берлине в 1910 г. устраивается выставка его работ и издается монография о его творчестве.

Райта тепло встретили в Европе, но его, видимо, тянуло на родину, которую он любил, хотя там к нему и относились неприветливо. Он не принял предложение остаться работать в Германии, которая тогда была одним из основных центров движения за новую архитектуру. В 1910 г. Райт возвратился в США.

Творчество Райта 1912—1923 гг. отличается от его творчества 1893—1909 гг. Нет уже больше «стиля прерий». Райт уходит в романтику на экзотические темы. В его постройках тех лет — громоздкие фантастические формы, вызывающие неопределенные представления об архитектуре какой-то неведомой древней эпохи. На творчество Райта того периода оказывали влияние архитектура и искусство доколумбовой Америки. Это проявляется в композициях тяжелых масс, декорированных замысловатым орнаментом, и в ряде специфических деталей.

Переживая определенный кризис художественных исканий, Райт в то же время оставался новатором в области инженерно-технических вопросов архитектуры. Так, в 1920 г. он предложил конструкцию небоскреба с консольными перекрытиями и несущими наружными стенами (проект высотного здания с подобной конструктивной системой тогда же разработал Мис ван дер Роэ).



Ресторан в Чикаго (рис. 10) — пример декоративного стиля Райта того периода. Облик этого сооружения свойствен произведениям модерна. Мы видим интенсивные поиски архитектором новых форм, отображающих, однако, какой-то как бы нереальный мир, мало ассоциирующийся с современностью.

Симметричное здание ресторана расположено вдоль улицы, за ним дворик, уставленный столиками и окруженный террасами и зеленью. План тоже симметричный (что необычно для Райта). За зданием, на противоположной стороне дворика, помещена музыкальная раковина, а по бокам двора идут крытые террасы.

Как всегда, Райтом запроектировано все, от генплана до мебели, осветительной арматуры и даже сервировки стола. Широко применена пластическая и цветовая декорировка. Многие при строительстве этого объекта остались недоделанными и многое было осуществлено не по замыслу автора проекта. В 1923 г. ресторан был снесен.

В 1916 г. Райт был приглашен в Японию для строительства гостиницы в Токио. Он является автором не только архитектурной, но и инженерной части проекта (при участии инженера Мюллера, работавшего еще у Салливена), а также руководителем строительства до 1920 г. Объект был завершен в 1922 г.

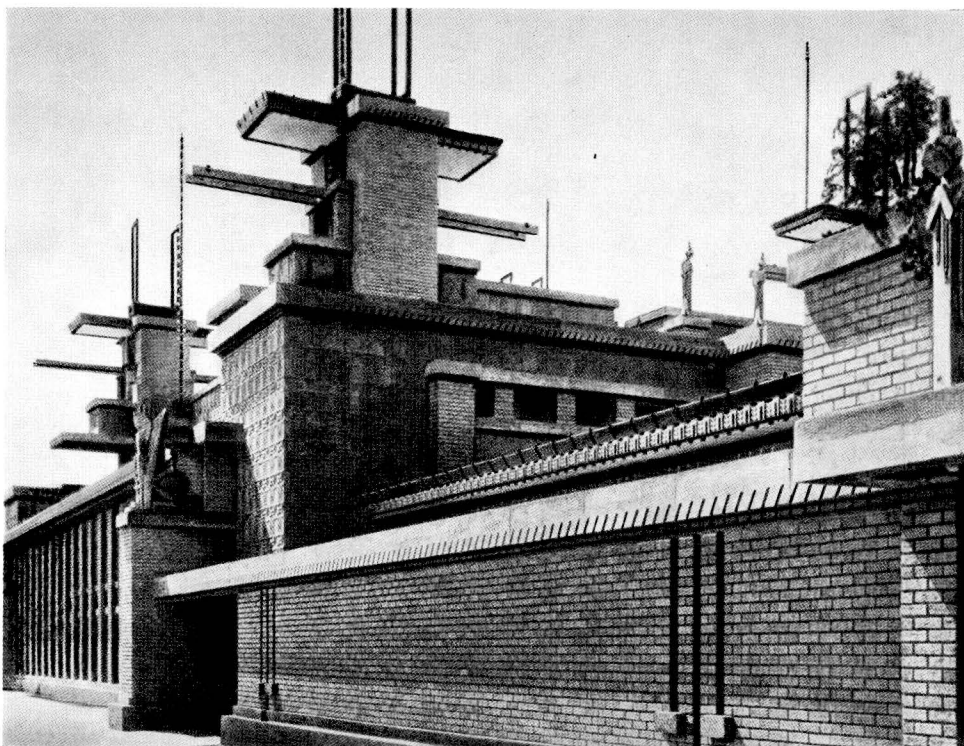
Империял-отель (рис. 11) представляет собой большое и сложное в плане здание. В боковых крыльях размещены номера, в центральной части — помещения общего пользования, а вокруг нее — дворики с бассейнами, террасами, зеленью, скульптурами. Как обычно у Райта, вся мебель запроектирована им.

Большое внимание было уделено сейсмостойкости постройки, что так важно для Японии. Райт считал, что не «жесткость и тяжесть, а гибкость и легкость» могут с успехом противостоять землетрясениям. По его мнению, конструкция должна «не сопротивляться толчкам, а следовать им». Сооружение разрезано деформационными швами через 18 м. Стены толще внизу и облегчены сверху, чтобы понизить центр тяжести. Ввиду того что грунты слабые, основание под фундаментами укреплено висячими сваями. Трубопроводы установлены с гибкими креплениями и сочленениями во избежание их повреждений при колебаниях конструктивных элементов. Крыша, вместо обычных в Японии тяжелых черепичных, которые обрушаются при землетрясении, легкая (с кровлей из листовой меди). Она опирается не на стены, а на чердачное перекрытие. Перед зданием устроен бассейн; он имеет не только декоративное назначение, но и служит противопожарным резервуаром.

В 1968 г. здание Империял-отеля было снесено.

При разработке внешних форм гостиницы в Токио архитектор, как он утверждал, стремился следовать национальным традициям японского искусства, но практически это выразилось в архаизации облика постройки и перенасыщенности ее декором. Архитектура Империял-отеля не столько отражает традиции японского искусства, сколько художественные искания Райта того периода. Роскошная орнаментация этого здания (кстати, заимствованная в большой мере из американо-индейских мотивов) перекликается с подобной же пышностью в предвоенной архи-





10. Ресторан в Чикаго, 1913—1914. Вид со стороны улицы

тектуре Европы. Особенно богата отделка интерьеров ресторана, танцевального зала, гостиных. Райту не удалось здесь применить основной принцип японской архитектуры, который, по его же словам, выражается формулой «быть чистым».

Вернувшись на родину, Райт продолжал строить, обогащая свои здания декором в своеобразном варианте модерна (рис. 12). Его проекты начала 1920-х годов — это тяжеловесные сооружения в стиле древнеамериканской архитектуры, перегруженные декоративной пластикой.

Лучшее его произведение того периода — дом Дж. Милард в Калифорнии (рис. 13). В этой постройке, в частности, применена конструкция стен из двух слоев бетонных плит с воздушной прослойкой. Плиты, или, как их называет Райт, блоки, большей частью имеют на лицевой стороне образуемый при их изготовлении рельефный узор, который оживляет их поверхность. Блоки сделаны из бетона разных оттенков, а часть их имеет сквозной узор и образует витражи. Эти же бетонные детали с таким же рисунком применены для внутренних стен.

Оригинально решен план здания в трех уровнях. Дом поставлен в лощине, а вход в него устроен на уровне второго этажа, где располо-



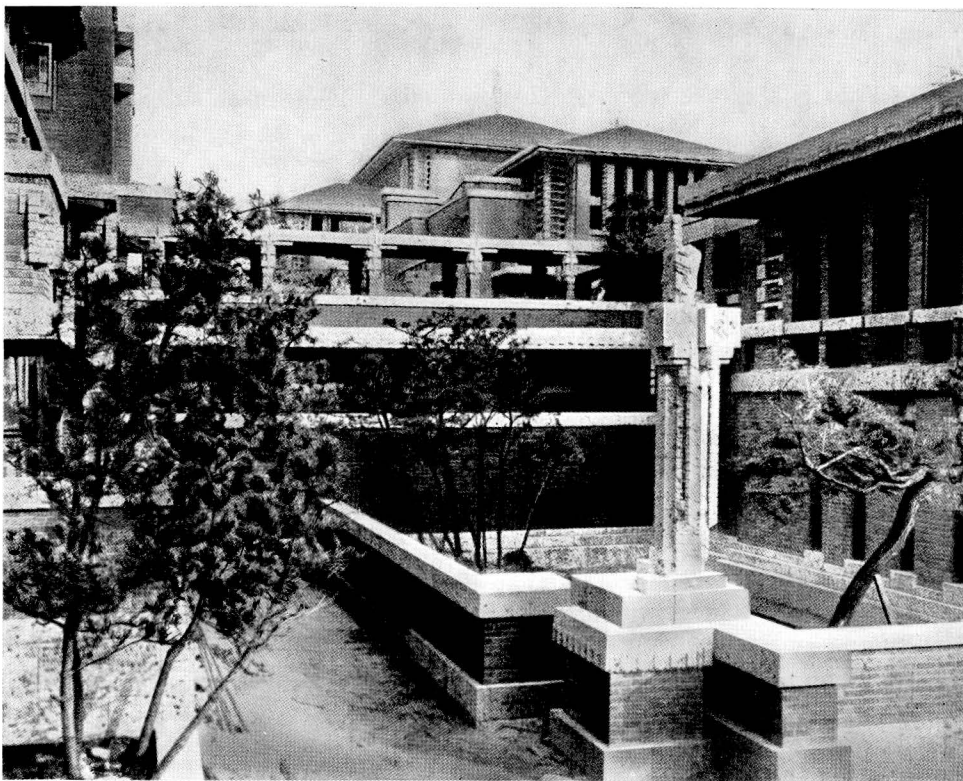
11. Гостиница в Токио, 1919—1922. Фрагмент общего вида, внутренний дворик

жены общая комната и комната гостей. На первом этаже (на уровне водоема) находятся столовая, кухня, комната прислуги. Третий этаж сделан в виде антресолей общей комнаты; там размещены апартаменты хозяйки.

Общая композиция здания соответствует стилю построек, которые появились в это время в Европе. Применение бетона, компактный, но расчлененный план, простые объемы (особенно если представить себе их гладкими, без узоров на блоках) перекликаются с ранними произведениями Ле Корбюзье и проектами «Баухауза». Но кубистический силуэт смягчен озеленением, архитектурные массы обогащены пластикой, стена «имеет толщину», она материальна, здание весомо в отличие от «картонных коробок» (как выражался Райт) «международного стиля»; привлекают в этой постройке связь с природой, человеческий масштаб, лиричность облика.

Интересно все же понять, почему после 1910 г. так изменились характер и направленность его творчества. В одном из интервью<sup>1</sup> он

<sup>1</sup> Опубликовано в книге Ф. Л. Райта «Будущее архитектуры». М., 1960, стр. 31.



утверждал, что изменения, происходившие в мире в течение его жизни, будто бы никак не повлияли на него и его творчество. В действительности это, конечно, было не так. Условия времени никого не обходят. Перелом в творчестве Райта был вызван рядом причин. Некоторые из них уже упоминались, но это были обстоятельства ближайшего окружения. Кроме того, действовали и более общие условия.

В годы перед первой мировой войной, а также в первые послевоенные годы широко распространился экспрессионизм в искусстве, возникший как своеобразный отклик на общественные противоречия и явившийся выражением индивидуалистического протеста против условий капиталистического общества, протеста, которому присущи нотки отчаяния.

Это нашло отражение в творчестве Райта того периода. В образах архитектуры он как художник по-своему выражал протест против условий жизни, поглощающих личность. Влияние экспрессионизма на Райта объяснимо тем более, что его творческой индивидуальности в силу условий, в которых он работал, были свойственны характерные для предста-

ителей этого течения тяготение к иррациональности и обостренная эмоциональность. Экспрессионизм в архитектуре проявлялся в творчестве не только Райта, но и других архитекторов периода примерно 1908—1924 гг. Прежде всего это Г. Пёльциг и Э. Мендельсон, а также, в той или иной степени Г. Хёринг, Ф. Хёгер, П. Беренс, И. Ольбрих.

Усвоенная Райтом в период его творческого формирования склонность к модерну, неприятие им пути, по которому шло развитие новой архитектуры, настроение неопределенности, влияние экспрессионизма — все это сказалось на его творчестве этого времени.

Романтическое увлечение искусством древнеиндейских цивилизаций было связано и со стремлением создать своеобразный архитектурный стиль для своей страны. Кроме того, Райт не мог согласиться с тем, какой характер принимала новая архитектура с ее подчеркнутой аскетичностью, суховатым рационализмом и однообразием внешнего облика сооружений. Его страшила перспектива поглощения личности водоворотом жизни, он сопротивлялся пугающей его угрозе нивелировки, пытался отстоять свою индивидуальность. Это сближает его с Раскиным, Моррисом, Вандевельде и проводит грань между ним и Ле Корбюзье, Гропиусом.

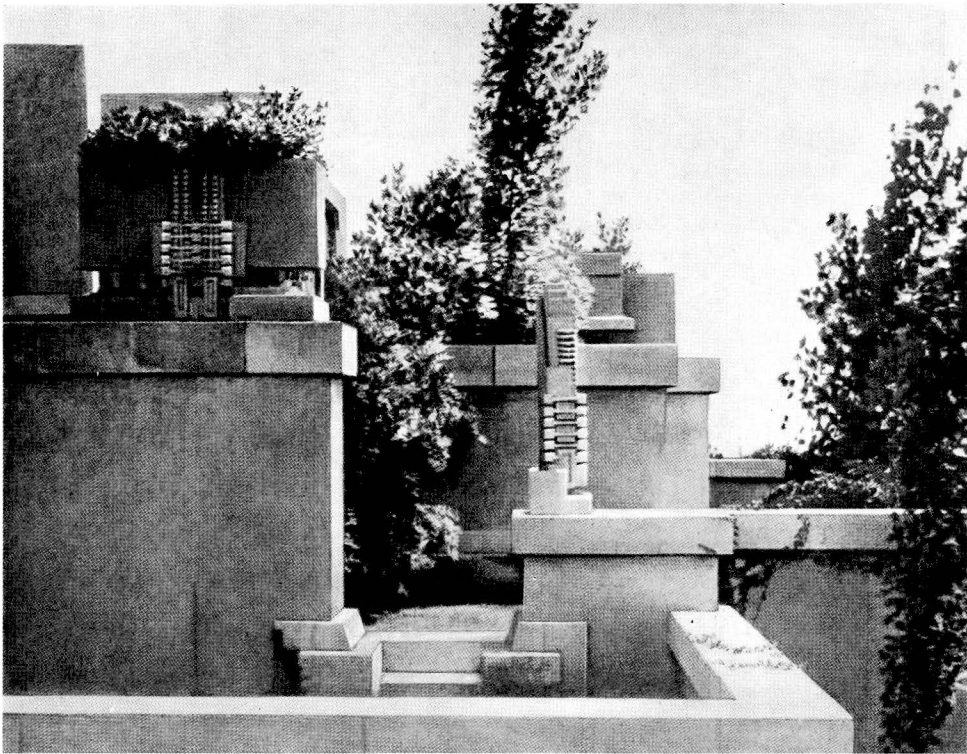
Как и некоторые другие старые мастера новой архитектуры (например, Т. Гарнье, О. Перре, О. Вагнер), Райт не мог расстаться с приемами накладной «художественной обработки» здания. Выступая против декоративизма, за индустриализацию и даже стандартизацию, он на практике сочетал новые конструкции и объемно-пространственные построения с декором в духе модерна.

Райт переживал не только личный творческий кризис — это был кризис и его взаимоотношений с развивающейся идеей современной архитектуры. В тот период все больше давала о себе знать тенденция отказа от «лирики» в строительстве. Он не мог с этим примириться. Для него архитектура должна была оставаться искусством, великим искусством, без которого жизнь превратилась бы в унылый утилитарный процесс.

Райт по-своему пытался противодействовать угрозе «машинизации» зодчества. Но эта попытка привела только к тому, что он на время вышел из когорты создателей новой архитектуры.

В 1910 г. работы Райта произвели большое впечатление на молодых европейских архитекторов. Мис ван дер Роэ впоследствии писал: «Творчество этого большого мастера раскрывало архитектурный мир неожиданной силы, ясности языка и умопомрачительного богатства форм... Его влияние ощущалось сильно, даже если не было буквально видно» [XXXIV, стр. 41].

Представители движения за создание новой архитектуры увидели в творчестве Райта то, что было созвучно их стремлениям, а в нем самом — выдающегося мастера, достигшего успехов на пути, по которому они шли независимо от него. К этому времени черты нового уже появились в ряде произведений архитектуры, таких, как, например: жилой дом на ул. Франклина в Париже (Перре, 1903); здание почтамта в Вене (Вагнер, 1908); корпус турбинного зала АЭГ (Беренс, 1909); дом Штейн-



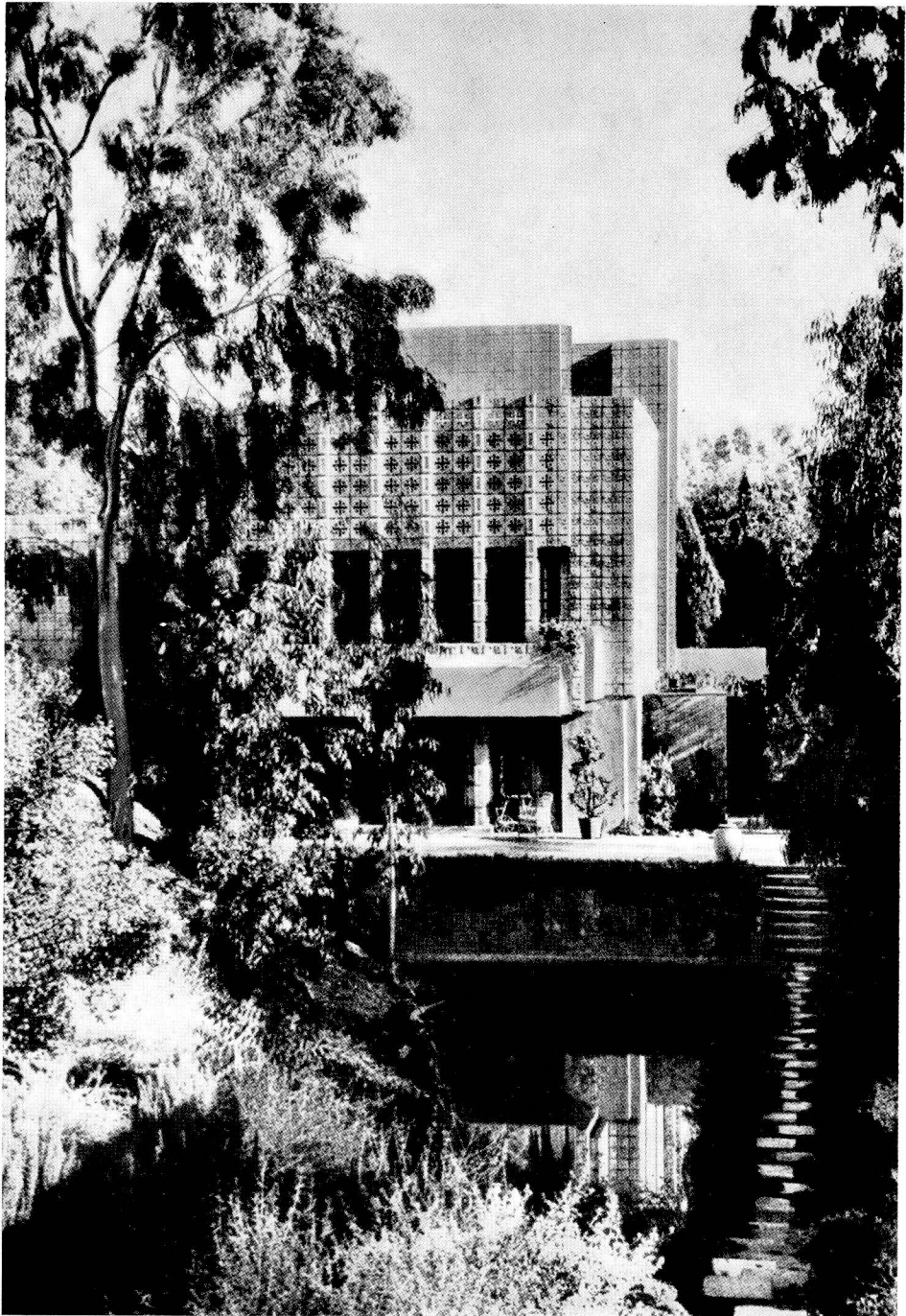
12. Дом М. Барнсдэла. Лос-Анджелес, шт. Калифорния, 1920. Фрагмент

нера в Вене (Лоос, 1910); фабрика «Фагус» (Гропиус, 1911); жилой поселок для рабочих в Голландии (Ауд, 1911); были разработаны программа сборного домостроения Гропиуса (1909), проект индустриального города Гарнье (1904).

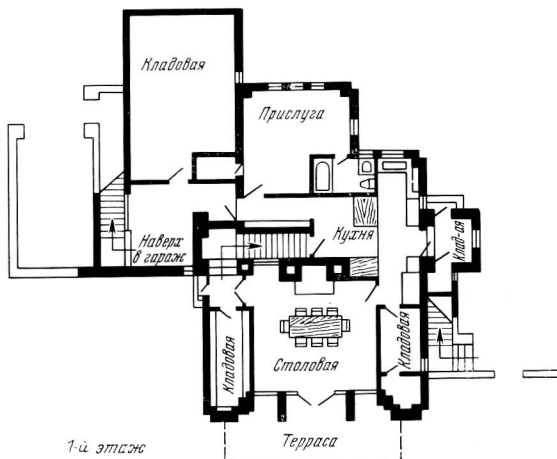
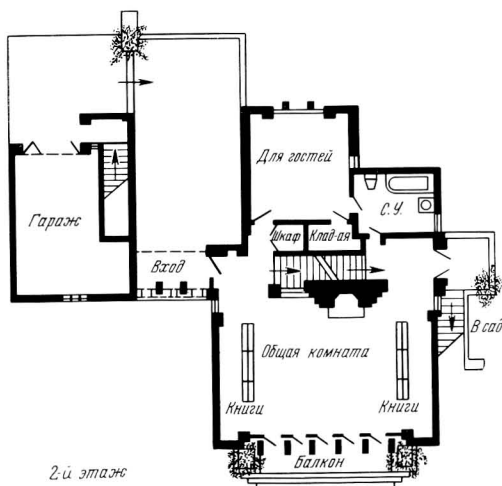
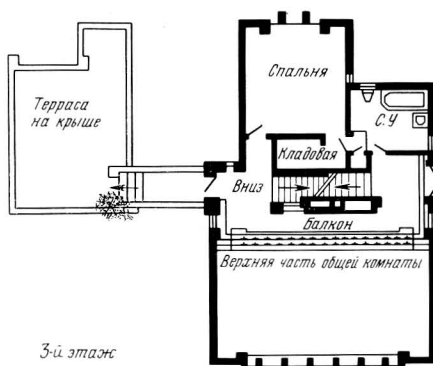
В годы перед первой мировой войной заявляет о себе «второе поколение» современных архитекторов, а в 20-х годах разворачивается их деятельность. Наиболее видные их представители — Вальтер Гропиус (1883—1969), Ле Корбюзье (Шарль-Эдуард Жаннерэ, 1887—1965), Людвиг Мис ван дер Роэ (1886—1969), в свое время работавшие в бюро Беренса.

Гропиус выступал как пропагандист внедрения стандартизации и механизации в строительстве в целях обеспечения широких слоев населения жильем. Эти факторы определяли его творческие искания. В 1919 г. был образован «Баухауз» (директором которого стал В. Гропиус) — учебное заведение и проектно-конструкторское учреждение, которое в определенный период являлось творческим и идейным центром нового направления в архитектуре Европы.





13. Дом Дж. Милард. Пасадэна, шт. Калифорния. 1923. Общий вид, планы этажей





Ле Корбюзье в своих книгах провозглашал первенствующее значение практической целесообразности в архитектуре и дизайне. Он утверждал, что основная задача построек и предметов обихода — эффективно служить человеку; на этом основан его тезис: «дом — машина для жилья».

Для произведений Мис ван дер Роэ характерна простота решений; в них лаконичность обладала эстетической выразительностью; его девиз: «меньше — значит больше».

В 1928 г. в Швейцарии состоялся первый учредительный конгресс СИАМа («Международные конгрессы современной архитектуры») — организации, которой надлежало поддерживать международные связи среди сторонников новой архитектуры. К концу 20-х годов движение за создание современной архитектуры получило распространение не только в Европе, но и на других континентах.

Райт не принял новую архитектуру 20-х годов, которую в нашей стране условно называли «конструктивизмом», а за рубежом — «международным стилем», или функционализмом. Он говорил: «Дома людей не должны быть сверкающими на солнце коробками, и мы не должны оскорблять машину, пытаясь делать жилище придатком машинерии» [LII, стр. 130].

Райт высказывался против создания единого всемирного архитектурного стиля, лишённого национального своеобразия: «Интернационализм хорош лишь тогда, когда он сохраняет французское во Франции, итальянское в Италии, британское в Британии и русское в России, — тогда, когда он делает так, чтобы все нации и каждая из них правильно оценивали то, что составляет душу другой, и когда он старается объединить их, чтобы отстоять их индивидуальность» [XIX, стр. 3].

Райт долгие годы работал в условиях известной изоляции, что усугубило его индивидуализм. Он всячески подчеркивал свои особенности, свое отличие от других современных архитекторов, в том числе и от представителей «международного стиля».

Действительно, направленность его творчества несколько иная, чем у таких архитекторов, как Лоос, Ле Корбюзье, Гропиус, Мис ван дер Роэ, Ауд и др. Они выделяют при создании конкретного архитектурного образа типичное в комплексе условий и целей строительства, Райт же ориентируется на неповторимое, своеобразное. У них больше рационализма, у него — романтизма и лирики. У них обычно некоторая сухость и геометризм, у него — богатство форм, прихотливая пластика, эксперименты с орнаментом. Райт был в какой-то мере человеком старой формации и не мог отрешиться от идеалистических настроений XIX в. Ле Корбюзье, Гропиус и Мис ван дер Роэ всецело принадлежат XX в. И если Ле Корбюзье 20-х годов тоже романтик, то он уже романтик не «природы», а «машины», не «чувства», а «разума».

Близок Райту по творческой направленности А. Аалто. Он мало строил за пределами Финляндии, так же как Райт мало строил за пределами США. Как и Райт, он акцентирует соответствие постройки ее окружению, стремится к подчеркнутому выражению применяемых материалов, к преодолению геометризма, к нестабильности форм. Аалто —

единственный из современных архитекторов, о котором Райт отзывался положительно.

В истории архитектуры проявлялись две тенденции в трактовке архитектурной формы: логика и чувство, выражающиеся в строгости или экспрессии. Ле Корбюзье, Гропиус, Мис ван дер Роэ олицетворяют в современной архитектуре первую из них; Райт, Аалто, ряд современных архитекторов Латинской Америки — вторую. При этом, если строгость формы у первых может переходить в аскетичность, то экспрессия у вторых — в аффектацию.

Но, несмотря на все это, Райт, хотя и своеобразен своим методом, конкретной трактовкой архитектурного образа, в основном, в принципиальном стоит на тех же позициях, что и другие архитекторы современного Запада.

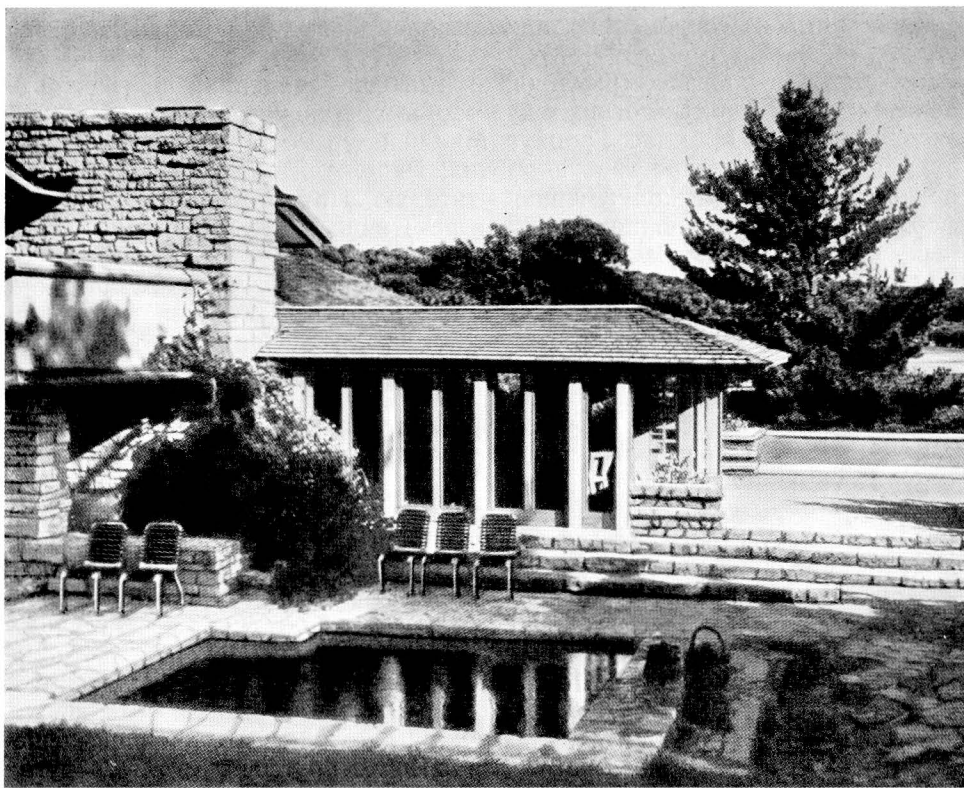
Общим для архитекторов 1920—1950-х годов, следовали ли они «международному стилю» или какой-либо из школ «органической архитектуры», было стремление создавать подлинно современную архитектуру. И те и другие считали, что: 1) современная архитектура должна быть не простым сложением инженерно-технической структуры и декоративного искусства, а целостным как творческое явление; 2) современная архитектура должна быть гуманистической и демократичной как в своей практической роли в жизни общества, так и в своих художественных образах; 3) современная архитектура должна в наилучшей мере соответствовать современным утилитарно-функциональным требованиям и современной строительной технике. Гропиус так формулирует общий принцип: «Всякая вещь должна служить своей цели совершенно, т. е. практически выполнять свои функции, должна быть прочной, дешевой и красивой»<sup>1</sup>. Но конкретные творческие приемы у тех и у других различны.

«Международный стиль» характерен рационалистическим подходом в разработке объемно-планировочных решений, в выборе конструктивных приемов, определении характера внешних форм и деталей. В своей практической деятельности представители этого направления отдают предпочтение техническим факторам и высоко ценят экономичность решений. Эта архитектура проявляет тенденцию к некоторому единообразию и относительной стабильности форм. Облик построек «международного стиля» деловит, строг, суховат, формы его лаконичны, нередко «стерильны».

Райт — поэт в архитектуре и не приемлет эту прозу. Он не доверяет путеводной звезде логики и не поклоняется божеству экономики. Он хочет, чтобы архитектура радовала сердце красотой. Его натура художника не терпит единообразия среды, в которой протекает жизнь, а еще больше — бесстрастной надменности архитектуры, которой нет дела до человека. Он стремится к богатству форм, к архитектуре яркой, эмоциональной и в то же время лиричной, душевной, человеческой. В этом отношении Райт — верный последователь Салливена, который не доверял

---

<sup>1</sup> W. Gropius. Living architecture or International Style? «Design», vol. 47, № 8, p. 10.



14. «Тейлизин-Северный» — дом Райта с мастерской и помещениями сотрудников. Шт. Висконсин, 1925. Фрагмент, интерьер

рационализму: «Мы, в нашем искусстве, должны следовать процессам природы, ритмам природы, потому что эти процессы, эти ритмы жизнетворны, органичны, согласованны, логичнее всех книжных логик»<sup>1</sup>.

В 20-х годах Райт, как показало будущее, преждевременно считался «старым мастером».

Возвратившись из Европы в США, он решил поселиться не в индустриальном Чикаго, а в прериях, в тех местах, где родился и провел детство. Здесь, в сельской глуши, он строит себе дом, назвав его «Тейлизин» — по имени легендарного ирландского барда (мать Райта была ирландского происхождения).

При строительстве этого дома Райт в поисках средств архитектурной выразительности открывает новые возможности для архитектуры, которая, будучи современной, должна оставаться человеческой. Впоследствии то новое, к чему он пришел, окажет влияние на дальнейшее разви-

<sup>1</sup> A. Bush-Brown. Louis Sullivan. N. Y., 1960, p. 19.



тие современной архитектуры и будет способствовать формированию черт, смягчающих сухость «международного стиля».

Первоначально в 1911 г. Райт построил на ферме своей матери в штате Висконсин дом с мастерской («студией»), который дважды отстраивался после пожаров 1911 и 1925 гг. Впоследствии, с образованием в 1932 г. «Тейлизинского товарищества», «Тейлизин» расширился и дополнялся новыми постройками.

«Тейлизин-Северный» (он назван так в отличие от другого дома Райта, построенного в штате Аризона) расположен в четырех милях от ближайшей деревни и в сорока милях от ближайшего города, поэтому имеет собственное водо- и энергоснабжение. Он состоит из главного здания и комплекса построек «товарищества».

Главное здание «Тейлизина» — П-образное в плане. Одно его крыло — это и есть собственно дом Райта (рис. 14); здесь размещены три спальни, общая комната с местом для приема пищи и примыкающей кухней и так называемая «лоджия» — просторное помещение, в котором в субботние вечера собирались члены «товарищества». В средней части

здания — рабочие помещения. В другом крыле расположены комнаты сотрудников Райта и службы.

Архитектура не ограничивается самим зданием, но продолжается в его окружении в виде малых форм: стен-оград, подпорных стенок, дорожек, бассейнов, фонтанов, зелени, а также «комнат» под открытым небом, т. е. своеобразных двориков-помещений со стенами, но без крыши.

При строительстве этого дома Райт стремился воплотить в его образе идею слияния архитектуры с природой. Жилье приближено к земле. Применено обильное остекление, местами во всю высоту помещений. Полы продолжают на террасах, и широкие, расходящиеся во все стороны ступени подходят к зелени лужаек.

В интерьерах те же материалы, что и снаружи: живописная каменная кладка и дерево. Потолки следует уклонам кровель и подшиты досками. Помещения во многих местах разделяются «кусками» перегородок (не доходящими до потолка или до стены), в том числе шкафами-перегородками. Тщательно подобраны предметы обстановки, ковры, вазы с цветами и пр. Мебель изготовлена из тех же пород дерева, что применены в отделке интерьеров, и, где возможно, встроенная. В помещениях и вне их много произведений искусства Востока, которые Райт высоко ценил.

Интересны в этой постройке интерьеры — с пространствами, разнообразными по форме и взаимно проникающими, с удивительным сочетанием монументальных форм и легкости, раскрытости, с неожиданными перспективами и разнообразием расположений светопроемов. Здесь Райт, наконец, нашел решение, которое долго искал: интерьер — не коробка, не бесстрастное вместилище для людей и вещей, а симфония пространства и света.

Что же касается архитектурных форм и композиций, то архитектор поставил перед собой задачу: отбросить предвзятые соображения о стиле — старом или новом — не связывать себя представлениями о том, на что дом должен или не должен быть похож. Конкретные условия задачи, общей или частной, призваны были в каждом случае подсказывать решение.

#### **«ТЕЙЛИЗИНСКОЕ ТОВАРИЩЕСТВО»**

В Соединенных Штатах позднее, чем во многих других странах, современная архитектура получила признание. Около 1930 г. в США появляются подражания новой европейской архитектуре. Однако официальным зданиям того периода в Америке (как, впрочем, и в других странах) придавали облик в подражание классицизму или «национальному стилю». Как писал Л. Мамфорд, финансовые магнаты противились новой архитектуре, «стояли, как стена, перед всем смелым и современным, перед тем, что имело новое значение и представляло собой новые ценности»<sup>1</sup>. Когда в 1932 г. Музей современного искусства в Нью-Йорке

---

<sup>1</sup> L. Mumford. Roots of contemporary American architecture. N. Y., 1956, p. 16.

устроил выставку современной архитектуры, это послужило поводом обвинить ее организаторов в том, что они насаждают «чужеземную архитектуру» в Соединенных Штатах.

1920—1933 гг. были трудными для Райта. Отстроенный в 1914 г. после пожара «Тейлизин» сгорел во второй раз. Погибли библиотека и ценное собрание произведений искусства. Трагические события происходили и в личной жизни.

Восстановление «Тейлизина» требовало средств. Работы не было. Райт никогда не отличался практичностью, а на этот раз совсем запутался в финансовых делах. Некоторое время он был лишен возможности жить в своем доме, на который был наложен арест, скрывался от кредиторов и от газетчиков, жаждавших материала для скандальных сенсаций.

Признание пришло из-за границы: его работы публиковались во многих странах мира, академии и архитектурные общества избирали его своим почетным членом, крупные архитекторы считали себя его учениками, а на родине «величайший архитектор мира» (как теперь его называют в Америке) был четыре года безработным.

Райт не имел заказов и тогда, когда экономический кризис миновал. Ему пришлось зарабатывать чтением лекций и устройством выставок своих работ. В публичных выступлениях он резко критиковал архитектурную практику тех лет в США.

В начале 30-х годов Райт организовал мастерскую-школу «Тейлинское товарищество». Это своеобразное учреждение представляло собой частное учебное заведение и одновременно фирму, осуществлявшую архитектурное проектирование. Сотрудники «товарищества» (дипломированные архитекторы, недоучившиеся студенты, художники, техники, а также молодые люди, не имеющие какого-либо специального образования, но желающие обучаться архитектуре на практике) работали в нем под руководством Райта. Помимо занятий архитектурой много внимания уделялось дизайну, т. е. проектированию предметов обихода и других изделий. В связи с этим интересно обратить внимание на идеи Райта, касающиеся проблемы дизайна, и его соответствующую практическую деятельность.

Как известно, в комплексе «второй природы» — искусственно создаваемой материальной среды человеческой жизнедеятельности — архитектура выделяется прежде всего спецификой своего назначения, большей долговечностью, значительными размерами объектов, наконец тем, что они связаны с местом своего расположения. Но для человека, живущего и работающего в этой искусственно созданной среде, архитектура и перемещаемые предметы образуют одно целое. Не удивительно, что архитекторы — практики и теоретики, стремившиеся к возрождению органичности архитектуры, рассматривали ее не как набор «памятников», а как составную часть целостного единства материальной среды.

Крупнейшие архитекторы Запада, активно участвовавшие в движении за новую архитектуру, не ограничивали круг своих интересов чисто архитектурными проблемами. П. Беренс был архитектором и художником-конструктором. Ле Корбюзье проектировал не только здания, но и мебель, и в своих книгах выступал за обновление как архитектуры, так



и бытовых вещей. «Баухауз» стал экспериментальным центром архитектуры и дизайна, в нем Л. Мис ван дер Роэ и М. Брейер создавали невиданную ранее трубчатую мебель, а В. Гропиус участвовал в художественном конструировании транспортных средств. В Италии Д. Понти проектировал небоскребы, интерьеры теплоходов и авторучки. Э. Сааринен увлекался созданием новых форм посуды. А. Аалто работал над созданием осветительных приборов, стульев, пепельниц. В. Гропиус писал: «Понятие «дизайн» совокупно охватывает всю область искусственно создаваемых и зрительно воспринимаемых нами сооружений и вещей — от простых предметов повседневного пользования до сложного образования целого города. Процесс проектирования большого здания отличается от проектирования простого стула своими параметрами, а не принципами»<sup>1</sup>.

Естественно, что Райт, будучи одним из идеологов движения за новую архитектуру, в своей теории и на практике не ограничивался архитектурой в узком смысле слова. Одним из постулатов выдвинутой Райтом «философии органической архитектуры» было суждение о том, что постройка — это элемент окружающей ее среды, а предметы, находящиеся в интерьерах, — элементы здания. «В органической архитектуре, — говорил он, совершенно невозможно рассматривать дом как одно, его меблировку как другое, а окружение — как третье. . . Все это должно стать деталями целого. . . Ковры на полу и занавеси являются в такой же мере частями здания, как штукатурка стен и черепицы крыши» [XLIV, стр. 55].

И, действительно, проектируя дом, он не только всемерно стремился вписать его в ландшафт, но и непременно разрабатывал его интерьеры, включая мебель, оборудование и детали обстановки. В отличие от других архитекторов, оставлявших интерьер на усмотрение «декоратора» (так называют в США специалиста по интерьеру) или самих жильцов, Райт брал эту задачу на себя. Рассказывая о строительстве особняка Милард в шт. Калифорния (1923 г.), он отметил, что счел свою работу законченной, «когда расставил книги на полках».

Считая обстановку интерьеров «интегральной частью» архитектуры, Райт отводил ей немалое место в общем композиционно-художественном замысле. Характерен в этом отношении, например, посудно-антикварный магазин В. Морриса в Сан-Франциско (см. рис. 34). Здесь оборудование не только обслуживает функциональный процесс, но и участвует, совместно со строительными элементами интерьера, в формировании архитектурного образа.

Итак, Райт рассматривал перемещаемые изделия, являющиеся продукцией промышленного производства, и здания, представляющие собой продукцию строительного производства, как элементы, совместно образующие материальную среду жизни людей. Поэтому эстетические проблемы архитектуры и дизайна, по его представлению, едины. В современных условиях корень этих проблем — во взаимоотношениях техники и эстетики.

---

<sup>1</sup> В. Гропиус. Границы архитектуры. М., 1971, стр. 91.



В 1901 г., еще будучи молодым архитектором, Райт выступил в Чикаго с докладом «Искусство и ремесло в век машины». В этом выступлении он, по его собственным словам, «страстно утверждал, что машина является инструментом художника не в меньшей степени, чем какой-либо другой инструмент, который у него был в прошлом, если только он научится этим инструментом пользоваться». И дальше: «Для архитектора и его собрата художника различие между нашей эпохой и другими заключается просто в том, что машины и механизмы заменили орудия ручного труда, и (что труднее осознать) в том, что вместо покровителя в лице наследственной аристократии художник теперь должен полагаться на машинную индустрию» [VII, стр. 60].

Новые условия, выдвигаемые промышленным производством, Райт видел в том, что на формах продукции и на творческом методе дизайнера отражается не только отличие механической обработки материала от ручной, но и принципиальное отличие массового тиражирования изделий от их штучного изготовления ремесленником: «Массовое производство и стандартизация стали уже неизбежной необходимостью — как враг или как друг. Можете выбирать. В зависимости от вашего выбора вы станете хозяином положения и полезным в деле или превратитесь в элегантного паразита, называемого эклектиком» [XLIX, стр. 185].

Райт придавал большое значение связи дизайнера с условиями производства и потребления: «Идите на заводы, чтобы изучать процессы в их связи с продуктом, и идите на рынок, чтобы изучать отзывы. Изучайте машины, которые делают продукт тем, чем он является. Чтобы овладеть мастерством, изучайте материалы, из которых делается продукт, изучайте назначение, для которого он производится, изучайте его взаимодействие с человеком» [LII, стр. 206].

Восхваляя машину как «новый инструмент художника» и стандарт как новую возможность для творчества, Райт в то же время опасался угрозы дегуманизации. Он настойчиво предостерегал против техницизма, эстетика которого имеет классовые корни и является отражением в искусстве буржуазной идеологии: «Человек должен использовать машину, но не машина человека» [LIV, стр. 1005]. «Машина может свершить большие дела — да, но только если она находится в руках того, кто не переоценивает ее возможностей, кто знает, как использовать ее для надлежащей работы на благо людей» [XLIV, стр. 35]. «Нет никаких оснований считать, что формы, выполненные только с учетом функции и утилитарной необходимости, будут превосходны и в другом отношении; они могут быть отвратительны с человеческой точки зрения, — зачем же художнику делать их такими?» [VII, стр. 91].

Не зря Райт опасался «машины»: в условиях капитализма, при которых ему приходилось иметь с ней дело, она не служила людям, но способствовала их духовному угнетению и подавляла творческие стремления художника. Понимая, что индустриальное производство является прогрессивным фактором в истории культуры человечества, он, однако, не мог найти пути для сотрудничества с ним. Райт верил, что то положение, которое современное ему промышленное производство занимает в общественной жизни, не является единственно возможным; более того,

он считал это положение ненормальным и временным. Во-первых, он представлял себе индустрию, служащую потребностям потребителей ее продукции, а не интересам тех, кто владеет средствами производства и эту продукцию выпускает; и, во-вторых, он ориентировался на грядущие возможности техники, а не на ее сегодняшнее состояние. Говоря о технике и индустриализации, он не имел в виду производство, единственным критерием эффективности которого является прибыльность, и не то, которое еще не освоило грандиозные технические возможности постиндустриальной эры.

Таким образом, свои идеи о взаимоотношении современной техники и искусства в архитектуре и дизайне Райт связывал не с тем, что есть, а с тем, что могло бы быть. Поэтому восхваления «нового инструмента художника» оставались на словах и «Тейлизинское товарищество» стало не центром дизайна, о чем мечтал Райт, а кустарной мастерской со своеобразным полунатуральным хозяйством. Райт и его сотрудники проектировали уникальные вещи для уникальных зданий. А в это время более практичные дизайнеры Америки участвовали в массовом индустриальном производстве.

Многие деятели культуры за рубежом выступают против дегуманизации, связанной с тем самодовлеющим положением, которое в капиталистическом мире занимает современная техника. При этом то, что противопоставляется «машинерии», порой выглядит довольно наивным. Райт, который объявлял себя противником традиций, называя их «мертвящей привычкой», видел способ поддержания утрачиваемой «человечности» в сохранении традиционных элементов старого уклада жизни. Выступая за ниспровержение традиций в архитектуре и дизайне, он проявлял удивительную для поборника нового приверженность к реквизитам «добротного старого времени». Его протест против капиталистической действительности выражался в том, что он отказывался жить в городе, устраивал в обществе друзей вечера с игрой на арфе, украшал свое жилище произведениями искусства Древнего Востока, а в доме, имеющем центральное отопление и электроснабжение, устраивал камин и ставил на стол свечи.

В «Тейлизинском товариществе» Райт, являясь главным архитектором, одновременно играл роль педагога.

Выступая против академизма в архитектуре, Райт неизбежно должен был подвергнуть критике и связанную с ним систему подготовки архитекторов. Главный недостаток архитектурного образования он видел в отрыве учебы от практики: «Современная высшая школа выпускает специалистов книжных знаний» [LI, стр. 73]. У него, надо полагать, имелись основания утверждать, что выпускники колледжей «бывают хорошо информированы и умеют говорить», но, как правило, «беспомощны в работе», потому что колледжи «дают образование, но не учат работать».

Райт протестовал против схоластики, отвлеченных знаний, образования, питаемого не реальностью, а традициями, против того, чтобы память обучающихся загромождалась мелочными и случайными сведениями. При этом он в своей критике доходил до крайностей: отвергая

определенную систему архитектурного образования, отвергал необходимость архитектурного образования вообще: «Здравый смысл нужен больше, чем эрудиция, потому что эрудиция, знания, образование вопиюще не соответствуют здравому смыслу, жизни, прогрессу» [XLV, стр. 340].

Райт утверждал, что нужно учиться на практике. Это справедливо. Но он впадал в крайность, считая, что учиться нужно только на практике.

В «Тейлизи́нском товариществе» сотрудники Райта (они же его ученики) осуществляли не только проектирование, но и вели авторский надзор на строительстве, а также работали в производственных мастерских. Райт считал, что архитектор должен обладать «чувством материала» и что оно вырабатывается только в процессе собственноручного труда. Поэтому члены «Тейлизи́нского товарищества» трудились на ферме и на стройке, производя все работы вплоть до обжига извести, сами по своим проектам изготавливали для себя мебель и т. п.

Что же касается обучения архитектурному проектированию, то оно осуществлялось в процессе ученичества у мастера при разработке чертежей для его проектов.

Разумеется, связь обучения с практикой и сочетание умственного труда с физическим полезны. Однако подготовка архитектора исключительно путем его работы в качестве подмастерья безусловно не соответствует современным условиям.

Пример «Тейлизи́нского товарищества» показывает, насколько неопределенны возможности такого метода обучения, находящегося в зависимости от субъективных условий. Дело в том, что Райт был нетерпим к чужим идеям. Творческой самостоятельности его ученики не имели. Не удивительно, что эта школа не дала ни одного значительного архитектора.

Райт непомерно преувеличивал значение архитектора, считая его «устроителем жизни», «центральной фигурой в культуре». Будучи максималистом, он в суждениях о роли архитектора в процессе создания архитектурного сооружения тоже доходил до крайностей.

Райт справедливо отмечал, что «никакая система не будет соответствовать современным условиям, если она не даст архитектору возможностей полного контроля над своим проектом и не обеспечит ему этот контроль до полного завершения здания» [XLIX, стр. 139]. Но он утрачивал чувство реальности, утверждая, что «только если одно лицо формирует замысел различных сторон проекта и определяет характер каждой детали целого, вплоть до размеров и формы кусков стекла в окнах, расположения самых незначительных архитектурных деталей, — только тогда будет обеспечено то единство, которое является душой произведения искусства» [XLIX, стр. 45].

Интересны высказывания Райта в отношении того, что архитектор должен не ограничиваться в своей работе художественно-творческой стороной своей сложной профессии, что он должен быть строителем: «Быть квалифицированным архитектором — это значит хорошо знать условия строительной индустрии, еще лучше знать современные орудия и методы производства работ и лучше всего прочего знать их отношение

к специфическим человеческим потребностям, учитываемым в проекте здания» [XLIX, стр. 84]. «Нам нужен «инженерный архитектор», будет ли это особая специальность или нет — как хотите. Архитектор, который не только знаком с заводским производством и условиями индустриализации, но может также чувствовать, какие преимущества для человека можно извлечь из условий механизированного производства» [XLIX, стр. 140].

Большое значение придавал Райт контролю со стороны архитектора над процессом строительства: «Работа на строительной площадке должна производиться под непосредственным руководством человека, по замыслу которого проектировалось здание. Ему необходимо оказывать содействие в такой мере, чтобы обеспечить осуществление строительных работ в соответствии с замыслом» [VIII, стр. 71].

Райт всегда стремился к тому, чтобы запроектированное им здание строилось под его контролем. Известен случай с домами в Ардмор, когда он отказался выдать чертежи (и лишился оплаты за проект), не получив гарантии в том, что будет осуществлять надзор за строительством. Характерно, что в списке работ Райта [XXVII] особо оговорены те, которые строились без авторского надзора; этим Райт как бы снимает с себя ответственность за окончательную продукцию.

Во время строительства Империял-отеля в Токио он переехал в Японию и сам руководил строительством. О строительстве здания управления компании «С. Джонсон и сыновья» (1936—1937) Райт говорил, что между ним и строителем существовало настоящее сотрудничество и взаимопонимание, без которого здание не было бы построено таким, какое оно есть. Несмотря на свой возраст и на дальность расстояния, Райт еженедельно выезжал на строительство. Кроме того, надзор осуществляли его помощники.

О том, как серьезно относился Райт к своим обязанностям проектировщика, можно судить по такому факту. Получив заказ на проект курорта в Аризоне, он со своей семьей и помощниками, выехав на место, разбил палаточный лагерь и проектировал, находясь непосредственно на участке будущего строительства.

Считая, что архитектор должен всю жизнь учиться на своем опыте, Райт говорил: «Образование архитектора заканчивается тогда, когда он в последний раз кладет свой карандаш» [XLV, стр. 159].

### **«ГОРОД ШИРОКОГО ПРОСТОРА»**

В 1932 г. Райт написал книгу «Исчезающий город» [LI], где в несколько туманной и многословной форме излагал идеи дезурбанизма. Впоследствии на ее основе им были выпущены еще две книги, в которых он развивал свою градостроительную концепцию [LIII, LV].

В 1934 г. членами «Тейлизинского товарищества» была выполнена модель фрагмента своеобразного города — предложенной Райтом формы расселения, которую он называл Broadacre-City (город обширных земельных участков, город широкого простора), или «Город везде и нигде».

Площадь территории, соответствующей этой модели, 10 км<sup>2</sup>. Здесь были предусмотрены жилые для 1400 семей и учреждения культурно-бытового обслуживания.

Единственное решение проблемы расселения в современных условиях Райт видел в том, чтобы «вернуться к земле». Это, как он говорил, не значит превратить города в села, но значит превратить города и села в новый вид расселения. Современные возможности связи и транспорта, по его мнению, создают условия для этого.

Райт представлял себе будущую форму расселения следующим образом. Города как таковые исчезнут. Каждая семья будет жить в собственном доме, на обширном участке собственной земли<sup>1</sup>. Эти дома группируются в поселки, размещаемые близ промышленных предприятий, вдоль шоссе и дорог (железных дорог не будет) и в других местах. Желаящие могут жить в высотных многоквартирных домах, расположенных в живописной местности, среди зелени, на берегах водоемов. Для возможности реализации этой мечты каждая семья должна иметь автомобиль, а многие и вертолет. Жилая застройка чередуется с промышленными зонами, в нее вкраплены общественные центры.

Райт считал, что город в его нынешнем виде изжил себя. «Я не вижу больше надобности в средневековом городе. В средние века не было эффективных средств связи, и культура зависела от скопления людей — с тем чтобы они имели возможность прямых личных контактов, если хотели приобщаться к культуре. Этой необходимости больше не существует» [XIV, стр. 151]. «Единственный для человека путь использовать машину и одновременно сохранить то, что есть в нем лучшего, — это идти с ее помощью к большей свободе (а машина создает возможности для этого), идти к децентрализации, вместо того, чтобы продолжать с помощью машины усиливать централизацию, которая рано или поздно взорвется» [LIV, стр. 1006]. «Придет день — и вся нация будет жить в одном раскинувшемся на всю страну городе» [XXXVI, стр. 41]. «Вся местность будет тогда единым хорошо спланированным парком с расположенными друг от друга на больших расстояниях зданиями; для каждого здесь будут красота и уют» [LII, стр. 178]. «Деловая часть города будет наполняться людьми к десяти часам утра и пустеть в четыре пополудни в течение трех дней в неделю. Остальные четыре дня в неделю будут посвящены радостям жизни в естественных условиях. Грань между городом и селом исчезает уже сейчас...» [LII, стр. 175].

Еще Гипподам составлял схемы идеальных городов. Проектировались идеальные города в период ренессанса, а также классицизма. В 1898 г. Говард выдвинул идею города-сада<sup>2</sup>. В 1901—1904 гг. Гарнье экспонировал, а в 1917 г. опубликовал свой проект зонированного промышленного города, в котором отвергал традиционную схему планировки с центром и периферией и трактовал кварталы незамкнутыми. Этот проект оказал немалое влияние на идеи современного градостроитель-

<sup>1</sup> По мысли Райта, каждый многоквартирный дом должен стоять на участке в 1 акр (0,4 га).

<sup>2</sup> E. Howard. Tomorrow: a peaceful path to real reform. London, 1898.

ства. В 20-х годах Ле Корбюзье предложил застройку нового города небоскребами, стоящими среди зелени. В конце 20-х годов в СССР интенсивно развивалась градостроительная мысль, в частности, были выдвинуты идеи дезурбанизма, сходные с теми, которые впоследствии пропагандировал Райт.

Как и многие другие современные зарубежные архитекторы, Райт рассматривал проблему градостроительства не с узко профессиональной точки зрения, а в связи с попытками решения социальных проблем: у него это вопрос не только расселения людей, но и общественного устройства.

В прошлом веке в Англии Раскин и Моррис пытались противодействовать упадку ремесел, вызванному тем, что промышленность выпускала более дешевую массовую продукцию. Они верили, что можно вытеснить машину и вернуться к ручному производству. В это же время в Америке Уитмен, видя последствия капиталистического промышленного подъема, сопровождавшегося опустошением земельных пространств, безотрадностью условий жизни рабочих, обострением социальных контрастов, призывал «вернуться к земле». Он и другие идеалистически настроенные гуманисты с отвращением относились к капиталистической цивилизации и призывали вести «естественную» жизнь, селясь ближе к природе.

Райт повторил этот призыв, но с той разницей, что он не отворачивался от технических достижений эпохи, а пытался опираться на них. Еще в 1892 г. он говорил: «Не техника должна нас поработить, а мы должны заставить ее служить нам». При этом Райт полагал, что в условиях капитализма люди могут обрести свободу, ликвидировав города и разумно организовав обслуживание своих нужд механизмами.

Градостроительные (или, точнее сказать, градоразрушительные) идеи Райта вызывают неизменно скептическое отношение архитекторов. Прежде всего при такой форме расселения, если бы она была осуществлена, не хватило бы места для сельскохозяйственных угодий. Мало кто соглашается с Райтом и в том, что город изжил себя. Вместе с тем его взгляды в какой-то степени отражают действительные, стихийно происходящие в некоторых странах процессы. В США строительство жилищ для городского населения, сооружаемых вне городов, составляет около 50% всего жилищного строительства; в результате этого образуются известные «мегаполисы» Америки — одноэтажные города, которые тянутся на десятки и сотни километров.

Проект «Города широкого простора» явился своеобразным протестом против такого вида расселения, каким является современный крупный город с огромной концентрацией зданий, автомобилей и людей. Всякие тотальные проекты нереальны: в них идея доводится до крайности. Но сама по себе она может содержать разумные моменты, и сам проект может быть осуществим в определенных пределах.

Градостроительная утопия Райта все же привлекательна. Конечно, приятно жить в общении с природой, имея при этом быстрые и безотказные связи с местом приложения труда и культурными центрами, в условиях хорошо налаженных снабжения и информации, а не в ску-



ченной обстановке больших городов. Но призывы Райта «вернуться к земле» носят сентиментальный характер.

Кроме того, дезурбанизация, как показывает практика современной архитектуры, не устраняя полностью одних трудностей, вызывает новые. Вынесение жилых районов «на лоно природы» порождает прежде всего транспортную проблему, для решения которой требуется средств и изобретательности не меньше, чем для обеспечения людей жильем. Увеличивается протяженность инженерных коммуникаций, урезаются ценные для сельского хозяйства земли, наконец, территориальный разрыв жилья, мест приложения труда и учреждений культурно-бытового обслуживания приводит к значительным затратам времени и сил людей на систематические поездки. Получается, что компактный город все же удобнее.

Примечательно, что Райт говорил о стирании граней между городом и селом, а также то, что он считал решение вопросов расселения связанным с решением социальных проблем. У идеологов движения за новую архитектуру профессиональные концепции связывались с социальными. Один из сотрудников «Баухауза» Э. Каллаи писал: «Дело идет не о внешних признаках, которые легко воспринимаются формально, но о жизненных вопросах величайшего социального значения»<sup>1</sup>.

«Новое движение» в архитектуре было поначалу враждебно встречено буржуазией. И неудивительно: архитекторы новаторского направления — по крайней мере, из числа наиболее видных — были, как правило, людьми прогрессивных социальных убеждений. После прихода к власти фашизма в Германии активные деятели «Баухауза» — Гропиус, Мис ван дер Роэ, Моголь-Надь, Брейер и др. — эмигрировали из страны. Райт постоянно выступал с критикой «американского образа жизни», чем вызывал к себе враждебное отношение правящих кругов своей страны; Ле Корбюзье стремился практически работать для улучшения жизненных условий трудящихся и в связи с этим был привлечен к суду по обвинению в «насаждении очагов коммунизма»; оба они подписали Стокгольмское воззвание о запрещении атомного оружия. Гропиус и Мамфорд, как и другие американские деятели культуры, призывали поддерживать предложения Советского Союза о всеобщем и полном разоружении и о прекращении атомных испытаний.

Движение 20-х годов в Западной Европе за новую архитектуру охватило тех архитекторов, которые представляли левое крыло буржуазной интеллигенции. Но если революционно настроенные архитекторы исходили из необходимости изменения общественного строя как предпосылки для возможности служения архитектуры народу, то другие придерживались реформистских идей, считая, что архитектура может способствовать исцелению пороков капитализма в рамках буржуазного общества. К последним примыкал и Райт.

На мировоззрение Райта решающее влияние оказали социально-политические взгляды Уитмена<sup>2</sup>. Райт был духовным наследником выдающихся романтиков своей страны. Он во многом напоминал первых

<sup>1</sup> «Современная архитектура», 1928, № 5, стр. 148.

<sup>2</sup> Уолт Уитмен (1819—1892) — великий американский поэт, творчество кото-



переселенцев — пионеров Америки, ее первооткрывателей с их наивной верой в свободу, с их идеализацией патриархальной фермерской жизни в общении с природой, с их ненавистью к капиталистической урбанизации. То же, что Уитмен, Эмерсон, Лонгфелло сделали для духовной культуры Америки, Райт пытался сделать для ее архитектуры. Он хотел запечатлеть в ней какой-то самобытный национальный дух, утвердить ее исчезающий идеал, но сделать это на основе идей и технических открытий XX века.

Райт критиковал фальшивую демократию США, американский образ жизни и всю капиталистическую культуру: «... Мы — не настоящая демократия, мы слишком во многом не демократичны. Демократия — на наших устах, в торжественных речах, на страницах школьных учебников. Но мало что из нее осуществляется в действительной практике... Как мы можем строить великие свободные здания, апеллирующие к свободе для свободного народа, если сама жизнь не свободна?.. Извращенный мир, где капитал выше труда, где индивидуальные качества личности калечатся под гнетом власти денег» [LII, стр. 252, 265, 298].

Он понимал, что идеалы «свободной архитектуры» осуществить невозможно «до тех пор, пока все остальное в обществе не является свободным, общественное сознание находится в значительной мере в темноте, а экономическая система знает только систему прибыли» [LII, стр. 264], что «там, где нет всеобщего честного распределения жизненных благ и нет широких возможностей для совершенствования человека», нет «особых надежд для хорошей архитектуры» [LVII, стр. 89].

Однако какими путями будет достигнуто идеальное общество будущего, этого Райт, как он сам признавался, не знал: «Что же нам делать с общественной жизнью в паразитическом мире паразитов? Не знаю, не могу сказать. Но общественная жизнь позаботится о себе» [LII, стр. 278].

Несмотря на резкие высказывания Райта по поводу современных ему социальных условий в США, его едва ли можно считать противником капитализма, он скорее хотел его улучшения.

Выступая за демократические порядки, за освобождение труда, Райт, однако, не принимал действенного участия в борьбе за установление таких порядков. Он прибегнул к своеобразной форме пассивного протеста против неприемлемых для него общественных условий: удалился на ферму, расположенную в стороне от населенных пунктов, и там вместе со своими единомышленниками вел «естественный» образ жизни.

О советском народе Райт всегда отзывался с симпатией и уважением.

---

рого проникнуто протестом против расового, национального и социального гнета. Идеалом поэта было свободное общество, основанное на коллективном созидательном труде народных масс. В то же время в поэзии Уитмена отразились настроения тех слоев трудящихся, которые не были свободны от иллюзий в оценке буржуазной демократии США. Отсюда — противоречия в мировоззрении поэта: социально-утопические черты и резкая критика пороков капитализма, индивидуализм и пафос братства людей, стихийный материализм и элементы мистики.

### ЖИЛЫЕ ДОМА

В середине 1930-х годов после кризиса и депрессии в экономике США стал наблюдаться подъем, несколько оживилось строительство, уменьшилась безработица среди архитекторов. Это дало возможность Райту включиться в практическую деятельность. Одновременно в развитии американской и вообще западной архитектуры наметились тенденции, которые стали больше соответствовать его творческим убеждениям. Это было начало перелома в развитии современной архитектуры за рубежом. То, что строилось в 1920-х годах, вызывало неудовлетворенность у населения и у самих архитекторов. Передовые архитекторы Запада начинают искать пути гуманизации архитектуры и повышения ее выразительности. В связи с этим возрастала и популярность Райта.

С 1934—1936 гг., уже в преклонном возрасте, Райт снова ведет активную творческую деятельность. В эти годы он стремился решать насущные проблемы архитектуры.

Как неоднократно писал Райт, Соединенные Штаты испытывают нужду в жилье. В связи с этим он отмечал: «Обеспечение недорогой жилой площадью является сейчас кричащей необходимостью... Я чувствую, что это — наш самый важный участок, и он был предан забвению нашими архитекторами...» [LII, стр. 258]. «Недорогое жилье — крупнейшая архитектурная проблема Америки. Что касается меня, то ради благополучия родины и собственного удовлетворения я охотнее решал бы ее, чем строил что бы то ни было...» [XV, стр. 78].

По проектам Райта возведено множество самых разнообразных построек. Но главная тема его творчества — жилье, а точнее, многоквартирные жилые дома-особняки.

Для Райта решение жилищной проблемы — часть и метод решения социальных проблем, как он их понимал. По его мнению, жилой дом должен быть не просто огражденным от внешней среды и защищенным от непогоды местом, а жильем, кровом, домом человека в глубоком смысле этого слова. Он считал строительство жилья задачей более чем строительной: она связана с решением вопроса «как жить» вообще; дом, по его мнению, должен быть необходимым материальным оформлением жизненных процессов, должен «соответствовать жизни», а не быть «коробкой, в которую втискивается жизнь».

С самого начала своей творческой деятельности Райт усиленно разрабатывал новые принципы формирования многоквартирного жилого дома. Вначале он был одинок в своих исканиях, но в последующем его творчество способствовало существенным изменениям этого типа жилья

в Америке. Архитектурные произведения Райта 1900—1909 гг. оказали также влияние на деятелей «нового движения» в Европе. Когда Райт начинал свой творческий путь, жилые дома были, по его выражению, «изукрашенными коробками, не подходящими для жилья». В противовес этому он выдвигал принцип рациональности, практичности: «Назначение постройки — прежде всего всесторонне служить человеку, а не производить впечатление» [XLIV, стр. 64].

При разработке нового типа многоквартирного жилого дома для США Райт применял следующие практические приемы.

Фундаменты не устраивались. Действительно, если выполнить дренаж, грунт при замерзании не будет деформироваться (пучиниться). Вместо фундамента проще сделать основание для стен в виде бетонной плиты по гравийному подстилающему слою. В эту конструкцию включается и разводка системы отопления. Подвал также не устраивался, так как он усложняет конструкцию, удорожает строительство и охлаждает жилые помещения. Площадка для строительства дренировалась посредством траншей, наполненных щебнем. По всей площади застройки устраивалось щебеночное основание толщиной 5—6 дюймов (12—15 см), в котором помещались змеевики отопления. Поверх укладывался бетонный подстилающий слой толщиной 10 см. На эту платформу устанавливались стены дома. Ядро дома образовывали кирпичные или из естественного камня стены в зоне кухни и санузла и в некоторых других местах. Эти массивы способствуют устойчивости сооружения — фактической и зрительной. Остальные стены были деревянными, состояли из трех слоев досок, проложенных пергамином. Тонкие деревянные стены, как утверждал Райт, обладают достаточной несущей способностью благодаря изломам их в плане. Слоистые деревянные стены, а также элементы остекления заготавливались в виде монтируемых на месте щитов и блоков.

Высота помещений обычно делалась минимальной. Крыши, в традиционных постройках сложные по конфигурации, с многочисленными переломами кровель и пересечениями скатов, максимально упрощались. В построенных по проектам Райта домах крыша двускатная или плоская, причем со свободным водосливом, без водосточных труб и желобов. И скатные, и плоские крыши имеют широкие свесы. Значительный вынос карнизов устроен в большинстве жилых домов Райта. По его выражению, крыша — это «символ дома». Свесы защищают стены от осадков и остекление от солнца. Нередко навес над остеклением делался не сплошным, а в виде решетки — консольной перголы, дополняемой вьющейся зеленью (см. рис. 15, 16), что создает защиту от солнца летом, когда растения покрыты листвой, и позволяет достичь лучшей освещенности помещений зимой. При этом, если вьющиеся растения не предусмотрены, ширина и частота планок решетки рассчитываются так, чтобы создать преграду для прямых лучей солнца в жаркое время года.

Покрытие во всех случаях, в том числе и скатное, устраивалось бесчердачным, а потолок подшивался отделочной фанерой или строгаными досками, причем подшивка потолка не только не оштукатуривалась, но и не окрашивалась (она покрывалась прозрачным лаком). Помимо

упрощения и удешевления конструкции устройство бесчердачной скатной крыши создает интересные пространственные эффекты в интерьере.

Вообще в постройках Райта штукатурка и покраска сведены к минимуму. Конструкционные строительные материалы — камень, кирпич, дерево, бетон — не маскируются другими, специально отделочными материалами. Помимо того, что обнажение естественной фактуры материала конструкций производит своеобразный декоративный эффект, этим приемом достигается впечатление цельности и естественности архитектуры.

Идея цельности («интегральности», как говорил Райт) имеет большое значение в концепции «органической архитектуры». Он стремился к тому, чтобы сооружение производило впечатление как бы сделанного из одного куска, а не собранного из многочисленных частей и деталей. Так, подпольное отопление внедрялось им не только вследствие его экономичности и гигиеничности, но и потому, что оно позволяло сделать систему не дополнением к зданию, не оборудованием в виде прикрепленных к стенам труб и радиаторов, а «интегральной частью» постройки. В доме не было люстр и подвесов: источник искусственного освещения делался встроенным (причем очень часто скрытым). Мебель была, насколько возможно (за исключением, наверное, только стульев), встроенной: столы, кровати, диваны, шкафы, книжные полки были элементами архитектуры, предусматривались в чертежах и выполнялись в процессе строительства как части здания.

Совершенно своеобразен подход Райта к устройству светопроемов (если, конечно, сравнивать их не с тем, что стало обычным в архитектуре сегодня, а с тем, что делалось 40—50 лет назад). Окно в виде прямоугольного выреза в стене можно встретить у Райта только как исключение. В его постройках остекление либо ленточное, либо во всю высоту помещения, либо в потолке. В одноэтажных жилых домах помещения имеют разную высоту, и в местах перепада кровли (между разными ее уровнями) устраиваются проемы для верхнебокового освещения и для проветривания (см. рис. 15, 24). При этом кровля нижнего уровня может продолжаться внутрь в виде полки, за которой иногда помещаются источники искусственного освещения. В жаркое время верхние окна способствуют хорошей вентиляции.

Райт — один из первых, кто ввел в архитектуру обильное остекление. Он говорил: «Свет придает красоту зданиям» [L, стр. 111]. Но эта тенденция совмещается у него с противоположной: уменьшать остекление для придания дому большего уюта, замкнутости, ощущения защиты, убежища. Вследствие этого в некоторых интерьерах «домов прерий» недостаточно естественного освещения. В 30-е годы Райт вводит следующее решение: стены, обращенные к улице и на север, — глухие, лишь с узкой полосой остекления под потолком, а стены, обращенные к саду, к внутреннему двору, на юг, — сплошь стеклянные от пола до потолка.

Несмотря на большие световые проемы и целые стеклянные стены, дома Райта внушают ощущение защиты, «кровя»; интерьеры построенных им жилых домов по-домашнему уютны. Этому способствуют, в частности, широкое использование дерева в отделке помещений, обилие в них ковров и тканей (в том числе, например, для покрытия полов),

общая мягкая, теплая тональность интерьера, наличие глухих стен, применение карнизов большого выноса.

Чувство крова, убежища, защиты Райт стремился выразить в своих домах и тем, что постройка имеет массивное ядро каменной кладки, вокруг которого группируются помещения; ядро, видимое снаружи, возвышающееся над другими частями здания и представляющее собой как бы символ покоя, — внешнее выражение домашнего очага. Этот массив включает в себя дымовую трубу камина и объем кухни с верхнебоковым светом.

Жилые дома Райта планировочно разделены на три зоны: спальни и санузлы, кухня и место для приема пищи, общая комната. Двери между ними по возможности устранены, чтобы было больше свободы движению, а также для создания впечатления единства внутреннего пространства.

Центральная часть дома — общая комната с широкими видами наружу. Обычно она непосредственно сообщается с садом: ее пол продолжается наружу, переходя в террасу, которая таким образом принадлежит одновременно как бы и саду и дому, будучи отделенной от комнаты стеклянной стеной (а стена эта тоже не сплошная, но состоит из дверей, которые, если они открыты одновременно, объединяют пространство помещений с внешним пространством).

Новшества Райта в свое время воспринимались как эксцентричность, но теперь почти любой современный дом в Америке что-то воспринял от них.

В 30-х годах Райт интенсивно занимался проектированием и строительством многоквартирных «домов умеренной стоимости», стремясь в них решать во взаимосвязи функциональные, технико-экономические и эстетические задачи. Проектирование этих особняков началось с 1934 г. Он их построил множество, а также опубликовал ряд «образцовых» проектов.

Дом Уилли (рис. 15) — первое из значительных произведений этого периода творчества Райта. Облик дома сдержан и рационалистичен. Конфигурация объемов, по сравнению с композицией многих других особняков, запроектированных Райтом, более простая. Более замкнуты интерьеры, потому что постройка находится в северной, с относительно холодным климатом, зоне страны. Но и здесь значительную долю наружных ограждений занимает остекление, через которое открываются широкие виды наружу. Архитектор уделил также внимание проблеме единства внутреннего пространства. С этой целью связь между помещениями осуществляется не через двери, а посредством свободных переходов, а общую комнату и кухню разделяет остекленная перегородка.

Материалы — обычные для Райта: кирпич и дерево. Кладка не оштукатурена, дерево не окрашено. Кровля двускатная, но очень пологая. Над крыльцом консольная пергола. Здание установлено на бетонной платформе, мощенной кирпичом; бетон уложен по подстилающему слою из шлака с песком.

В 1937 г. бы. а построена вилла Э. Кауфмана «У водопада» (рис. 16). После годов забвения, после того, как привыкли считать, что творчество

Райта — в прошлом, это произведение архитектуры снова сделало его знаменитым. Оно привлекло внимание архитекторов всего мира. Теперь Райта «открыли» и в США. Ему было уже почти 70 лет. Архитектор с мировым именем был, наконец, признан у себя на родине.

«У водопада» — загородная вилла, построенная в лесу, на берегу ручья. Основной принцип конструктивно-пространственной структуры сооружения состоит в том, что перекрытиями служат консольные железобетонные плиты, выступающие из центрального массива в разных направлениях и на разных уровнях. Помещения имеют с одной стороны каменные, а с другой, наружной, стороны — стеклянные стены. Общий вид здания представляет собой живописную композицию массивов каменной кладки, стекла и больших железобетонных балконов с глухими парапетами. Опираясь на камень, железобетон и стекло, архитектор сумел достичь здесь значительной художественной выразительности<sup>1</sup>.

Основную часть площади первого этажа занимает большая общая комната, к которой примыкают сообщающиеся с ней свободно, по принципу «перетекающего пространства», столовая, кухня, прихожая и которая связана, благодаря обильному остеклению и множеству стеклянных дверей, с внешним пространством террас, а также посредством лестницы с ручьем внизу. Во втором этаже — три спальни, имеющие каждая свой санузел и свой балкон, на третьем этаже — тоже спальня с санузлом и балконом; отсюда переходный мостик ведет к домику для гостей и прислуги и к гаражу.

Архитектор всемерно стремился сделать так, чтобы интерьер и внешняя среда не были резко разделены: помимо того, что для беспрепятственной зрительной связи применены большие плоскости остекления, наружное пространство проникает внутрь между выступающими консолями плит перекрытий, а пространство помещений продолжается наружу, на террасы.

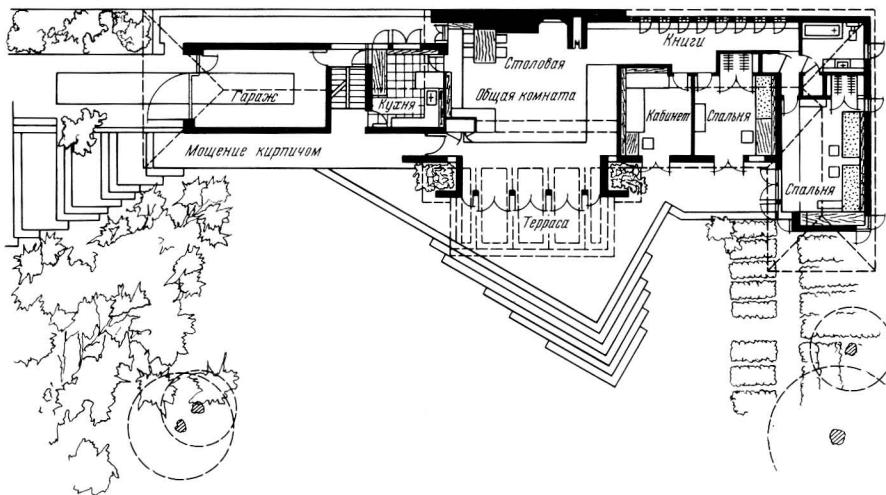
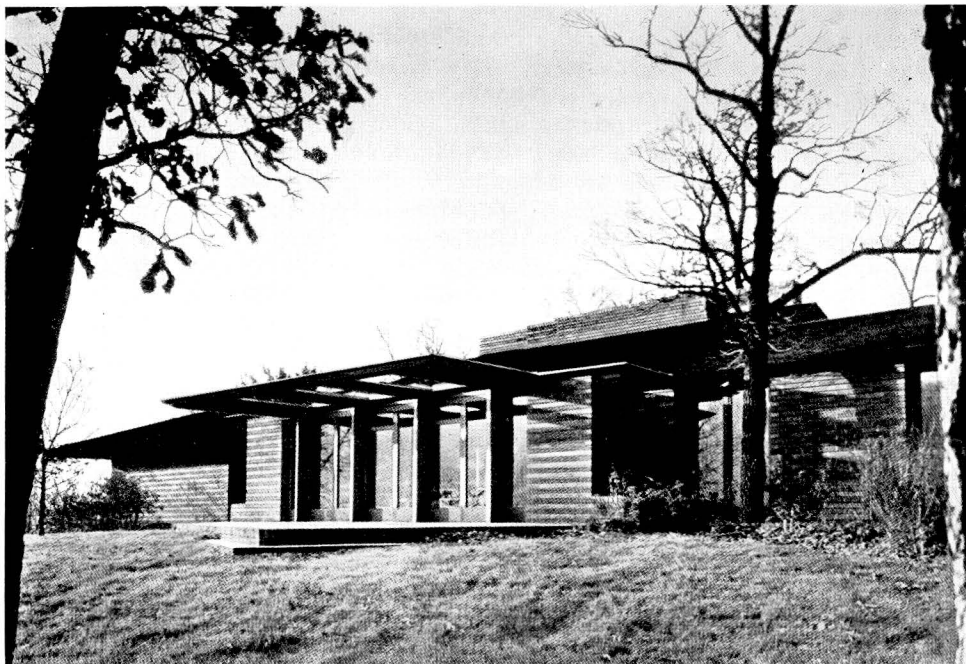
Как и в других домах Райта, фактура стен внутри такая же, что и снаружи; штукатурка отсутствует. В интерьерах деревянная обшивка местами смягчает суровость камня и железобетона. Остекление неизменно защищено от солнца. Над входами также установлены консольные козырьки, сплошные или решетчатые.

В процессе строительных работ были приняты меры, чтобы оставить нетронутыми естественные условия площадки: русло ручья, камни, растительность.

Райт строил не только богатые виллы, но и особняки для среднего американца — главным образом для состоятельной интеллигенции. Эти

---

<sup>1</sup> К этой постройке (как и вообще к виллам, построенным Райтом, Ле Корбюзье и др.) имеет прямое отношение следующее замечание: «Строящиеся для американских миллионеров особняки не являются бесполезными с точки зрения прогресса, а как раз наоборот. Материальные средства, имеющиеся в распоряжении строителей этих зданий, возможности испытания моделей в масштабе 1 : 1 создают исключительные условия для проверки на опыте новых материалов, конструкций, техники, нового оборудования, для поисков новых удобств и форм, пока недоступных для удовлетворения потребностей масс» (Матэ Майор. Актуальные проблемы социалистической архитектуры. «Архитектура СССР», 1959, № 11, стр. 51).



15. Дом М. Уилли. Миннеаполис, шт. Миннесота, 1934. Общий вид, интерьер, план



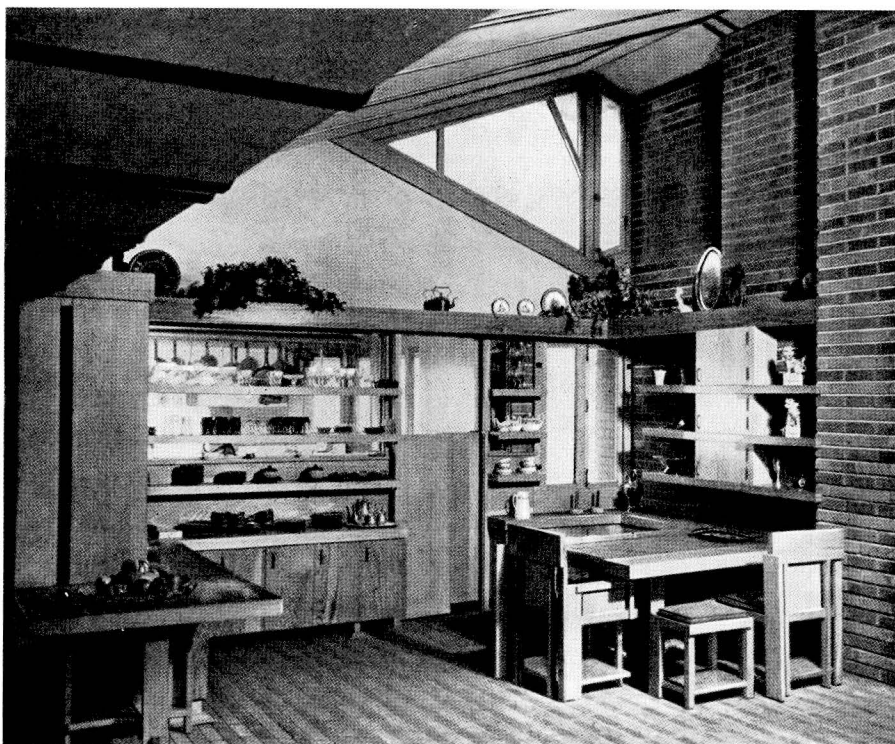
сравнительно простые по композиции и относительно недорогие дома он называл «жильем для Америки».

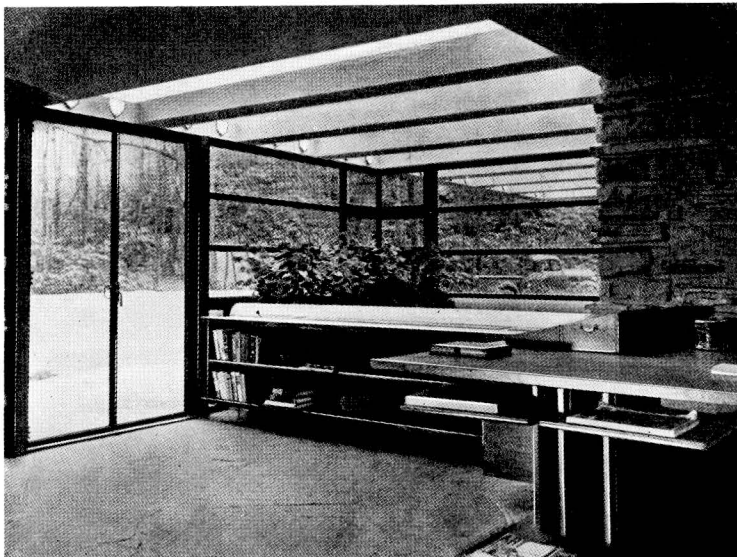
Первый дом Джекобса (рис. 17) может служить характерным примером «американских жилищ» Райта. Он Г-образный в плане и поставлен в северном углу участка так, что огибает сад с двух сторон. Фасады со стороны улицы замкнуты — допущена только узкая полоса остекления под карнизом. Но со стороны сада, на солнечную сторону, сделано остекление во всю стену в виде сплошного ряда стеклянных дверей.

Дом состоит из двух частей — общей и интимной, примыкающих друг к другу под углом. Объем, в котором размещены общая комната и кухня, выше спален. В месте перепада кровель установлено окно, освещающее кухню.

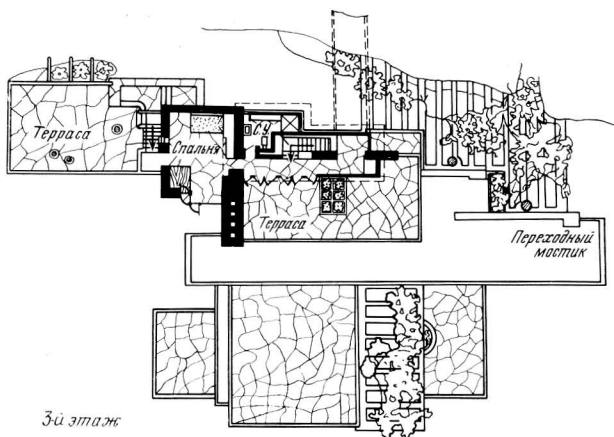
Планировочный модуль — прямоугольник  $60 \times 120$  см. Применен, по-видимому, только потому, что японские традиционные жилые дома строились на основе планировочного модуля 1 : 2. Но там он был оправдан, так как практически модулем плана японского дома служит стандартная циновка.

Конструкция покрытия представляет собой трехслойную деревянную плиту с кровлей из рулонного материала. В этой постройке впервые применено «гравитационное», как его называл Райт, подпольное отопление

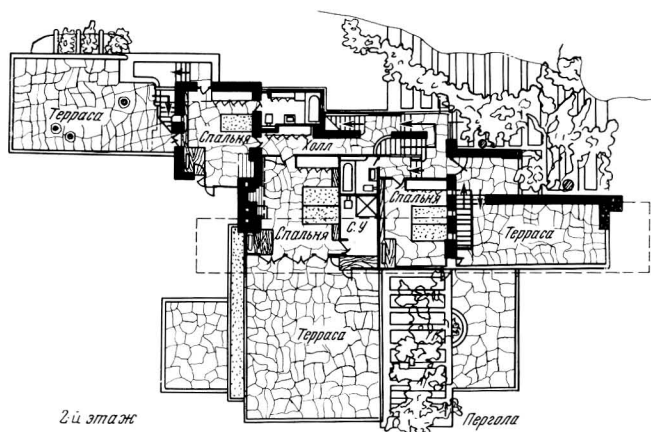




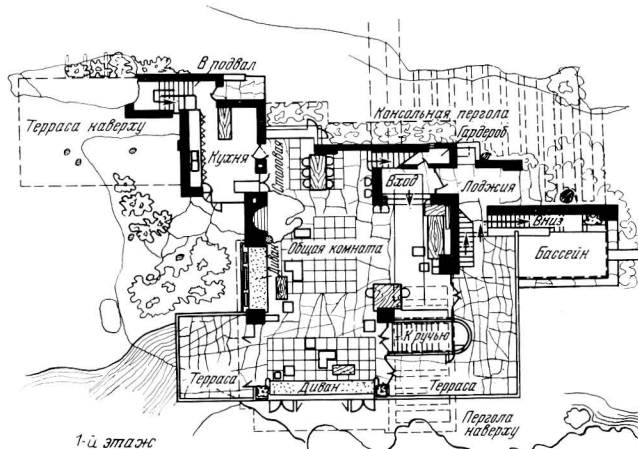
16. Вилла Э. Кауфмана «У водопада». Коннелсвилл, шт. Пенсильвания, 1936—1937. Общий вид, интерьер, планы этажей



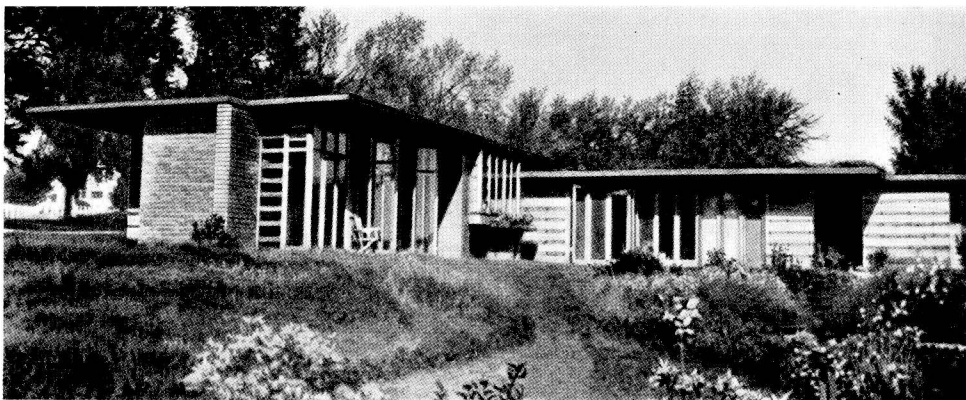
3-й этаж



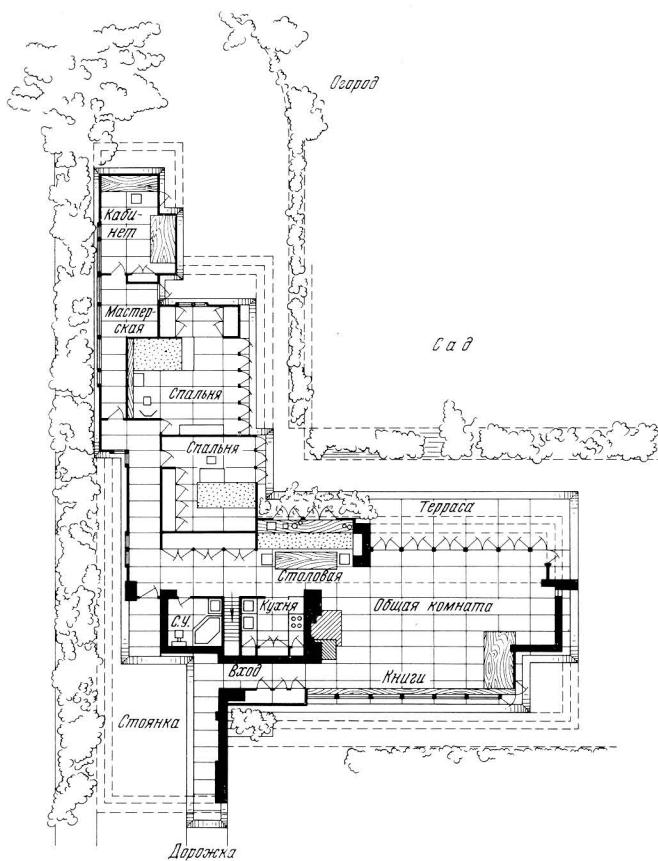
2-й этаж



1-й этаж



17. Первый дом Г. Джекобса. Близ г. Мэдисон, шт. Висконсин, 1937. Общий вид, интерьер, план



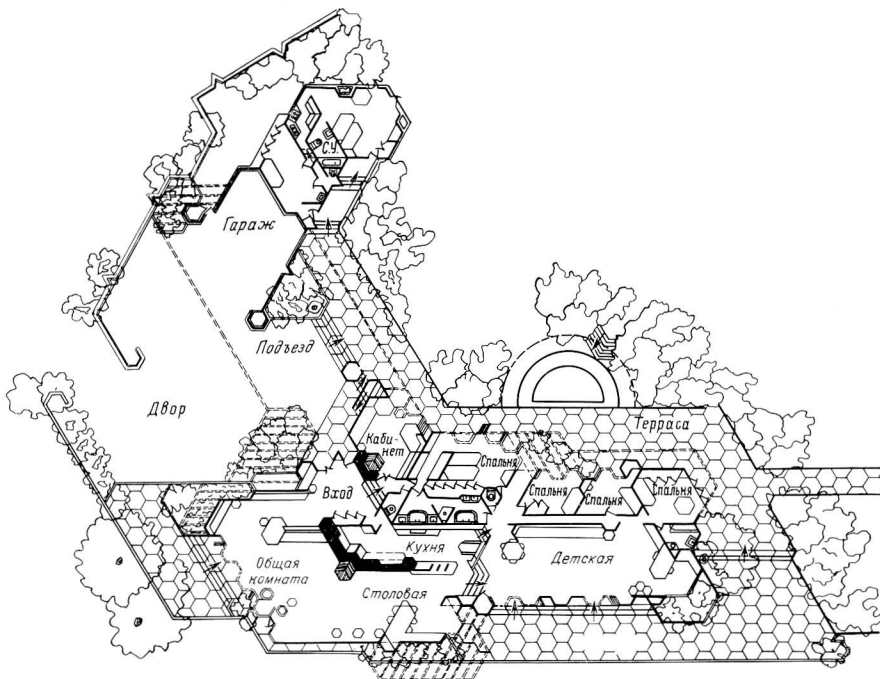
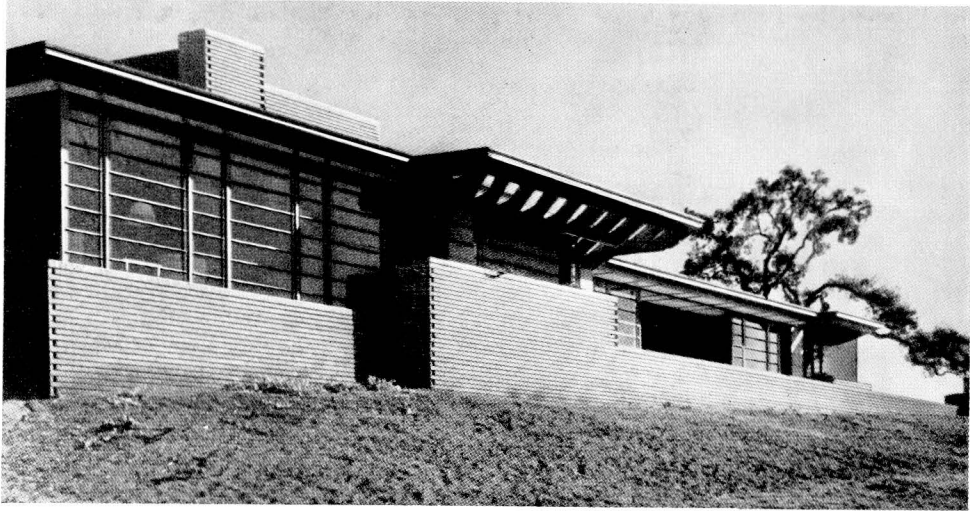
жилого дома: разводка проложена в платформе, на которой стоит постройка. Стены дома частично кирпичные, частично деревянные (сборные щитовые).

Вообще постройки Райта не отличаются экономичностью. Но в данном случае он взял на себя задачу построить дом для «средней американской семьи» при ограниченных денежных средствах. По его словам, он с этой задачей справился. Райт утверждал, что при серийном производстве стоимость таких домов была бы еще ниже.

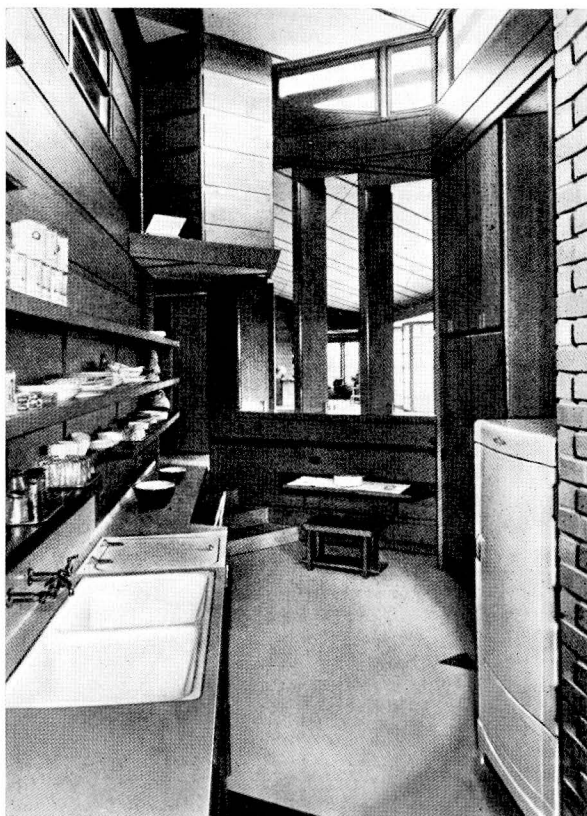
С середины 30-х годов в США развивается заводское домостроение. Налаживается производство одноэтажных сборных, а также объемно-блочных домов, которые сходят с конвейера, как автомобили. Райт же, противодействуя всеохватывающей стандартизации, проектирует «непохожие» дома. Конечно, это можно расценить не только как соответствие творческой практики архитектора его программной установке на индивидуальность каждой постройки, но и как непрестанные искания новых решений.

В поисках все новых форм и приемов построения объемно-планировочной структуры здания Райт нередко экспериментировал в вопросах формообразования, например, планировочным модулем дома Хэнна (рис. 18) принят шестиугольник. В плане постройки нет прямых углов. Райт называл ее «дом-соты».

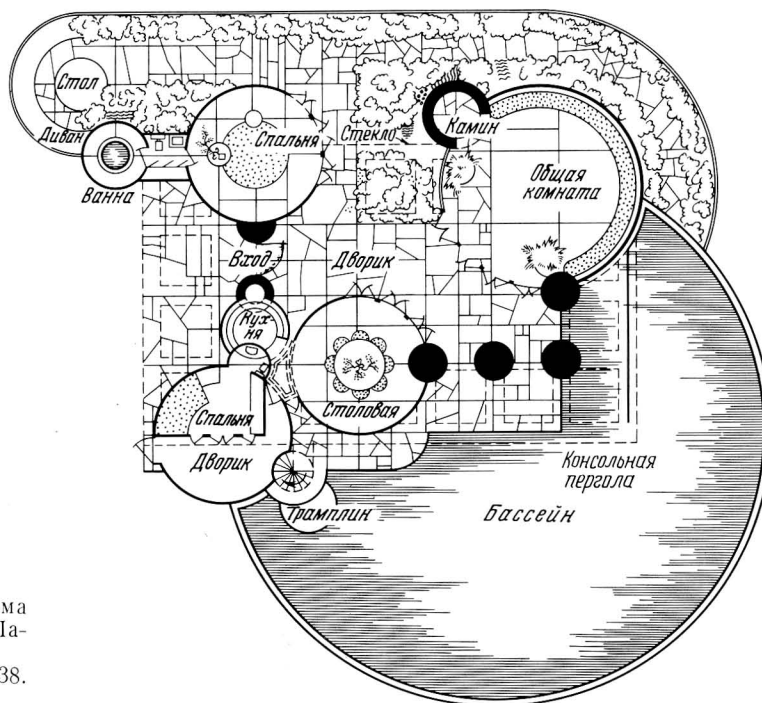
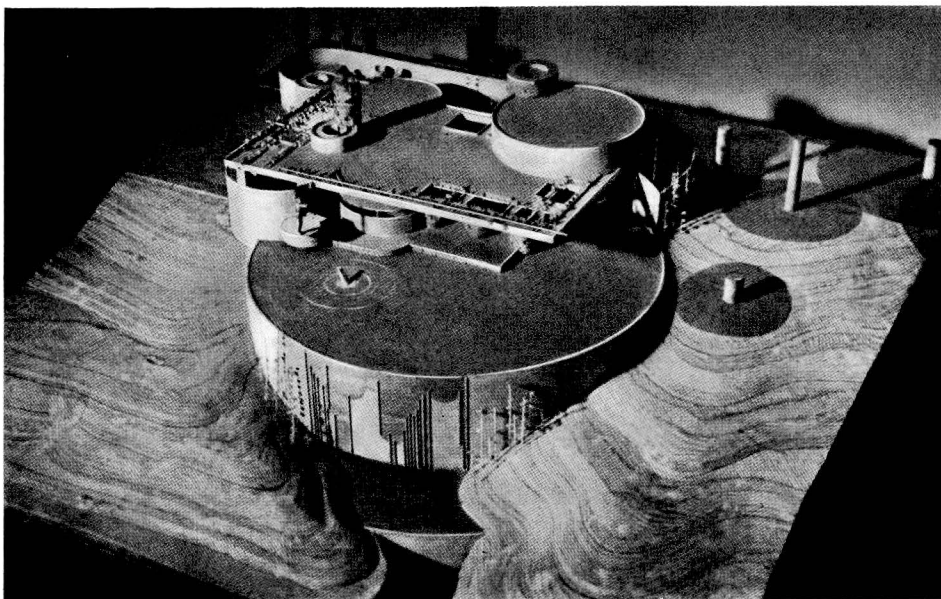




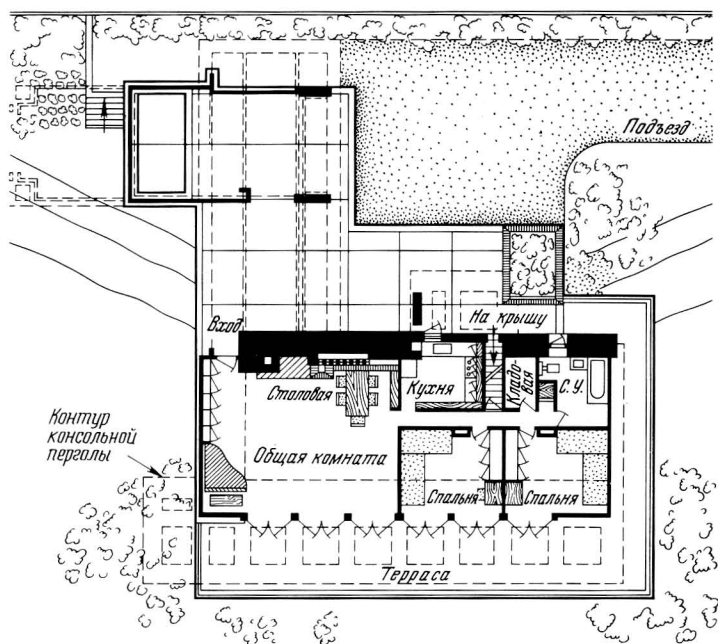
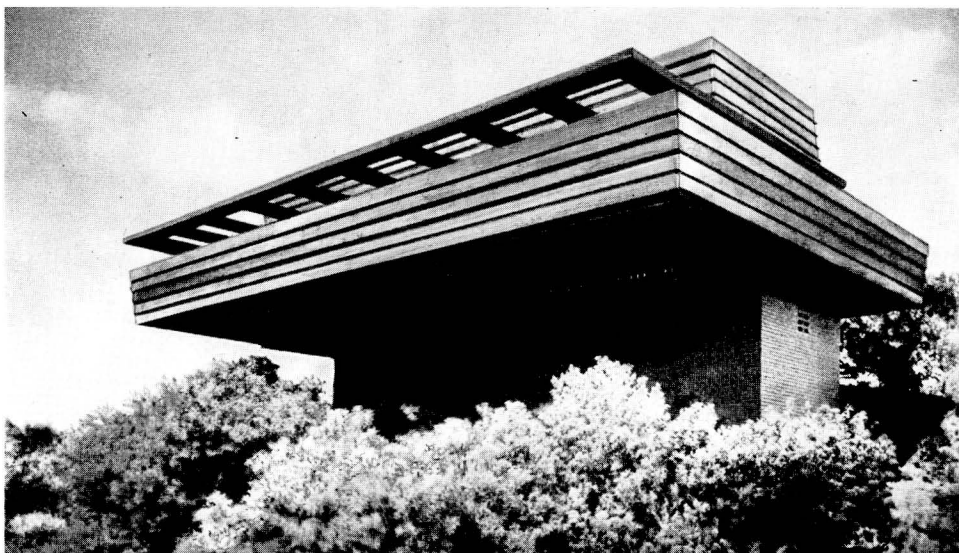
18. Дом П. Хэнна. Пало-Альто, шт. Калифорния, 1937. Общий вид, интерьеры, план



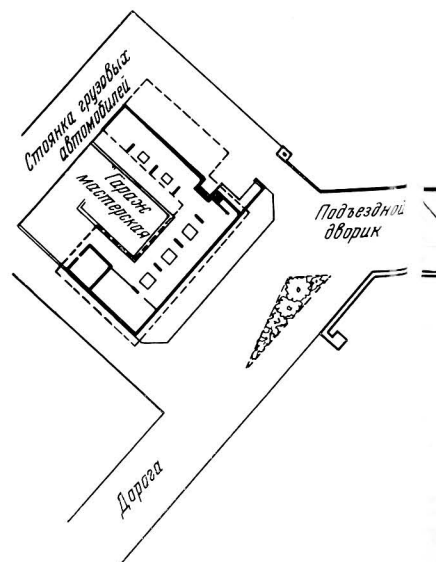
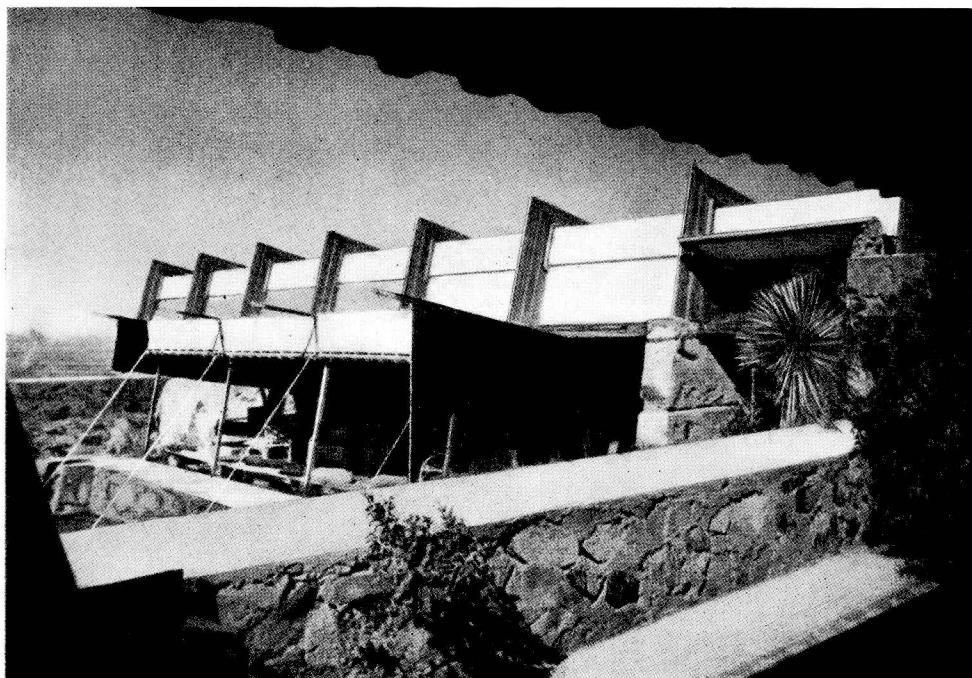




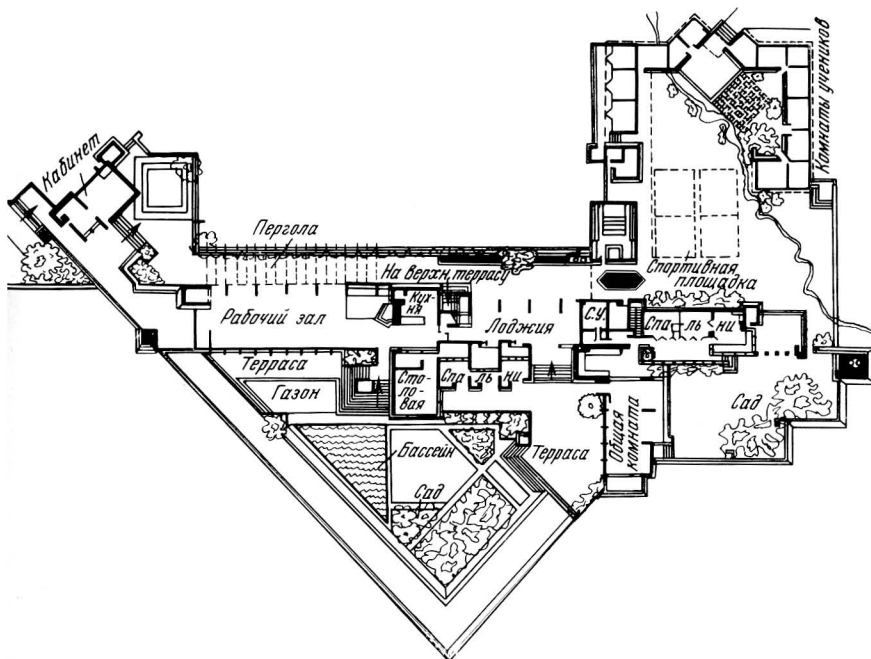
19. Проект дома  
Р. Джестера. Па-  
лос-Вердес, шт.  
Калифорния, 1938.  
Макет, план



20. Дом Дж. Старджеса, Брентвуд-Хайтс, шт. Калифорния, 1938. Общий вид, план этажа



21. «Тейлизин-Западный» — дом и мастерская Райта. Шт. Аризона, 1938. Фрагмент, интерьер, план



Дом окружен террасами, которые являются продолжением выходящих на них комнат. Постройка размещена на участке таким образом, чтобы сохранить находившиеся здесь деревья. Основными строительными материалами, из которых она возведена, являются кирпич, бетон, дерево, стекло. Кровля медная. В покрытии проложена алюминиевая фольга для теплоизоляции. Полы из цветного бетона, отопление подпольное.

В середине плана находится «лаборатория» (так Райт называл кухню), откуда через внутреннее остекление просматриваются общая комната и детская. Наружная стена последней сплошь остеклена с тем, чтобы дети не чувствовали себя взаперти.

Проект дома Джестера (рис. 19) представляет собой другой пример необычного решения плана. Здесь в основу взят не шестиугольник, а круг. Райт обосновывал это тем, что стены постройки должны быть сделаны из клееной древесины, которая, будучи изогнута, образует пространственные конструкции, обладающие большой жесткостью и прочностью. Однако, как нередко бывало у этого архитектора, экспериментируя с формой, он увлекается. Например, странное впечатление производит круглая ванна, круглая или изогнутая в плане кровать.

Не все, однако, формальные эксперименты Райта столь причудливы. Вполне практичен, хотя и необычен по виду, дом Дж. Старджеса (рис. 20). Он построен на склоне холма с главным видом в сторону уклона. План компактный по конфигурации. Общая комната, две спальни, кухня и санузел размещены на платформе, консольно защемленной в массиве кирпичной кладки. Балкон, являющийся продолжением и своего рода частью жилой площади, а также ряд стеклянных дверей, отделяющих помещения от балкона, затенены консольной перголой.

Идея, которой вдохновился автор проекта при создании замысла этого дома, — беспрепятственная зрительная связь внутреннего пространства жилища с внешней средой.

Не всякая среда интересовала архитектора. Он хотел, чтобы из своего жилья человек видел не городскую застройку и не соседа, а природу. Если дом (или церковь, или музей) находится в городе (что кстати, редко бывало у Райта, потому что для города он проектировал неохотно), то он замкнут, как бастион. Но «Тейлизин-Западный» (жилище самого Райта и зимняя резиденция «Тейлизинского товарищества»), расположенный в пустынной местности, весь раскрыт внешнему пространству (рис. 21). Для эстетической связи постройки с окружением предусмотрен массивный цоколь в виде стилобата из местного рваного камня и бетона, в который вкраплены разноцветные камни. В то же время стены и покрытие легкие, из брезента, натянутого по деревянным рамам; эта конструкция позволяет, при желании, полностью раскрыть ограждение с какой-либо стороны.

По проекту «Тейлизинского товарищества» был построен кооперативный поселок в Окемос, штат Мичиган. Примечательная особенность его планировки состоит в том, что форма земельного участка каждого одноквартирного дома круглая. Это сделано для того, чтобы «не было заборов и соседей». Другая любопытная деталь, тоже характеризующая

стремление способствовать средствами архитектуры изоляции семьи в ее жилище: в составе объектов поселка имеется построенный на средства кооператива дом для гостей.

Если перед жилищем имеется густой заросший сад, Райт охотно раскрывает интерьер (рис. 22). Но если через остекление с террасы или через раскрытые двери может быть виден соседний дом, в этом случае жилище замыкается. В соответствии с этим принципом запроектирован четырехквартирный жилой дом в Ардморе (рис. 23). Архитектор чрезвычайно заботился об изоляции жилища семьи. Каждая квартира изолирована от других так, что ни в каком ее месте не ощущается наличие соседей. Для этого даже ограждение балконов имеет высоту 1,5 м. Помимо того что при каждой квартире, по старой, английской традиции, имеется свой озелененный участок земли у входа, входы в квартиры расположены на разных фасадах.

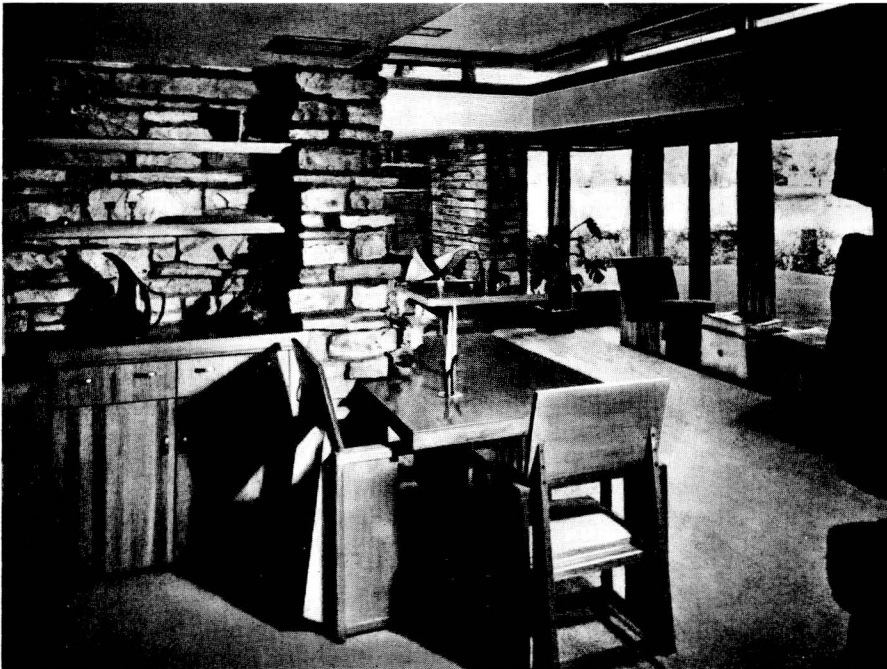
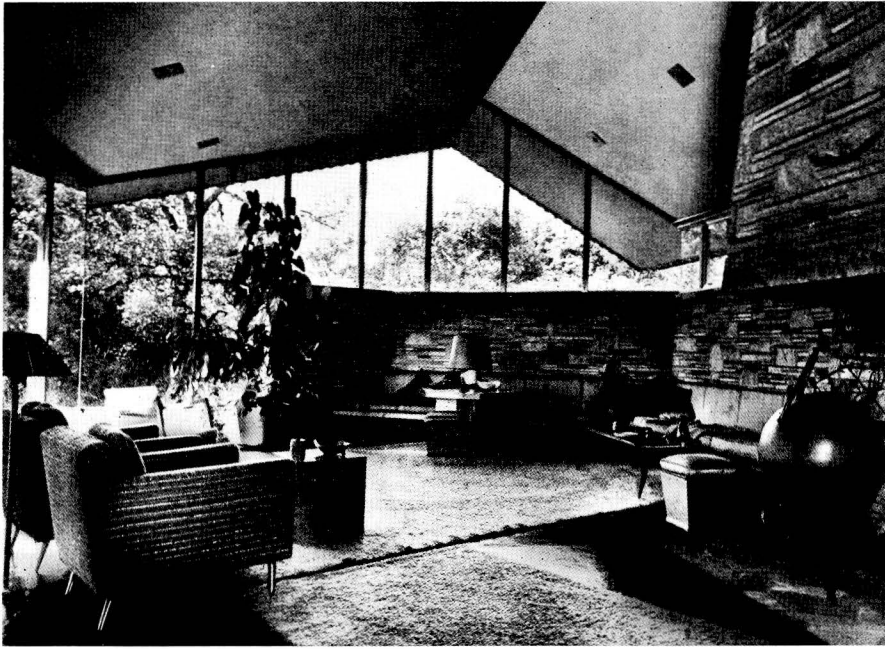
Дом состоит из четырех квартир, разделенных крестообразной в плане кирпичной стеной. В первом этаже квартиры находится просторная общая комната, наружный угол которой сплошь остеклен (огромное для жилья остекление затенено). Часть помещений второго этажа выходит в этот зал, имеющий 4 м в высоту, как антресоли, которые боковой частью выступают наружу, на фасад, в виде балкона. Расположенная на антресолях кухня-столовая занимает центральное место в квартире. Отсюда просматриваются другие помещения, что удобно, например, для наблюдения за детьми. Из кухни открывается также вид на приквартирный садик.

По чертежам и по макету трудно определить эстетические качества этой постройки. Во всяком случае, интерьеры, образуемые сложным и необычным переплетением пространств и масс, композиционно не банальны и не должны оставлять зрителя равнодушным, побуждают его к сопереживанию архитектуры. Как это не раз бывало, Райт на много лет предвосхитил будущее. С 1960-х годов в современной архитектуре уделяется большое внимание решениям с развитой пластикой и со сложной композицией внутреннего пространства, просматриваемого в разных направлениях, что создает неожиданные и интересные зрительные эффекты.

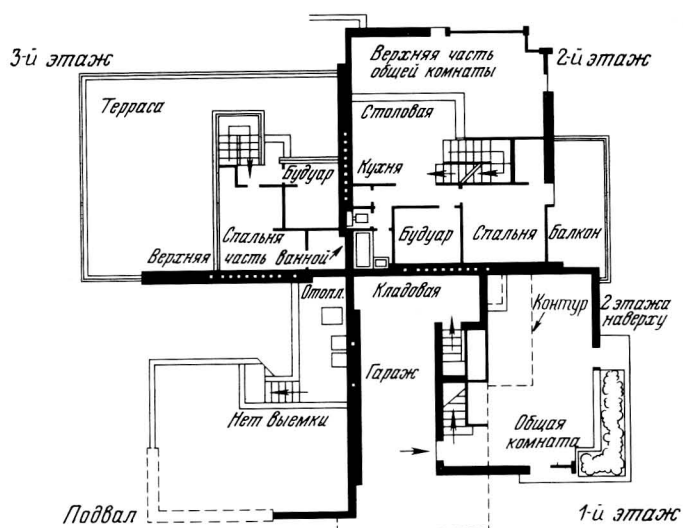
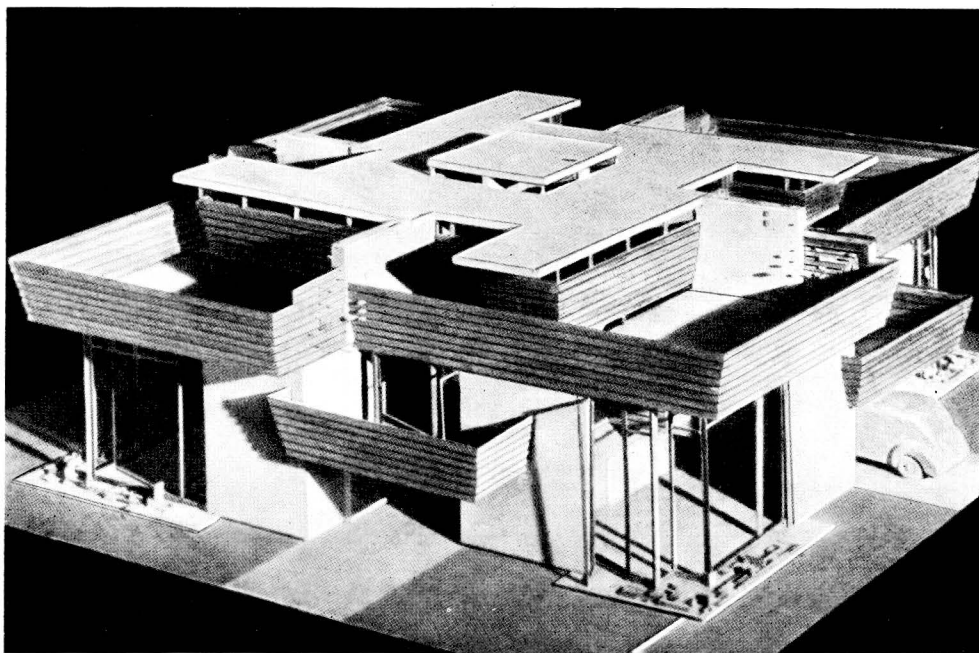
Дом Уинклер и Гётш в Окемос (рис. 24) — один из лучших домов Райта по простоте плана, изяществу фасадов и качеству отделки.

Здесь, как и в других жилых домах, запроектированных им, ядром дома является кирпичный массив камина и санузла. Стены деревянные и остекленные. Пространство спален продолжается наружу, в небольшой зеленый дворик, который, будучи огражденным стенкой, представляет собой как бы комнату под открытым небом. Выступающая консольно крыша образует навес стоянки автомобиля. В местах перепада уровней кровли — полосы верхнего бокового остекления. Пол бетонный, покрытый ковром, отопление под полом. Встроенная мебель — важная часть интерьера. Кухня, как обычно у Райта, непосредственно связана с общей комнатой.

Дом Смита (рис. 25) — также один из домов для «средней американской семьи», проектированием которых усиленно занимался Райт

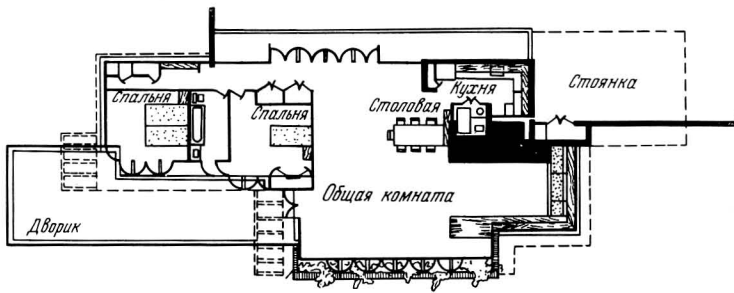
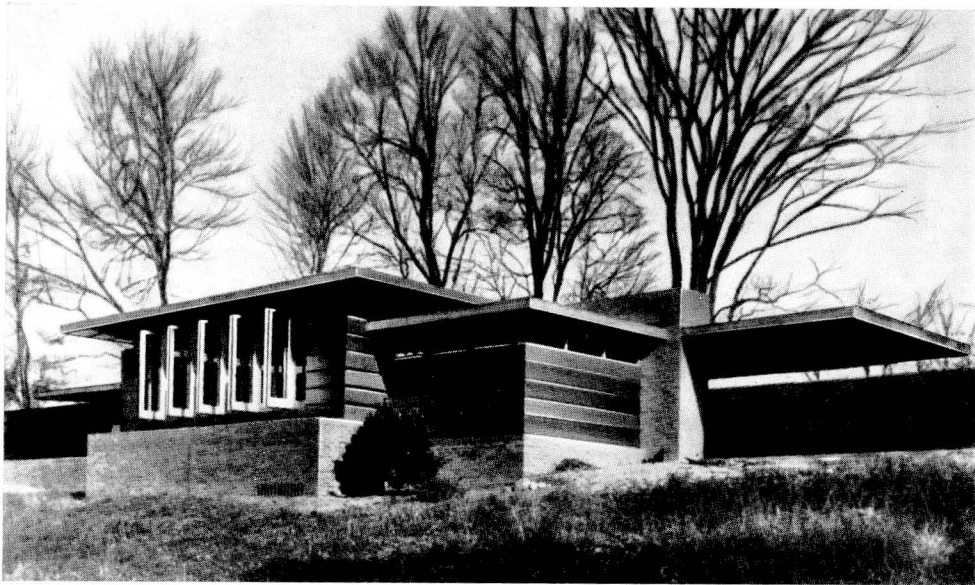
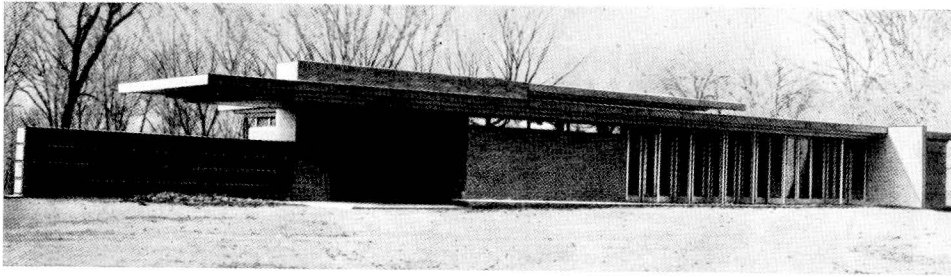




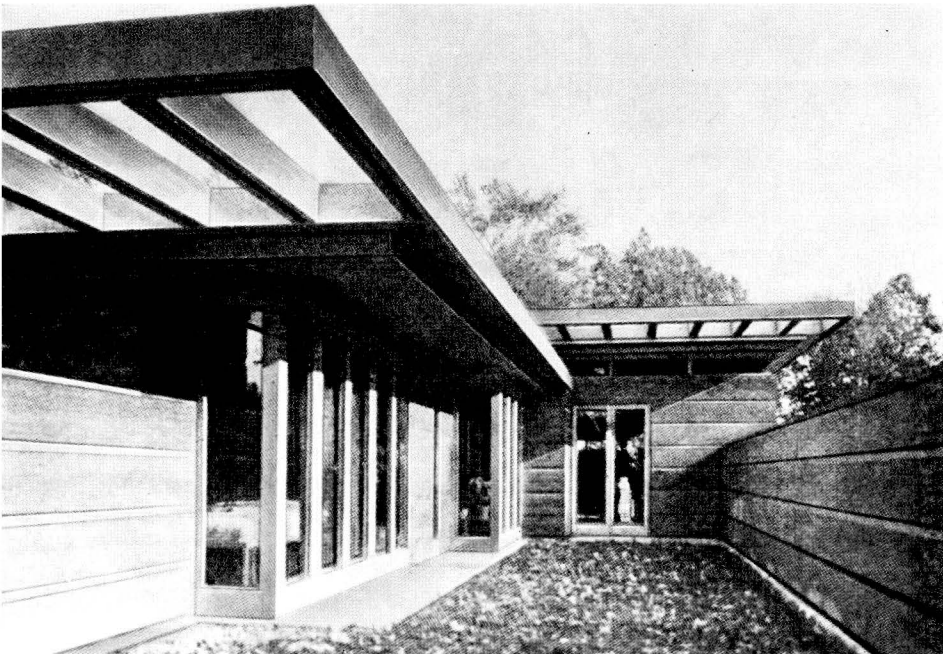
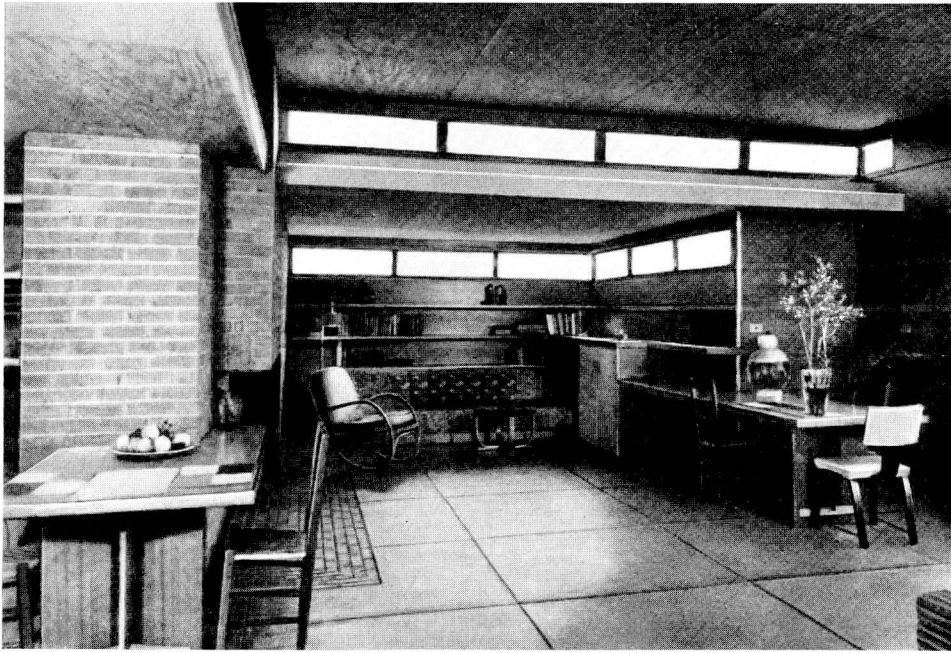


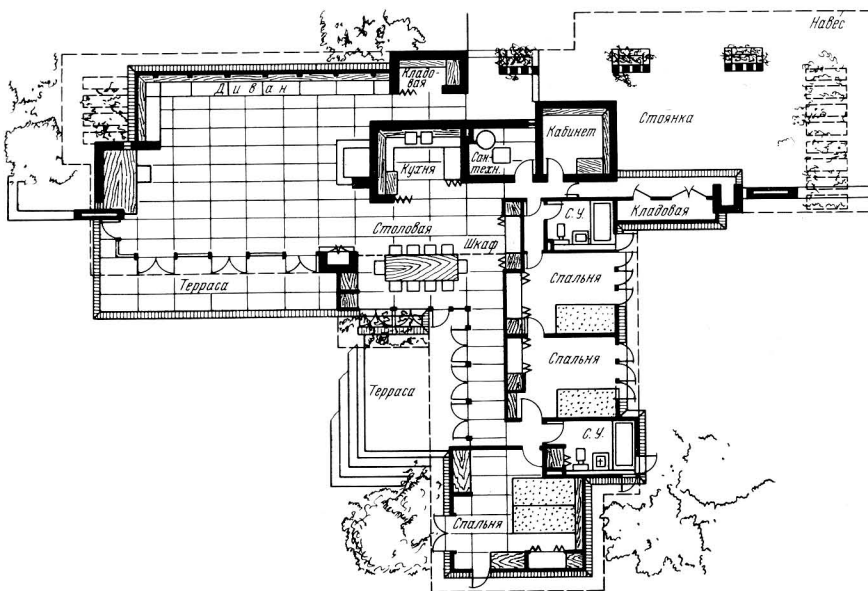
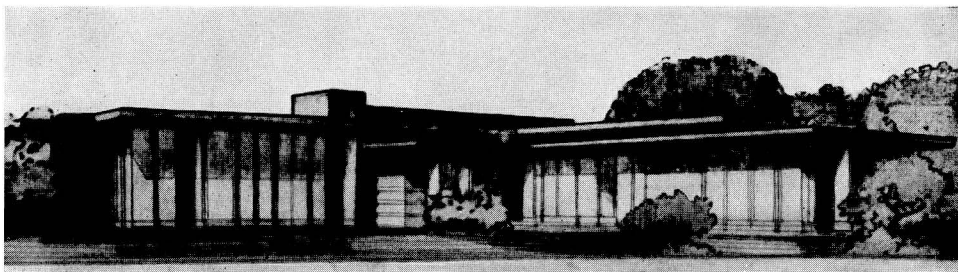
23. Проект дома в Ардморе, шт. Пенсильвания. 1939. Макет, план

22. Интерьеры жилых домов. 1930-е годы



24. Дом К. Уинклер и Э. Гётш. Окемос, шт. Мичиган, 1939. Общий вид, план, интерьер, дворик

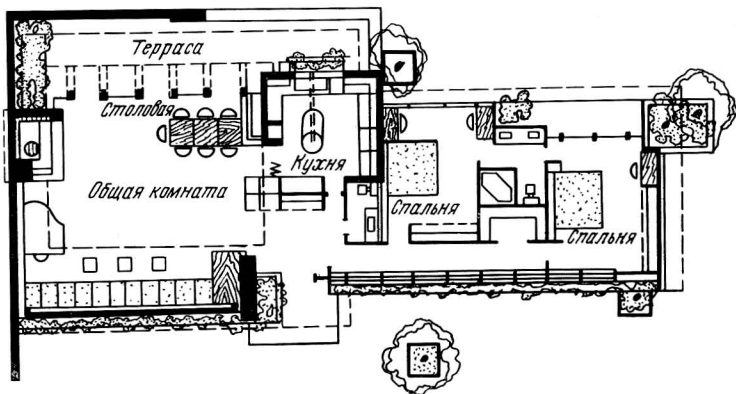
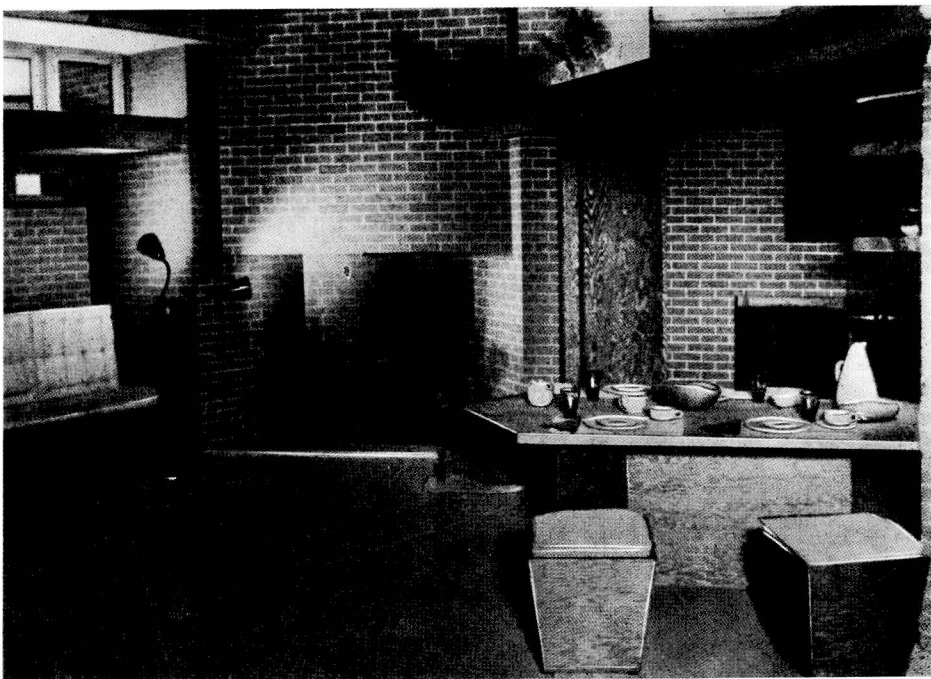




25. Проект дома Г. Смита. Шт. Мичиган, 1950. Перспектива, план

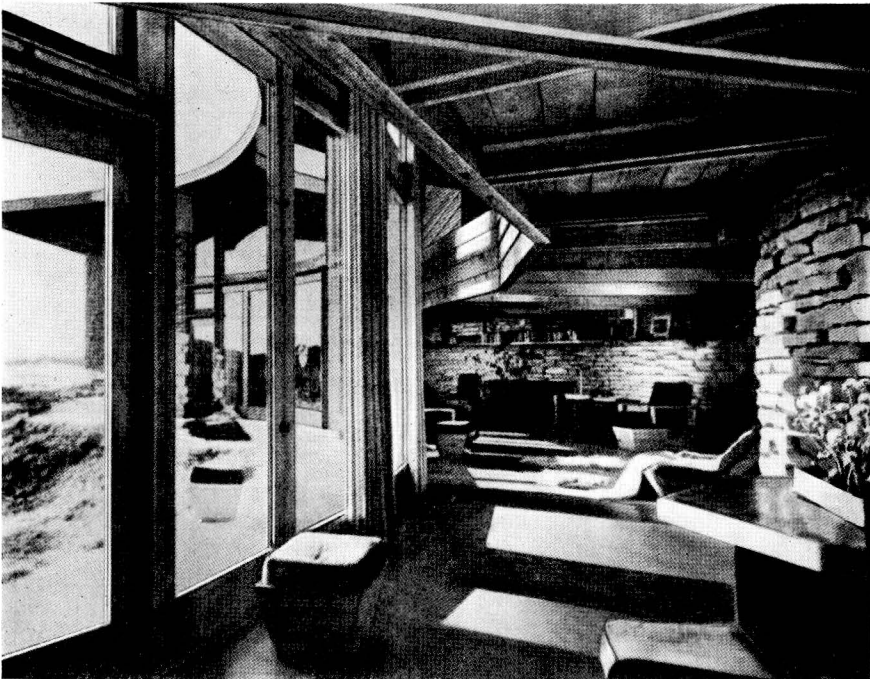
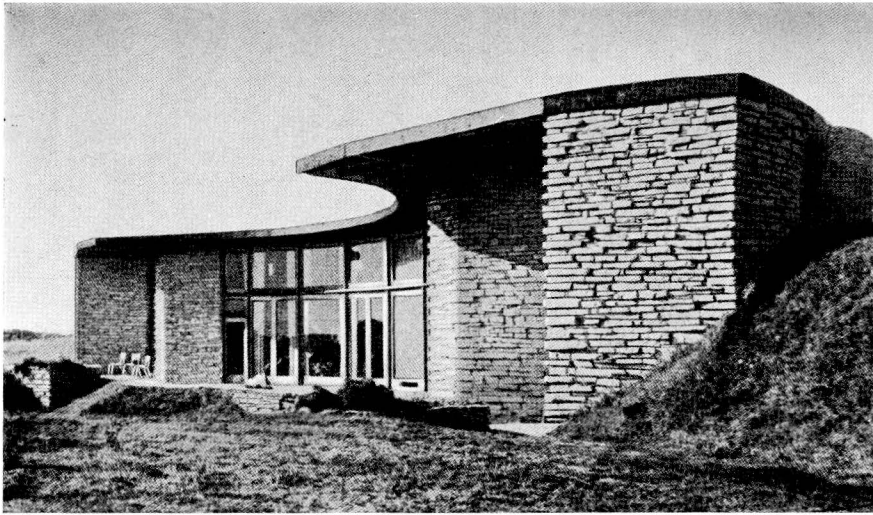
в 1930—1940-х годах. Постройку характеризуют спокойные массы, горизонтальность, карнизы большого выноса. План сравнительно компактный и хорошо организованный. Вдоль дворового фасада идет остекленная галерея-коридор, способствующая пространственному единству композиции.

Характер расположения входа создает впечатление уюта и интимности, а не претенциозной представительности. Обширная главная комната с неперменным камином оборудована длинным диваном и книжными полками во всю длину одной из стен. Эта стена имеет полосу остекления под потолком, а другая, выходящая во внутренний двор, на террасу, — сплошь стеклянная.



26. Дом-макет на выставке работ Райта. Нью-Йорк, 1953. Интерьер, план

Столовая представляет собой часть главной комнаты, имеющей Г-образную форму в плане. Здесь более низкий потолок, чем над остальным помещением, что придает этому уголку некоторую интимность. Рядом — высокая кухня, освещенная верхним боковым светом и хорошо проветриваемая; она может быть закрыта с помощью раздвижной перегородки. Предусмотрено хозяйственное помещение — кладовая для до-





машинных вещей. Кабинет расположен в центральной части дома, его массивные стены обеспечивают хорошую звукоизоляцию. За ним находится выход к крытой стоянке автомобиля, заменяющей гараж.

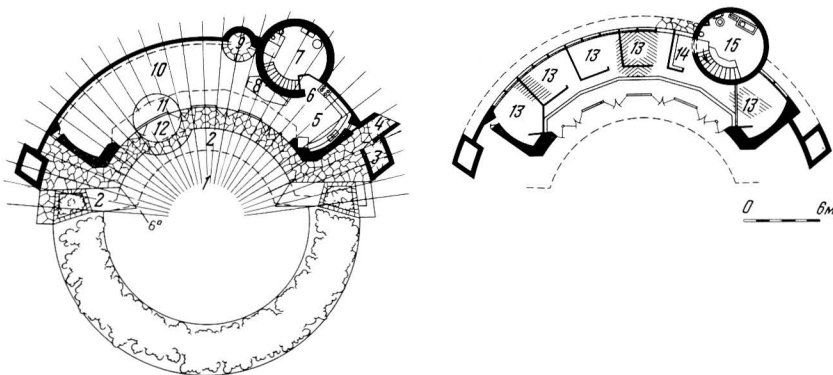
К этой главной части здания под прямым углом примыкает крыло со спальнями; в нем имеются также два совмещенных санузла. Спальни сообщаются между собой остекленной галереей. Потолок спален выше потолка галереи, благодаря чему они дополнительно освещаются верхним светом через окна, расположенные над встроенными шкафами.

В 1953 г. в Нью-Йорке на участке будущего музея Гугенхейма был построен временный павильон для выставки работ Райта, посвященной 60-летию его творческой деятельности. Здесь же был сооружен в натуральную величину макет жилого дома (рис. 26). План дома компактный благодаря тому, что основную часть его занимает общая комната.

Но дома такой простой конфигурации и спокойной планировки, видимо, не удовлетворяли архитектора. Он стремился к необычным, острым и сложным композициям.

Второй дом Г. Джекобса (рис. 27) изогнут в плане и составляет таким образом часть кольца, окружающего сад. Дом стоит на склоне холма и обращен своей выпуклой (тыльной) стороной к нагорной части и к северу. Вследствие этого тыльная сторона дома — глухая и заглублена в землю. Вогнутый же фасад, обращенный на юг, сплошь остеклен.

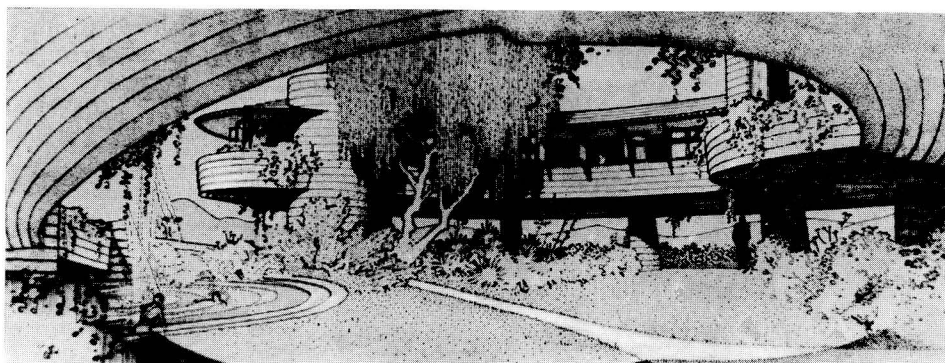
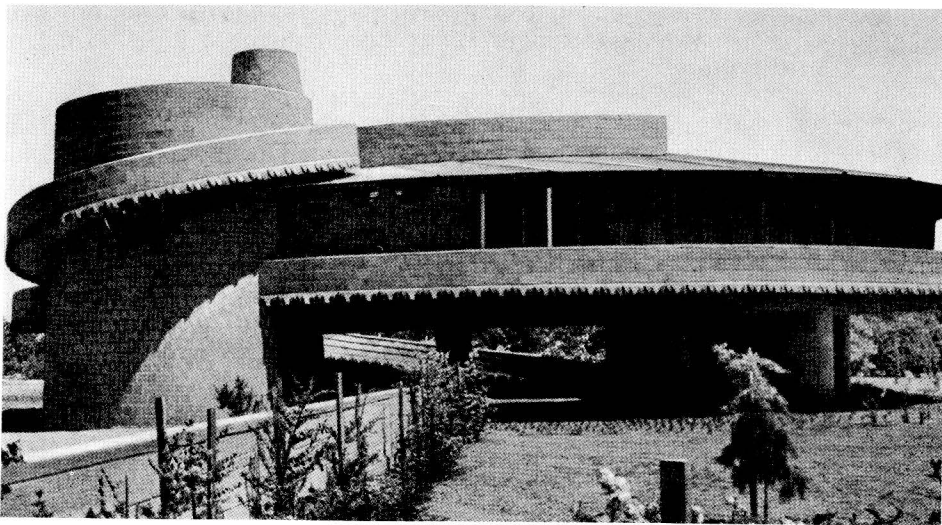
Это жилище представляет собой как бы одно обширное помещение с антресолями, на которых расположены спальни, освещаемые вторым светом через главную комнату, а также посредством узкой полосы остекления на заднем фасаде над насыпью. Санитарно-технические устройства и лестница сгруппированы в отдельном цилиндрическом объеме. Постройка возведена с использованием местных строительных материалов: стены из рваного камня, перекрытия из дерева.



27. Второй дом Г. Джекобса. Мэдисон, шт. Висконсин, 1942. Общий вид, интерьер, планы этажей

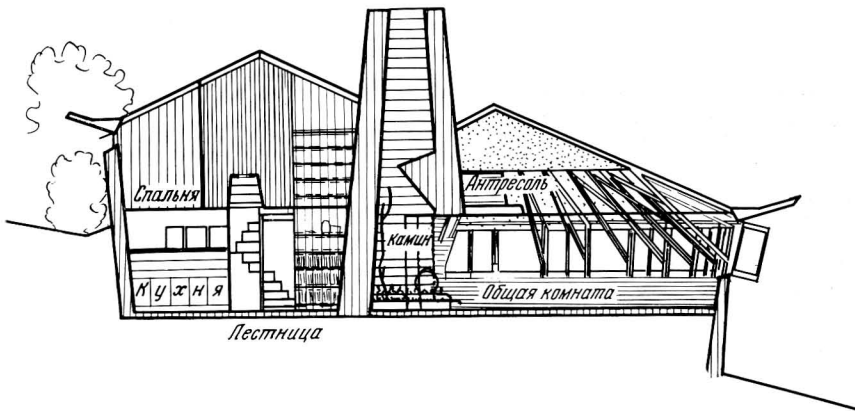
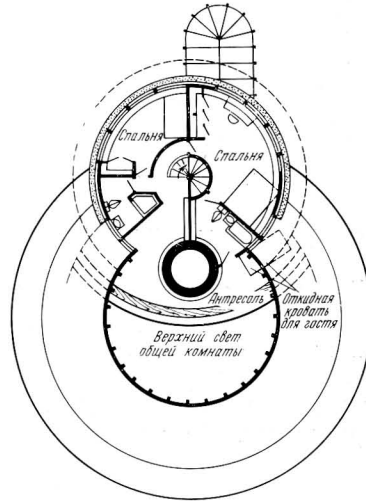
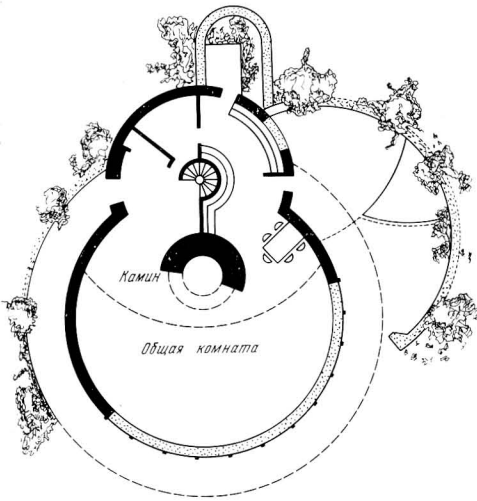
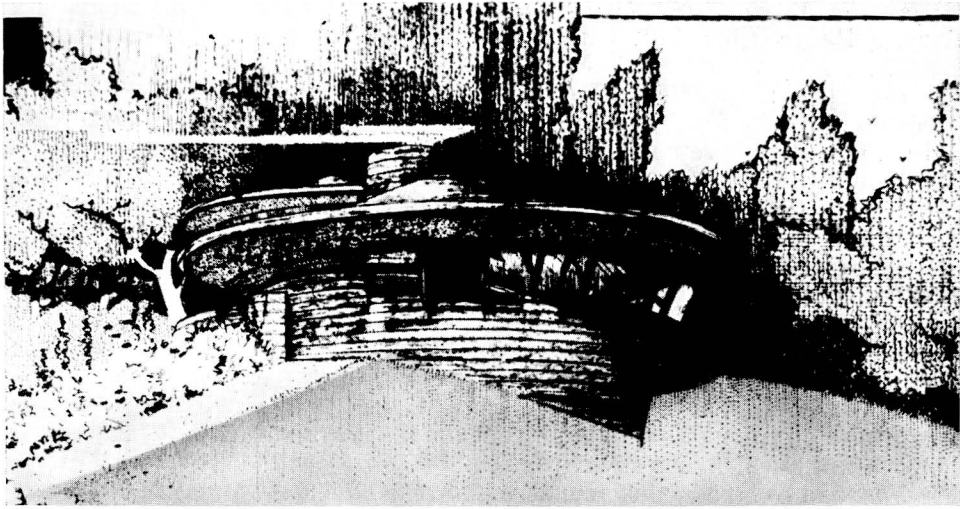
1 — сад; 2 — лужайка; 3 — сарай; 4 — туннель; 5 — кухня; 6 — кладовая; 7 — службы; 8 — столовая; 9 — камин; 10 — общая комната; 11—12 — внутренние и внешняя части цветника; 13 — спальни; 14 — бельевая; 15 — ванная





28. Дом Дэвида Райта. Близ г. Финикс, шт. Аризона, 1951. Общий вид, внутренний дворик

29. Проект дома Маккорда, 1950. Перспектива, разрез, планы этажей ►



С этой постройкой в некоторой степени сходен по композиции дом Дэвида Райта (рис. 28). Он имеет вид полукольца, поставленного на столбы. Вторую половину кольца составляет пандус для подъема на уровень пола помещений. Райт считал, что такой, по его выражению, «неформальный» метод организации пространства более приятен для людей, чем прямоугольная сетка плана («хотя они и не осознают это»).

К прихожей примыкает круглая в плане кухня, вокруг которой обходит малый спиральный пандус. Кухня отделена от общей комнаты камином цилиндрической формы. Общая комната, трапецевидная в плане, имеет два балкона, выходящие на противоположные фасады. За ней находятся четыре спальни и два санузла. Дом возведен из бетонных блоков.

Композиция дома Маккорда (рис. 29) представляет собой сочетание двух объемов в виде цилиндров, перекрытых конусными крышами и объединенных массивом круглого камина. Один из этих объемов — двухэтажный с винтовой лестницей в середине, вокруг которой расположены секторами помещения в двух этажах.

У входа — шкаф для верхнего платья, далее — комната домашних вещей. Направо, в большом цилиндре, — общая комната с обеденным местом под антресолями, а в малом — просторная кухня. На втором этаже две спальни, два санузла и выступающий в виде антресолей в главную комнату балкон со встроенной кроватью для гостя. К кухне примыкают зеленая беседка, а также терраса, которая может служить летней столовой; рядом небольшой бассейн, за которым — полукруглая стена ограды.

## **ОБЩЕСТВЕННЫЕ ЗДАНИЯ**

Развитие архитектуры в период между первой и второй мировой войной было противоречивым. Многие архитекторы не понимали сущности и задач «нового движения», видя его смысл в применении новых форм, которые нередко воспринимались как новая мода при оформительском подходе к архитектуре. Слишком часто новые формы применялись неоправданно. Во многих произведениях сквозило нарочитое желание их авторов «быть современными». Нередко ради того, чтобы здание выглядело просто, делали сложно.

В 30-х годах «движение за современную архитектуру» в Европе как бы пошло на убыль. Старое было понятно, привычно, давно сформировалось и совершенствовалось в течение веков; новое было слишком ново, непривычно, незрело, неуклюже. Оно не выдержало первого столкновения со старым. Этому способствовали и его внутренние противоречия, болезни роста. Только что найденные, не традиционные приемы были еще недостаточно отработанными, а формы, которые возникли как механическое следствие функции, материалов и конструкций, нередко были грубыми, эстетически несовершенными.

В конце 30-х годов намечаются новые тенденции в развитии современной архитектуры. Практика прошедшего двадцатилетия показала ограниченность принципов раннего рационализма. Выдвигается тре-

бование гуманизации архитектуры, требование не только технической и функциональной правды, но и «человеческого содержания».

Затем, в первые годы после второй мировой войны, наступил период нерешительности и колебаний. В Соединенных Штатах велось массовое строительство поселков, состоявших из унылых рядов безликих одноэтажных домиков. В Бельгии и Голландии продолжался ретроспективизм псевдоромантического толка, сменивший прежнее новаторство еще в конце 30-х годов. В Швеции распространился «новый эмпиризм» — движение за «сугубо местную» архитектуру. Во Франции возводились самые разнохарактерные постройки. В Италии прогрессивные архитекторы пытались возродить новаторство после упадка архитектуры в период фашизма. В Англии преобладали консервативные тенденции.

Однако новаторское направление приобретает все больше сторонников в разных странах мира. Повышается интерес к эстетике в современной архитектуре. VI съезд СИАМа, состоявшийся в 1947 г., записал: «Целью СИАМа является работа по созданию физического окружения, которое удовлетворяло бы материальным и духовным нуждам человека и стимулировало бы его духовный рост»<sup>1</sup>. Если в 1920-х годах Бруно Таут утверждал: «Что хорошо функционирует, то хорошо и выглядит», то в 1937 г. Вальтер Гропиус замечает: «Формула «соответствие назначению равнозначно красоте» верна лишь наполовину»<sup>2</sup>, а в 50-х годах английский архитектурный журнал пишет: «Здание, которое хорошо функционирует, но чуждо красоте, неудачно в такой же мере, как и здание, которое выглядит привлекательно, но функционирует плохо»<sup>3</sup>.

В 50-х годах новая архитектура завоевывает, наконец, всеобщее признание. Однако зачастую ее композиционные приемы и формы стали восприниматься как новая мода «архитектурного оформления». Тенденция к произвольному формотворчеству заглушала стремления к рациональной обоснованности архитектурно-композиционных решений.

Дело не в том, что будто бы всякая архитектурная форма должна быть адекватна функции и конструкциям. Форма должна быть оправдана эстетически, она должна быть связана с жизнью (не только с функционально-конструктивным содержанием данной постройки), связана психологическими ассоциациями. Иначе она является надуманной и не вызывает эстетического чувства. В современной же архитектуре слишком часто изобретают формы лишь с целью поразить новизной и оригинальностью. Но они не всегда принимаются обществом. Форма должна быть скорее не придумана, а найдена.

Райт приобрел большую популярность в последний период своего творчества не только потому, что выступал против техницизма, за гуманизацию архитектуры, но и потому, что в его работах сильны элементы индивидуализма и склонность к произвольному, субъективному формообразованию; не только потому, что он критиковал отрицательные черты архитектуры 20-х годов, но и потому, что выступал против ее положительных сторон. Одна из положительных сторон архитектуры 20-х го-

<sup>1</sup> S. Giedion. A decade of contemporary architecture. N. Y., 1954, p. 12.

<sup>2</sup> W. Gropius. Scope of total architecture. N. Y., 1955.

<sup>3</sup> «Architectural record», 1955, vol. 117, № 5, p. 193.

дов — рациональное отношение к форме. При этом форма оправдывалась не только своим утилитарным назначением. Если формы, создававшиеся Ле Корбюзье и Гропиусом, стали предметом подражания, то это не только из-за их целесообразности (они и не всегда утилитарно целесообразны), а вследствие того, что эти формы были удачно найдены.

Форма, представляющая собой такого рода удачную находку, является своеобразным элементом необходимой в обществе системы визуальной коммуникации. Она играет роль сигнала, вызывающего условный рефлекс, посредством которого ассоциируется с теми или иными специфическими сторонами современного бытия.

Райт же образовывал формы на принципе субъективно понимаемых внутренних закономерностей органического формообразования — и они часто вызвали недоумение, не воспринимались естественными и, к сожалению, не всегда оказывались красивыми.

В 50-х годах возникли различные школы в современной зарубежной архитектуре. Когда, наконец, на смену реставраторству и эклектике пришла новая архитектура, оказалось, что она не представляет собой однородного явления. Когда новая архитектура выступала против консерватизма, цель была ясной; когда же она стала господствующей, в ней появились разные, порой весьма различные, направления и группировки. Слишком часто проявлялось стремление к стилю ради стиля. Все больше давали о себе знать откровенное эстетство, культ субъективной изощренной индивидуализированной формы: «Акцент явно перемещается с того, что делается, на то, как делается»<sup>1</sup>. И архитектор, и заказчик стараются завоевать известность, привлечь к себе внимание — отсюда стремление к хлесткой неповторимости.

В обстановке творческих исканий, характеризующихся повышенным вниманием к художественным проблемам архитектуры и в то же время нередко гипертрофированием ее формально-эстетической стороны, в обстановке все более увеличивающегося разнообразия школ и течений проходит последний этап творчества Райта. В эти годы Райт проектирует в основном крупные общественные здания.

Комплекс построек колледжа во Флориде (рис. 30) — единственный большой комплекс, который удалось осуществить Райту. Строительство было начато в 1940 г. и длилось более двадцати лет.

Пейзаж, который послужил природным фоном для архитектурного ансамбля, типичный для Флориды: залитое жарким солнцем, пустынное, плоское побережье озера, кое-где рощи апельсиновых деревьев. Генеральным планом было предусмотрено свободное размещение зданий на участке. Живописность, которой не обладал участок, достигнута косоугольной планировкой и варьированием высот зданий, а также разнообразием облика построек. Дорожки крыты навесом; эти переходы связывают здания друг с другом и с берегом озера. Между зданиями — апельсиновые рощи. Предусмотрены обширные стоянки для автомобилей.

Постройки возведены из цветных бетонных блоков, часть которых имеет узорчатую поверхность. Местами кладка оживлена вставками сте-

---

<sup>1</sup> «Architectural Forum», 1959, X, p. 133.

клянных блоков. Излюбленные Райтом естественный камень и дерево не применены, «потому что их нет в окружающей природе». Многочисленные тентовые козырьки оснащены решетками-перголами для вьющихся растений. Цветовая тональность интерьеров и внешних поверхностей стен теплая.

Одна из построек комплекса, здание библиотеки (рис. 31), состоит из круглого читального зала и примыкающего к нему косоугольного объема книгохранилища. Конструкции такие же, как и в других сооружениях ансамбля: бетонные стеновые блоки и железобетон. Цветовая гамма строительных элементов теплая. Карнизы железобетонные с бронзовыми деталями. Освещение читального зала верхнее и верхнее боковое. На плоской крыше книгохранилища установлена пергола с решетками для вьющихся растений.

Если при проектировании жилых домов Райт, по его словам, боролся с «фетишем прямого угла», то в общественных зданиях он тем более использовал разнообразные планировочные формы, в том числе циркульные — круг, кольцо, дуга, спираль. Например, читальный зал библиотеки можно сделать круглым — и Райт делает его круглым, а не прямоугольным, как это обычно принято.

Райт проектирует здание прачечной в округлых формах (рис. 32), используя пластичность материала, из которого она возводится, — бетона. В этом проекте архитектор стремился применить новейшие достижения в области соответствующих функциональных и технологических процессов. Здание задумано как единое большое помещение с висячим покрытием, которое представляет собой металлический баллон, наполненный воздухом, теплым зимой и холодным летом. По периметру здания под крышей проходит полоса остекления.

В музее Гуггенхайма округлые формы трактованы с еще большим размахом: сооружение задумано как огромная железобетонная спираль, на которой размещена картинная галерея длиной 1200 м (рис. 33).

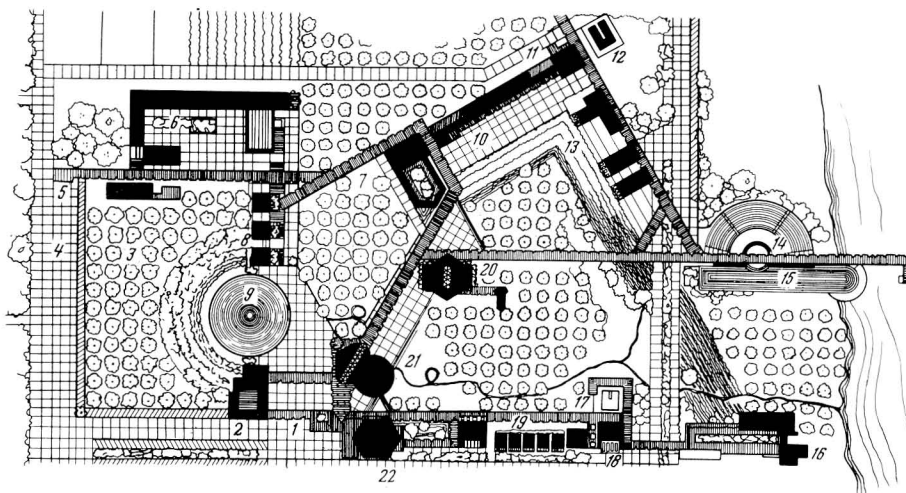
Наружная стена галереи служит для размещения экспозиции. По другую сторону галереи (с внутренней стороны) — барьер; вдоль него тянется непрерывная скамья. По верху наружной стены идет ленточное остекление длиной 1200 м. Галерея освещается также со стороны внутреннего двора-колодца, который перекрыт стеклянным куполом, дающим рассеянный свет.

К главной спирали примыкает второй спиральный пандус, меньшего диаметра, следовательно, более крутой. Он служит для быстрого сообщения между этажами. Здесь же проходит лифт. Посетители поднимаются лифтом вверх, откуда начинают осмотр галерей, идя по пандусу вниз.

В составе помещений музея кроме картинной галереи имеются зал для просмотра кинофильмов, конференц-зал, обсерватория, лаборатории, мастерские, кафе, административные и служебные помещения.

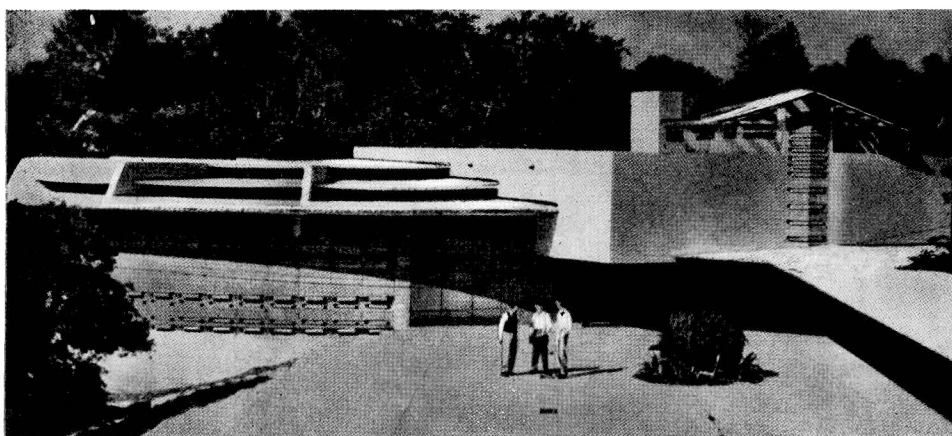
Облик здания музея Гуггенхайма в Нью-Йорке необычный. Относятся резко отрицательно к архитектуре этого города, как и вообще к архитектуре города, состоящего из тесного скопления зданий-громад и задыхающихся улиц, Райт и не думал об ансамбле. Это сооружение, един-





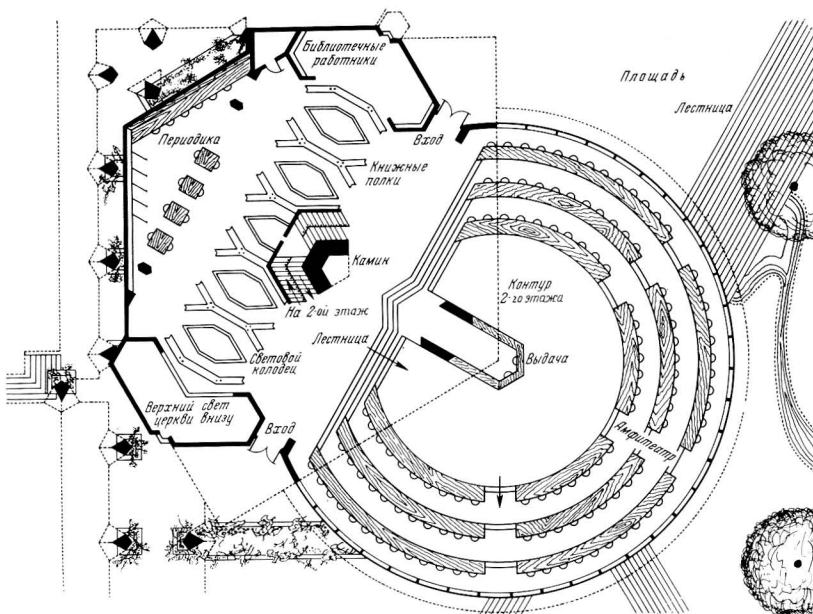
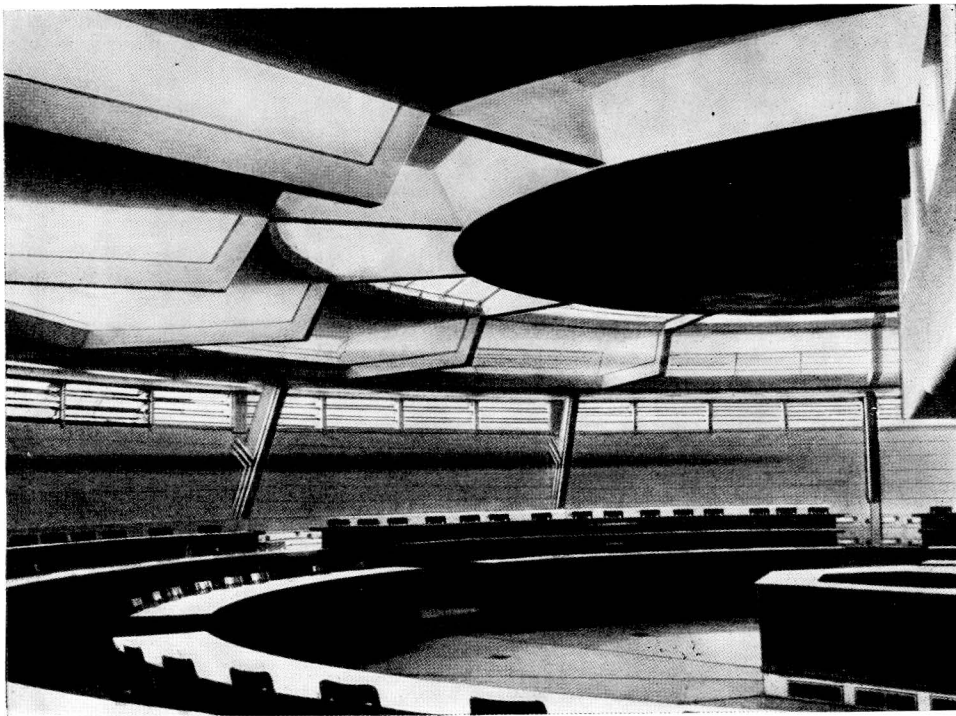
30. Комплекс колледжа во Флориде. Генеральный план

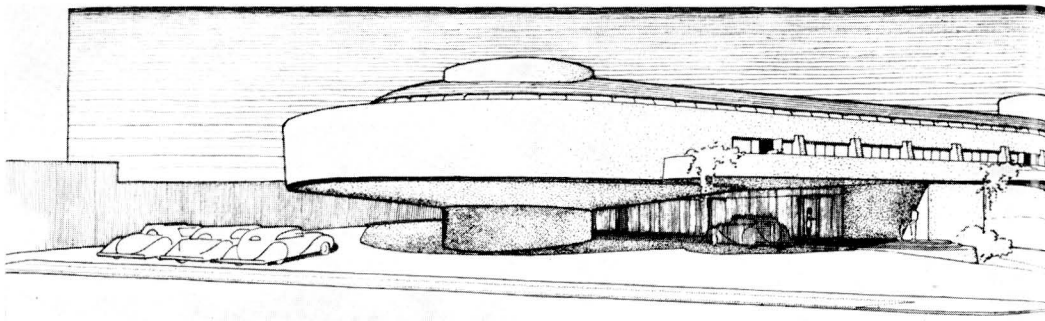
1 — въезд; 2 — администрация; 3 — сад; 4 — автостоянка; 5 — въезд; 6 — учебные мастерские; 7 — музыкальный театр; 8 — классы; 9 — бассейн; 10 — лаборатории; 11 — обсерватория; 12 — клуб; 13 — классы; 14 — открытый театр; 15 — плавательный бассейн; 16 — детский сад; 17 — музей; 18 — классы; 19 — кабинеты; 20 — церковь; 21 — библиотека; 22 — аудитория



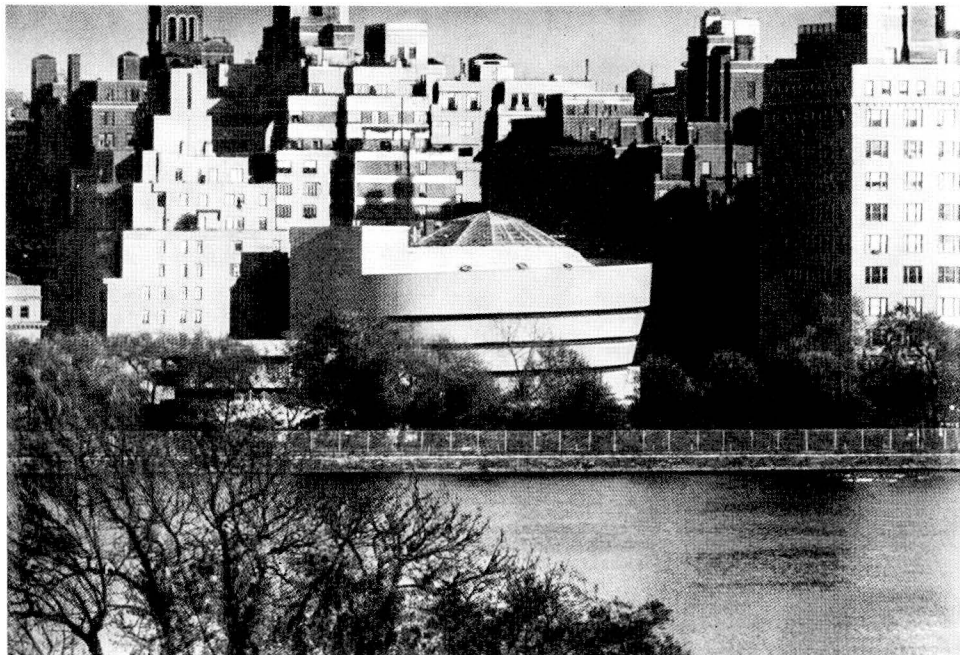
31. Библиотека колледжа во Флориде, 1942. Общий вид, интерьер, план



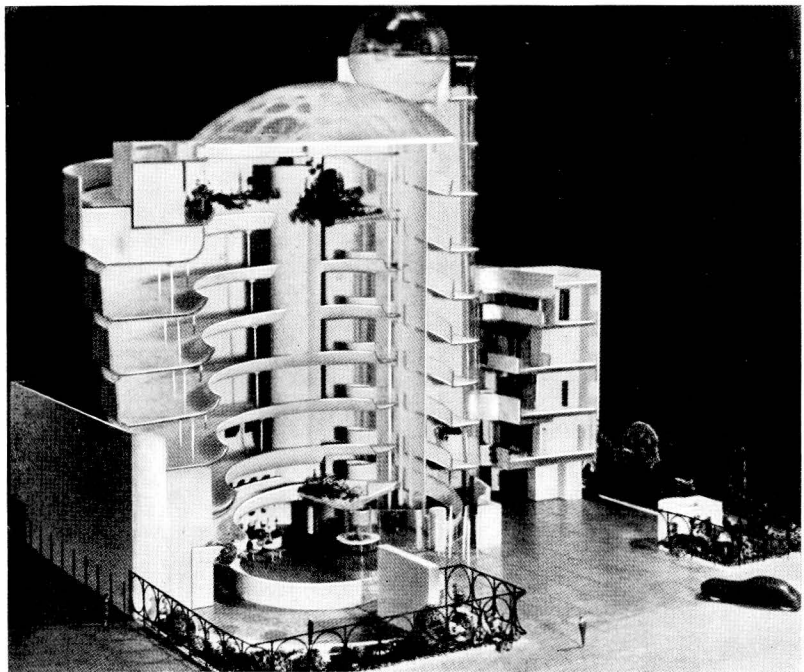
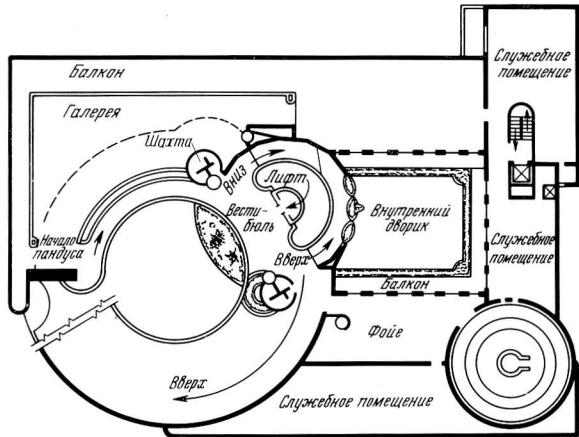
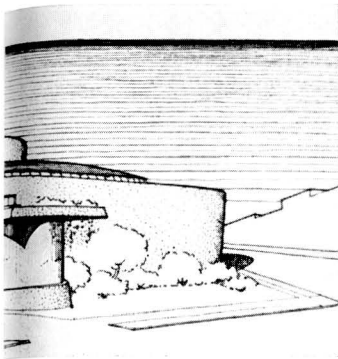


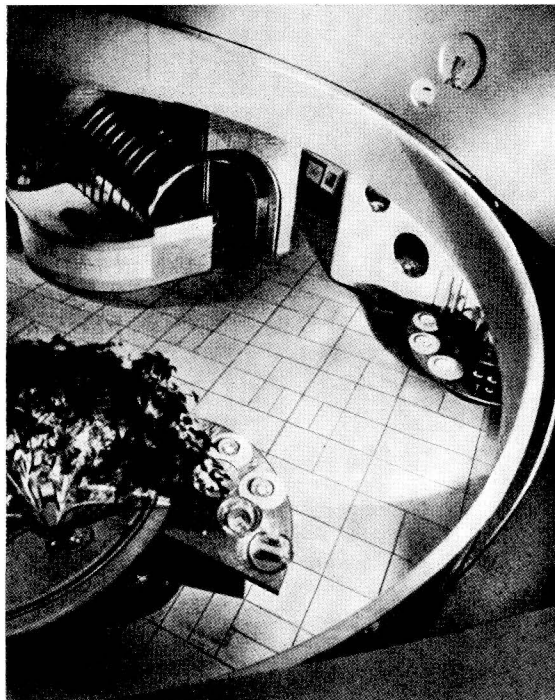
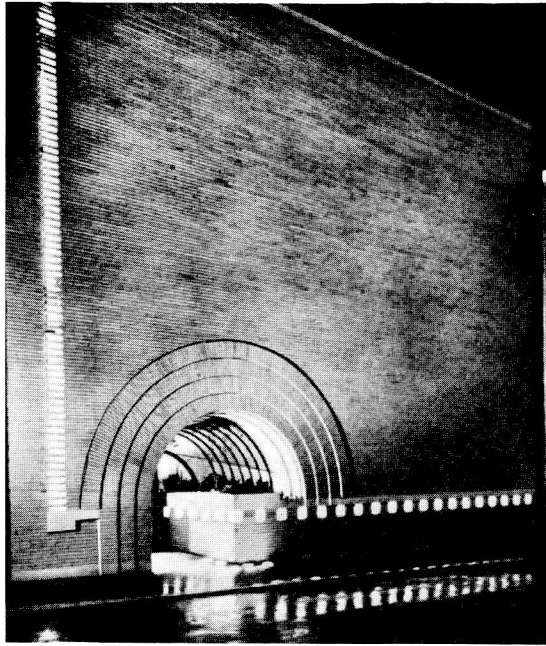


32. Проект прачечной в г. Милуоки, шт. Висконсин, 1948. Перспектива



33. Здание музея Гуггенхейма в Нью-Йорке, 1944—1960. Общий вид, макет (в разрезе), план







34. Магазин В. Морриса в Сан-Франциско, 1948. Фасад, интерьеры

стенная постройка виднейшего архитектора страны в самом большом городе страны, всем своим видом как бы показывает, что оно враждебно своему окружению. Принято считать, что современная архитектура — это обязательно архитектура зданий легких, раскрытых. Но образ этого сооружения вызывает представление о какой-то крепости, некоей крепости мятежного духа, чуждающегося среды, в которой ему приходится находиться. Здание замкнуто, без видов на окрестности. Его интерьеры отрезаны от внешнего пространства и обращены к огромному внутреннему двору, перекрытому стеклянным куполом. Через это прозрачное покрытие внутреннее пространство раскрывается наружу — раскрывается не вширь, к земному окружению, а ввысь, к небу.

Когда здание музея было возведено, выявились его эксплуатационные недостатки, о которых специалисты предупреждали в свое время. Как отмечает один из теоретиков архитектуры в США П. Блейк [XIII], это сооружение — не столько соответствует своему практическому назначению служить музеем, сколько является «впечатляющим произведением архитектуры».

Идея внутреннего пространства со спиральным пандусом воплощена и в здании магазина Морриса в Сан-Франциско (рис. 34).

Вместо того чтобы использовать обычный прием разработки облика магазина (дать максимум остекления на фасаде), Райт решает фасад в виде глухой стены. На ее фоне выделяется арка входа, расположенная асимметрично. В арку вдвинут сбоку цоколь, что придает композиции своеобразие и остроту. Ночью на вход указывают две полосы освещения, вертикальная и горизонтальная. Никаких вывесок, реклам, витрин, но фасад привлекает внимание своей загадочностью.

Внутри тоже все необычно, не похоже на то, как обычно оформляются интерьеры торговых предприятий. Нет ни витрин, ни прилавков, ни касс, но посередине стоит стол, на котором разложено несколько комплектов столовых приборов, а вдоль стен — стеклянные шкафы с фарфором и серебром; каждый предмет, имеющийся в продаже, выставлен в одном экземпляре.

Вокруг помещения идет спираль пандуса, ведущего на антресоль. С потолка льется таинственный полусвет. Мебель (как всегда у Райта, запроектированная им же) из орехового дерева. Общая цветовая гамма теплая, темная, с золотом.

Архитектурное решение интерьера и соответствующее ему оборудование создают атмосферу интригующей таинственности. Каким-то образом созданию впечатления неопределенности, даже нереальности способствуют повторяющиеся круги: арка, спираль пандуса, подвешенный диск с зеленью, круги на потолке, полукруг стола, круги тарелок на столе.

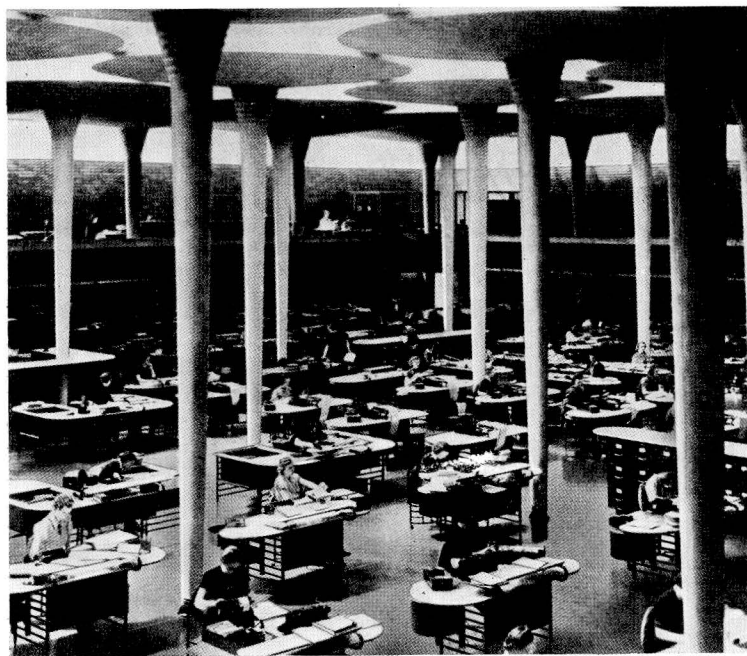
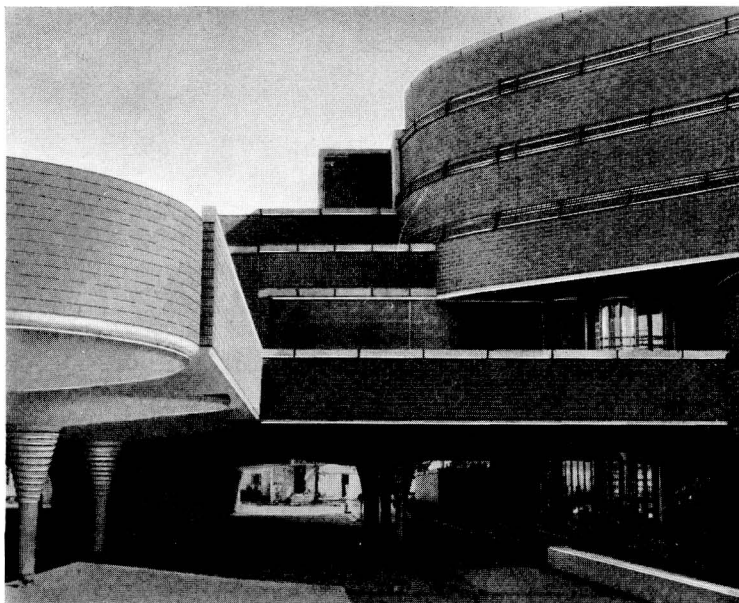
Один из самых крупных объектов, возведенных по проекту Райта, — комплекс зданий фирмы «Джонсон» (рис. 35 и 36).

Перекрытие главного зала опирается на круглые колонны высотой 6,5 м, полые внутри, имеющие нижний диаметр 22,5 см и расширяющиеся кверху. Несущая конструкция перекрытия состоит из дисков, которыми завершаются колонны. Зазоры между этими дисками остеклены. Угол между потолком и стеной тоже заполнен широкой полосой остекления, обходящей зал по периметру. Вторая полоса остекления идет посередине высоты стены, под галереями, опоясывающими зал. Интерьер зала производит впечатление простора, легкости, света и как бы колышущегося леса стройных колонн.

Здание запроектировано по сетке 6 × 6 м; разбивочные оси отмечены на всей площади застройки медными прожилками, в местах пересечения которых стоят колонны. Но архитектор утратил чувство меры в применении полюбившейся ему формы: если колонны в зале выглядят изящными, поскольку они здесь смотрятся в соотношении с обширным пространством, то их части, выступающие в небольших помещениях, оказываются грубыми по форме и фактуре, а встречаясь на каждом шагу — в зале, во дворе, в кабинетах, становятся назойливыми.

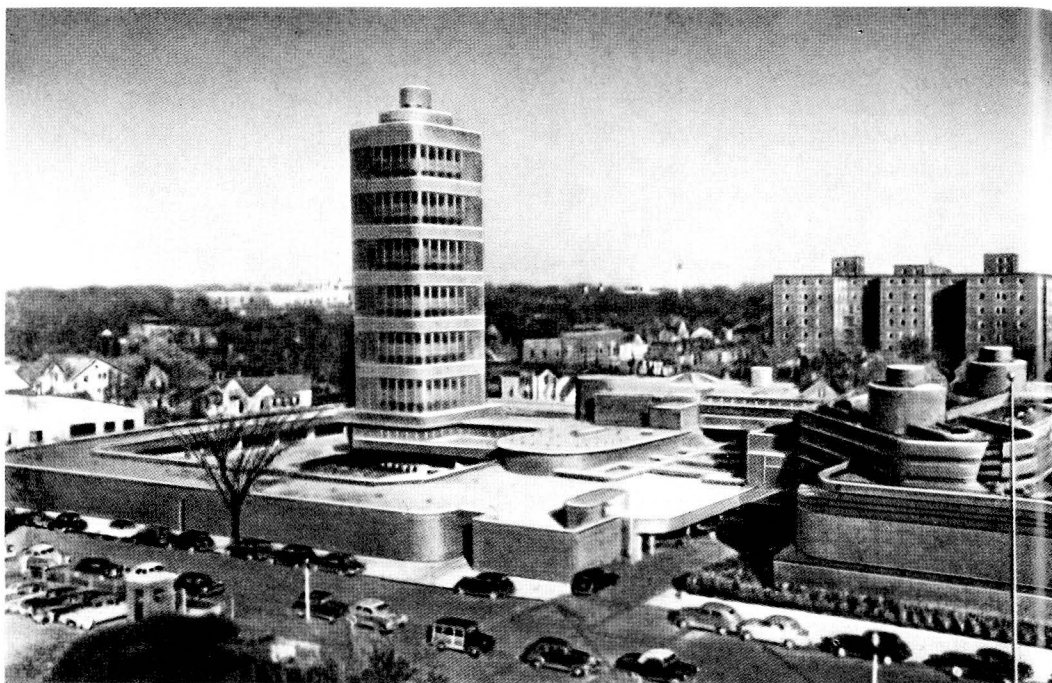
Остекление, смонтированное из уложенных одна к другой стеклянных трубок, производит благоприятное впечатление, если на него смотреть издали, но в небольших помещениях, будучи расположенным вблизи, оно дает дробный блеск, раздражающий глаза, и, кроме того, через него проходит только свет, но ничего не видно; таким образом, интерьеры зрительно отрезаны от внешнего пространства. Созданию ощущения замкнутости интерьера способствуют и глухие стены. Они легкие и тон-





35. Здание управления компании „Джонсон“. Рейсин, шт. Висконсин, 1936—1937. Фрагмент, интерьер



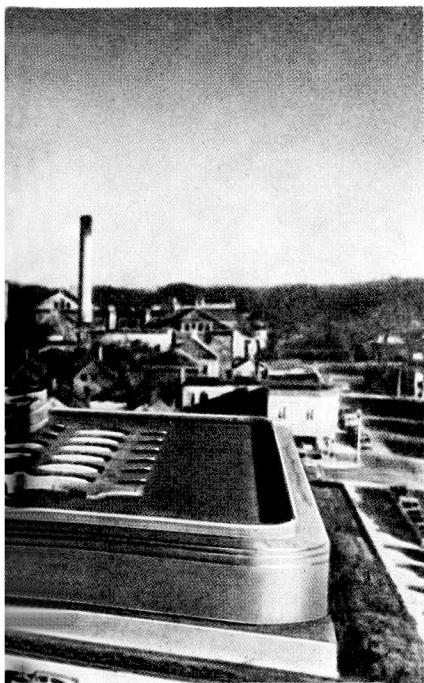


кие (состоят из двух слоев кирпичной облицовки и теплоизоляции), но производят впечатление непроницаемого массива, неприступности.

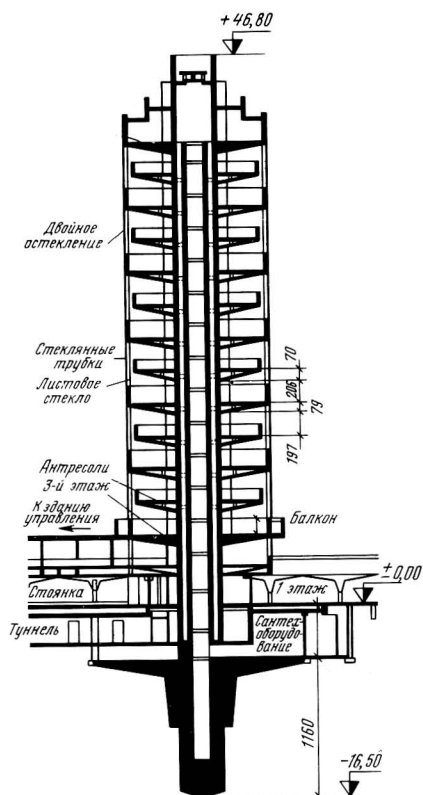
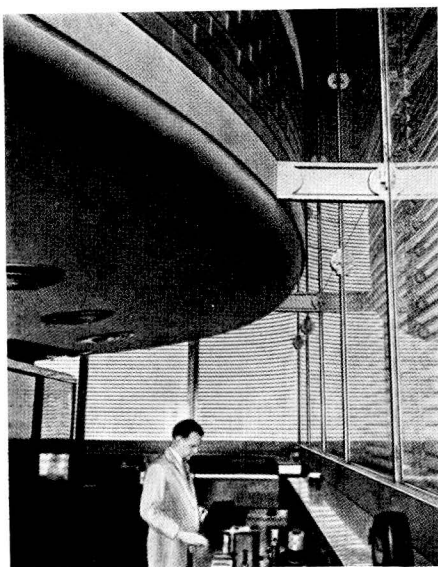
Здание не имеет окон, в нем осуществляется кондиционирование воздуха. Змеевики отопления заложены в щебеночное основание пола, под слоем бетона; пол покрыт релином по прокладке из минерального войлока. Преимущества примененного здесь подпольного отопления состоят в том, что создается равномерный обогрев всего помещения и представляется возможность поддерживать температуру воздуха ниже обычного; это экономично и создает лучший гигиенический режим. Такая система отопления эффективна, в частности, для большого зала, поскольку обогревает его равномерно.

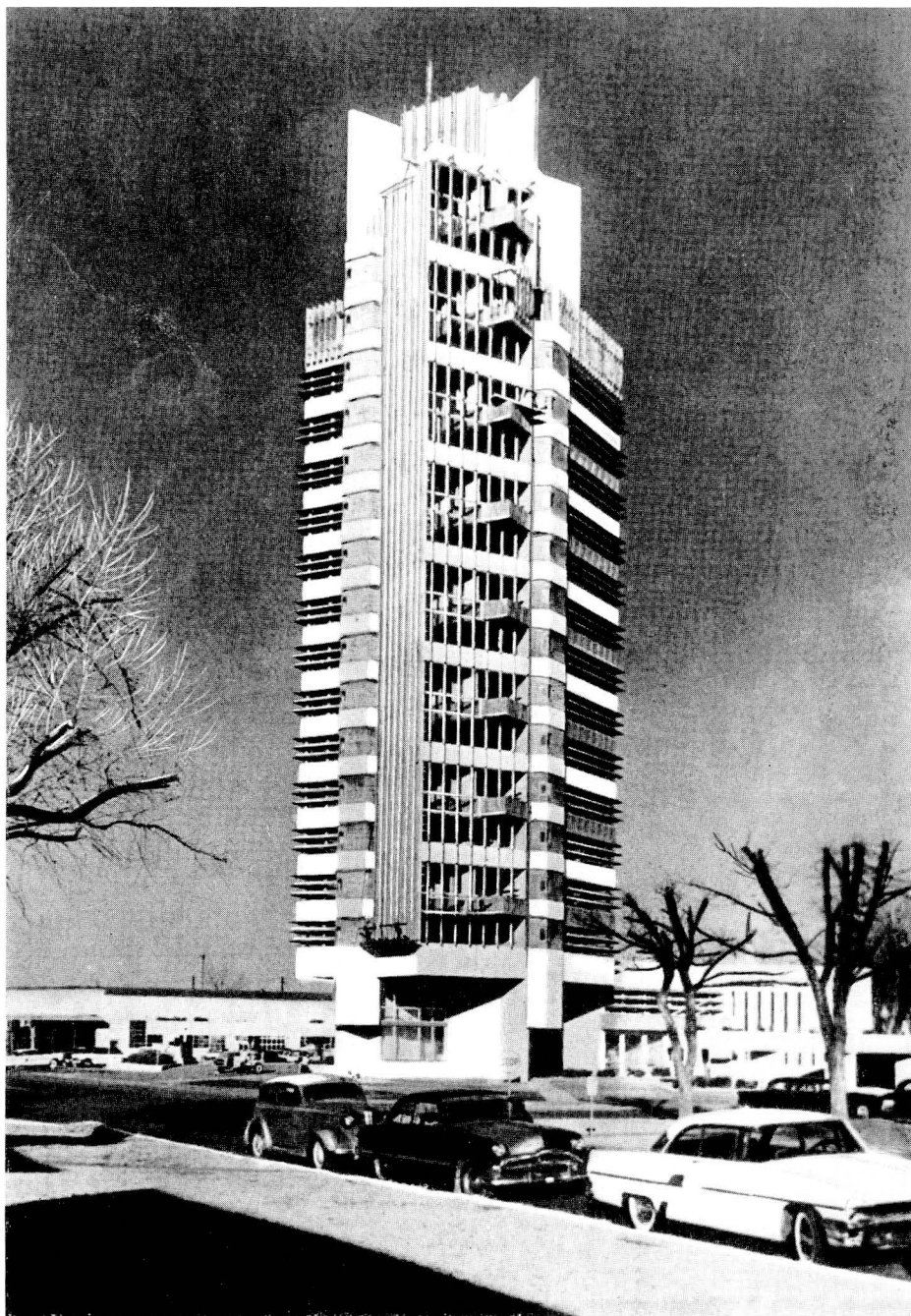
В этом объекте, как обычно у Райта, отделка одинакова в интерьерах и снаружи. Стены здания и парапеты галерей выложены из лицевого кирпича. Кладка с подрезанными горизонтальными швами выполнена очень тщательно. Кирпич темно-красный, раствор серый, детали из розового камня. Штукатурка отсутствует. Бетонные поверхности окрашены в кремовый цвет масляной краской с добавкой песка. Релиновый пол — красного цвета. Дерево (мебель, двери и пр.) отделано с сохранением вида его текстуры; арматура мебели серебристая. Теплая тональность интерьеров местами оживлена зеленым и голубым. Полоса газона окружает здание, много зелени в интерьерах.

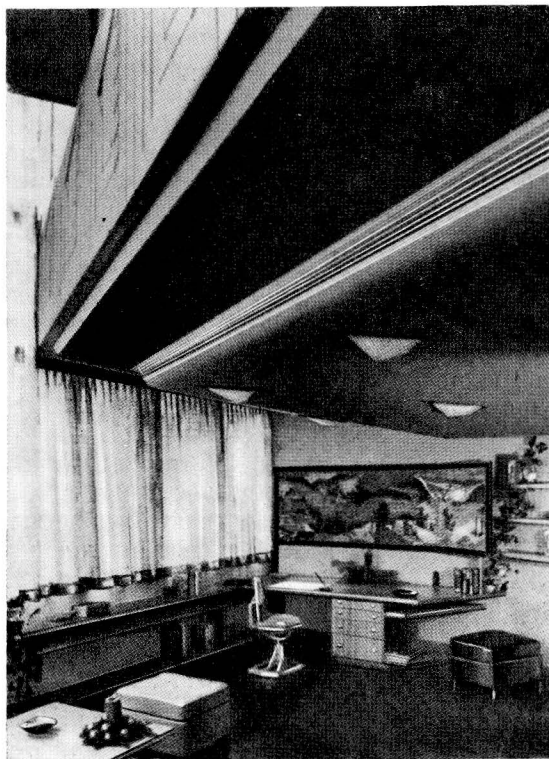
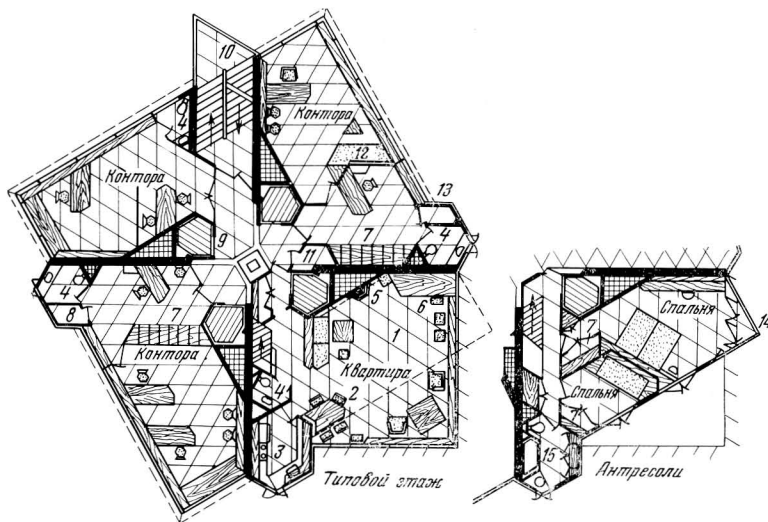
Через 13 лет рядом со зданием управления был построен комплекс исследовательского центра, состоящий из различных служебных по-



36. Башня-лаборатория компании «Джонсон». Рейсин, шт. Висконсин, 1950. Общий вид комплекса, разрез башни, интерьер







37. «Башня Прайса». Бартлсвилл, шт. Оклахома, 1956. Общий вид, интерьер квартиры, план этажа

1 — общая комната; 2 — столовая; 3 — кухня; 4 — уборная; 5 — камин; 6 — рабочее место; 7 — шкаф; 8 — кладовая; 9 — лифт; 10 — лестничная площадка; 11 — инвентарная; 12 — диван; 13 — кладовая; 14 — балкон; 15 — санузел

строек, в том числе башни-лаборатории (рис. 36). Башня окружена 2—3-этажными зданиями, в которых размещены отдел обслуживания, отдел рекламы, опытные установки, библиотека, лекционные и демонстрационные помещения, фотолаборатория, помещения для приема пищи, отдыха, большой гараж и обширные стоянки для автомобилей. Интерьеры и пространства между постройками оживлены озеленением. Здесь же имеется оранжерея для декоративной зелени. Исследовательский центр соединен со зданием управления остекленным переходным мостиком.

Здание лаборатории представляет собой башню высотой 47,6 м на одной опоре, заглубленной в землю на 15 м, на которую нанизаны перекрытия. Сердечник, являющийся опорой сооружения, состоит из шести шахт: одна для лифта, вторая для лестницы, третья для коммуникаций и разводки кондиционирования воздуха, четвертая для канализации и две вентиляционные. Диаметр этого стержня 7 м, толщина его стенок 19—25 см.

Постройка имеет 15 этажей на попеременно квадратных и круглых в плане перекрытиях. Наружные стены установлены по периметру квадратных перекрытий со стороной 12,2 м, круглые же, диаметром 11,6 м, образуют антресоли. Величина консольного выноса перекрытий около 4 м.

Наружное ограждение состоит из облицованных кирпичом подоконных полос и остекления между ними. Остекление двойное: наружное из стеклянных трубок, внутреннее из листового стекла. Трубки из малотеплопроводного стекла прикреплены к алюминиевым стойкам; между трубками — резиновые прокладки. Фасады очищаются с помощью горячего пара, для чего сделаны специальные приспособления.

Высотное решение здания лаборатории дало возможность: разместить большое здание на ограниченном участке; достигнуть желаемого уединения для работников лаборатории; исключить коридоры и сократить пути движения; сократить общую длину разводов и коммуникаций. Устройство антресолей позволило разместить на основных этажах крупногабаритное лабораторное оборудование, улучшить освещенность и укрупнить масштаб членений башни. Стеклянные трубки, из которых выполнено остекление, равномерно освещают помещения; но они не прозрачны, и из-за этого помещения зрительно изолированы от внешнего пространства.

Постройка удачна по объемно-пространственному и инженерному решениям. Эстетические достоинства ее также неоспоримы: она привлекает своей простотой и значительностью, четкостью формы и современностью облика. В 1958 г. специальное жюри в Нью-Йорке отметило семь лучших произведений американской архитектуры XX в. В их числе оказались три произведения Райта: дом Роби (отмечен как первая постройка, в которой помещения не являются замкнутыми коробками), вилла «У водопада» (отмечена как пример связи здания с природой) и башня-лаборатория компании «Джонсон» (отмечена как наибольшее достижение строительного искусства после небоскребов)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Другие четыре отмеченных объекта: Рокфеллер-центр, Ливер-хауз, исследовательский центр Джeneral-Моторс и одна из построек Салливена.

Райт неоднократно проектировал высотные здания, но, кроме вышеописанной лаборатории фирмы «Джонсон», построить ему удалось только одно: 19-этажное административно-конторское здание — «башню Прайса» (рис. 37).

Еще в 1920—1925 гг. он составил проект небоскреба с консольными перекрытиями и навешенными на них легкими наружными ограждениями. В 1929 г. эта идея была применена в неосуществленном проекте «башни св. Марка».

В 1953 г. нефтепромышленник Прайс заказал Райту проект трехэтажного конторского здания. Архитектор предложил сделать десять этажей, которые затем увеличил до девятнадцати. Райт решил использовать случай и осуществить свой проект 1929 г. Три четверти квартир «башни св. Марка» были заменены конторскими помещениями. Так была создана «башня Прайса».

Высота здания 58 м. Конструктивной основой сооружения служит система опор, состоящая из четырех крестообразно расположенных пилонов. На них нанизаны 18 плит перекрытий (вынос консоли перекрытия 5,7 м до угла).

Пилоны делят здание в плане на четыре отсека, в трех из которых расположены конторы, а в одном (юго-западном) — двухэтажные квартиры. Второй этаж квартиры представляет собой антресоль, угол которой выходит за пределы плоскости фасада, образуя, таким образом, балкон.

Пилоны и перекрытия пустотелые. В пилонах находятся лифтовые шахты и коммуникации. Горизонтальная разводка проложена в пустотах перекрытий. Пилоны, перекрытия и парапеты конструктивно представляют собой железобетонный монолит.

Большие плоскости остекления затенены вертикальными и горизонтальными козырьками шириной 50 см. Стекло золотистого оттенка, чтобы уменьшить блеск. Для оконных переплетов, дверей и каркаса перегородок применен алюминий.

Этот карликовый небоскреб имеет четыре лифта; не потому, что так требуется по расчету, а потому, что конструкция имеет четыре полые шахты, которые нельзя было использовать иначе, как пропустив в них лифты. Лифт жилой секции обслуживает всего восемь квартир, имеющих в этом «небоскребе».

Каждая административная секция состоит из двух комнат на этаже (в которых находится всего по 2—3 работника) и уборной (вход в которую — непосредственно из рабочей комнаты, без шлюза). Связь между помещениями осуществляется по вертикали, что для конторы едва ли удобно.

Райт стремился изыскать для многоэтажного здания приемы связи интерьера с внешним пространством. Для этого повторен прием, примененный им ранее при проектировании четырехквартирного дома в Ард-море: антресоль продолжена наружу, образуя балкон. Но треугольный балкон миниатюрных размеров является формальной деталью, а не практическим устройством.

Планировочным модулем для этого сооружения произвольно выбран ромб, в результате чего конструкции оказались усложненными, а плани-



ровка неэффективной. Идея непрямого угла в плане породила решения, ущербные в техническом и функциональном отношениях, а также неприятные для восприятия формы. Мебель, запроектированная архитектором, неуклюжа по виду и, видимо, неудобна в пользовании.

«Башня Прайса» в американской печати преподносится как шедевр архитектуры. К этому времени Райт стал знаменит, и вошло в обычай безусловно восхвалять все, что бы он ни делал. Райт стал звездой прессы и телепередач, и хотя «башня Прайса» — сооружение неэкономичное, заказчик не остался в проигрыше, так как реклама с лихвой покрыла все расходы.

В 1958 г. Райт выдвинул поразительное проектное предложение — 528-этажный небоскреб высотой ровно в милю (1609 м). Во внешнем облике сооружение должно представлять собой гигантскую трехгранную иглу (рис. 38).

Конструктивную основу здания составляет обетонированная стальная мачта, заглубленная до скального грунта, в котором она защемлена. На этот стержень нанизаны пустотелые железобетонные перекрытия, армированные высокопрочной сталью и выполненные из легкого бетона. Наружные ограждения — из стекла и металла (алюминий и нержавеющей сталь). Остекление заглублено на 10 см по сравнению с наружной плоскостью навесных стен с целью создания пластики, которая, по замыслу автора, должна была изображать массу, с тем чтобы «внушать человеку чувство уверенности».

Здание сужается сверху, переходя в шпиль. Нижние пять этажей образуют ступенчатый стилобат, в котором находится гараж на 1500 автомобилей. Верхняя площадка стилобата служит для приземления 50 вертолетов. Этажи стилобата обслуживаются эскалаторами, последующие этажи сообщаются между собой с помощью 56 скоростных лифтов. Вместимость здания 130 тыс. человек. Полезная площадь 1200 тыс. м<sup>2</sup>. Загрузка и разгрузка здания людьми, по проекту, должна осуществляться в течение одного часа.

Райт утверждал, что стоимость этого здания составит 100 млн. долларов (менее 60 долларов за 1 м<sup>2</sup>), что вершина его не будет колебаться и оно простоят больше, чем египетские пирамиды. Он писал, что эта постройка будет «столь же утилитарно полезной, как пара ботинок».

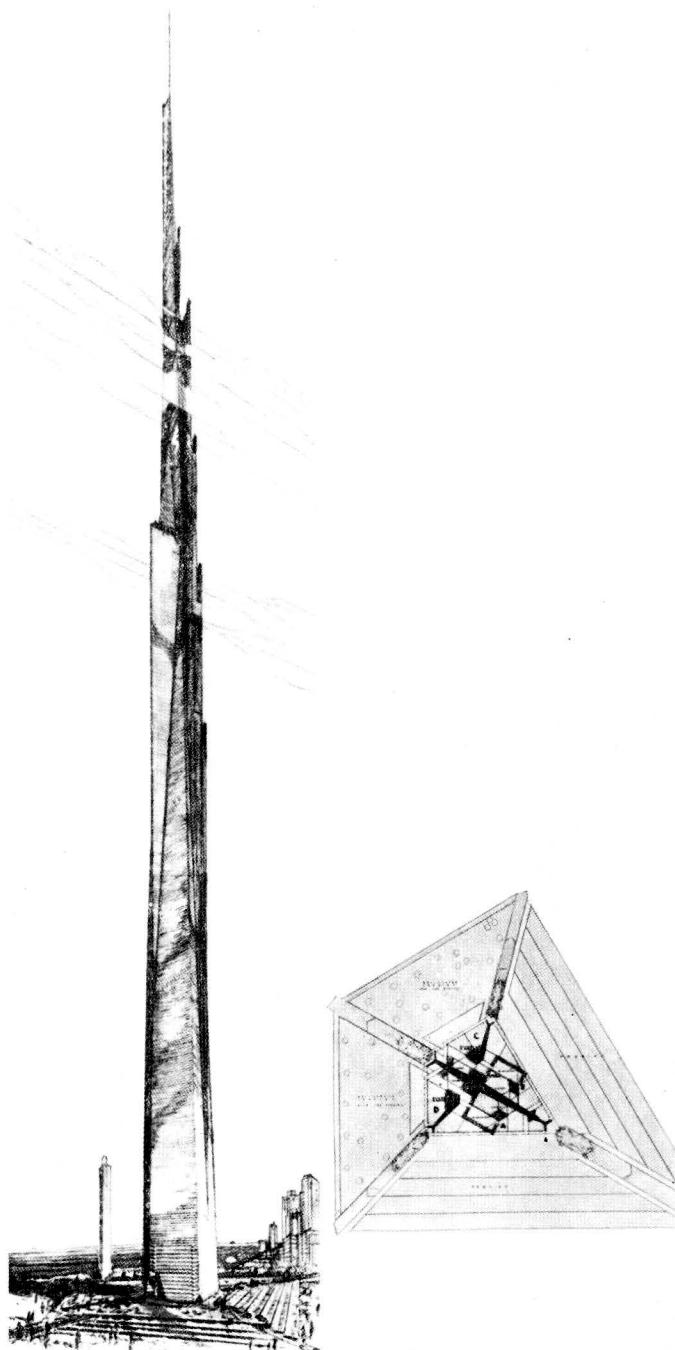
Трудно дать оценку этому произведению. На первый взгляд, оно представляется нереальным и ненужным. Однако все же следует воздерживаться оценивать что бы то ни было, в том числе и произведения архитектуры, с точки зрения привычного. Как писала газета «Дейли Уоркер» (10 апреля 1959 г.), архитектурные решения Райта «сначала шокировали своей дерзостью, затем становились общепринятыми».

Смысл этого необычайного сооружения — освобождение обширной площади земли с сохранением ее природных условий. Ведь вместимость этого здания соответствует населению целого города.

Вероятно, в сооружении сверхгигантских зданий есть резон если не для современности, то для будущего, потому что в последнее время было выдвинуто еще несколько подобных предложений. В 1964 г. архитектор Р. Габриэль (ФРГ) предложил проект башенного жилого дома высотой



38. Проект 528-этажного небоскреба, 1958



1250 м на 8 тыс. квартир. В 1966 г. английский инженер У. Фримен опубликовал проект 850-этажного здания высотой 3200 м, которое может вместить полмиллиона человек. А советский инженер М. Дрязгов выдвинул идею «дома» вместимостью 55 млн. жителей. Ведь к 2000 г. население Земли удвоится, а к 2100 г. средняя плотность населения Земли превысит 300 чел. на 1 км<sup>2</sup>, и всем этим людям нужно будет где-то разместиться.

В 1932 г. Райтом был сделан проект «нового» театра. Он называет этот театр новым, потому что здесь в основу архитектурного замысла положены новые (по отношению к установившимся традициям) идеи организации театрального представления (кстати, еще в 20-х годах они были популярны в СССР). В обычных театрах, утверждал Райт, актеры находятся в одном помещении (сцена), зрители — в другом (зал), и зрители смотрят на актеров через проем в стене (портал). Здесь же сцена и зал объединены в общее пространство.

Сцена запроектирована вращающейся, с перегородкой, установленной по диаметру поворотного круга. В то время как на одной половине круга ведется действие, на другой, за перегородкой, должны монтироваться декорации, после чего сцена поворачивается для следующего действия.

Зрительный зал представляет собой амфитеатр, огибающий выступ сцены. Зал неглубокий, широкий. Зданию в плане придана компактная форма шестиугольника. Компактность зрительного зала способствует равноценности зрительских мест, а также быстрому рассредоточению зрителей в антрактах и при эвакуации.

Вокруг зрительской части устроена терраса-балкон для зрителей. Такая же терраса, но меньшего размера, предусмотрена для актеров. Эти террасы введены для того, чтобы люди могли дышать свежим воздухом во время антрактов.

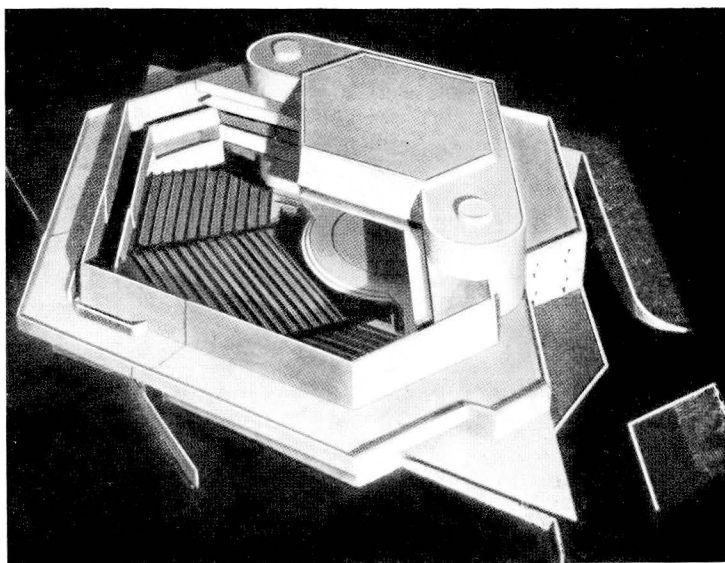
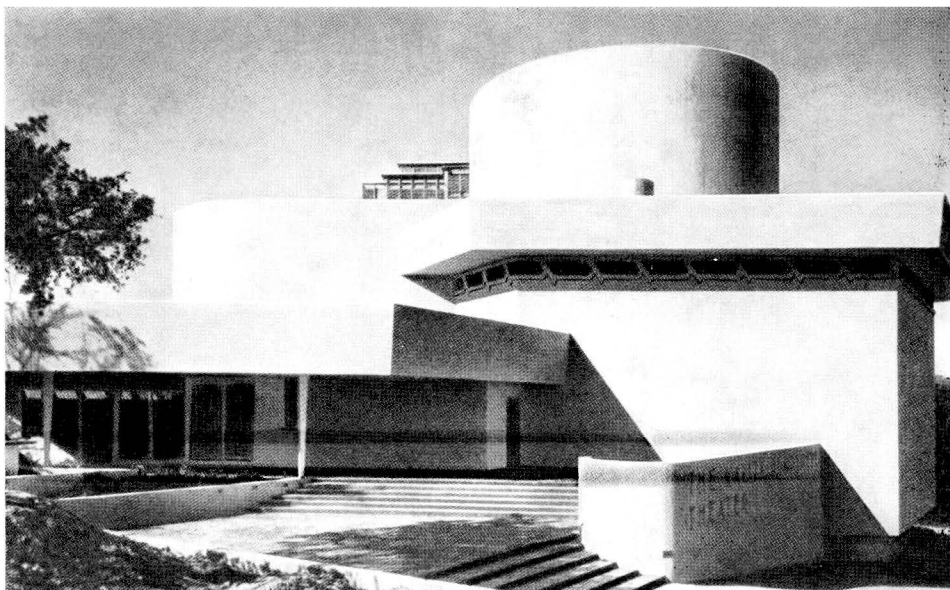
Входные вестибюли расположены не на оси симметрии, как это обычно делается в театрах, а по сторонам здания.

В 1949 г. проект был привязан для г. Хартфорда, но строительство не было осуществлено из-за затруднений в финансировании.

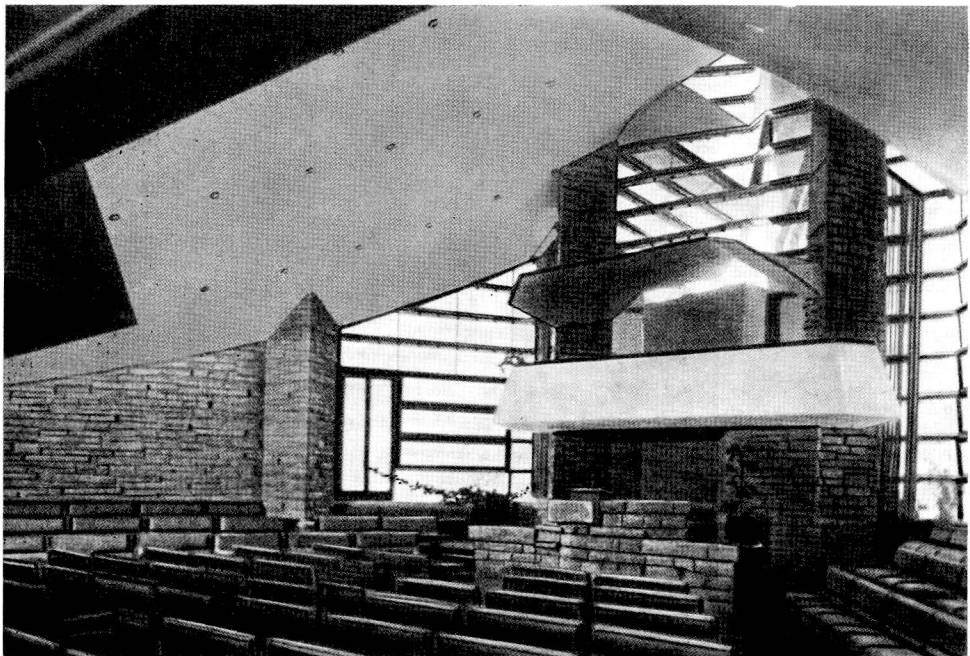
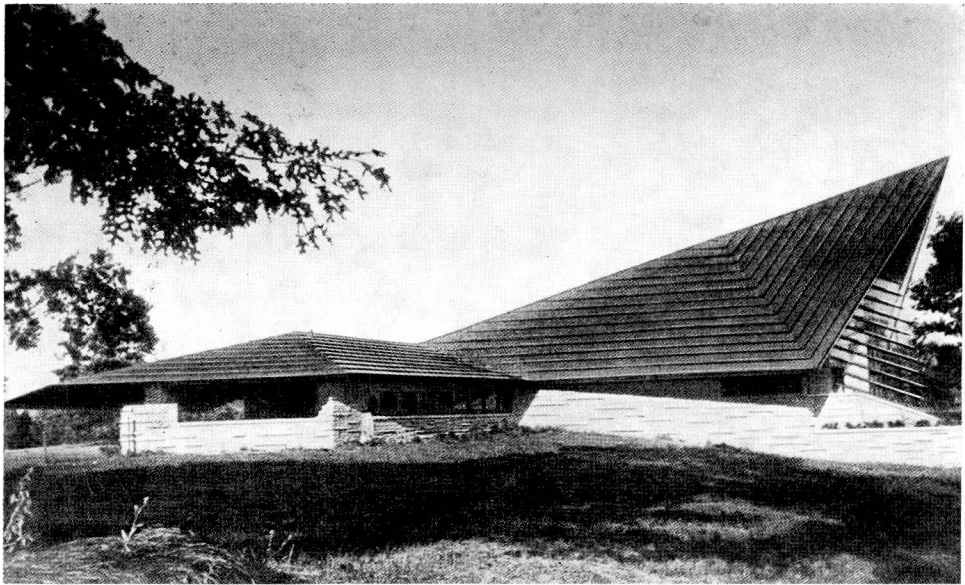
К концу жизни Райту представилась возможность построить театр (в г. Далласе), но строительство не было завершено при его жизни (рис. 39). В процессе строительства выявились недостатки проекта, что потребовало ряда переделок. В данном случае требовалось построить небольшой театр (на 500 мест), т. е. фактически клубный зал, и Райт просто уменьшил пропорционально прежний проект с залом на 1000 мест. В результате сцена получилась маленькой, так что не представлялось возможным, как первоначально имел в виду архитектор, вести действие на одной ее половине. Под сцену занят весь поворотный круг, а декорации спускаются сверху. Выдвигать декорации из боковых карманов тоже нельзя, потому что они оказались узкими и неудобными.

Как и другие зарубежные архитекторы, Райт неоднократно проектировал культовые здания.

Еще в 1906 г. по его проекту была построена Унитарийская церковь в пригороде Чикаго. Она была задумана как отступление от канонов



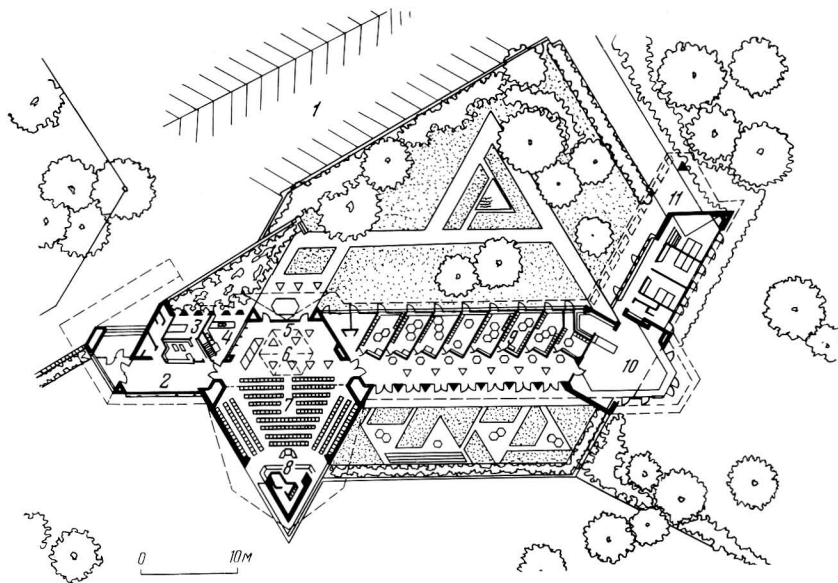
39. Театр в Дал-  
ласе, шт. Техас,  
1960. Общий вид,  
макет



церковного строительства — без колокольни и т. п. Это вполне светский зал для собраний. Узреть лик божий, говорил Райт, можно лишь среди людей, а не возводя очи к небу. Храм состоит из двух объемов, в одном из которых размещен зал для богослужения, в другом находятся остальные (мирские) приходские помещения. Проход в обе части здания осуществляется через общий вестибюль. Следуя своему излюбленному приему, Райт поместил главный вход не парадно, а сбоку, стремясь достичь впечатления простоты и непринужденности.

В образе другой Унитарианской церкви, построенной в 1951 г. (рис. 40), Райт стремился выразить доктрину унитарной секты о единстве вселенной. Для этого он создает нерасчлененную композицию основного объема, в котором помещается церковь. Поднимающийся кверху конец наклонного конька кровли призван заменить собой колокольню, которую Райт считал неподходящей для «современной церкви». Здесь в одном здании объединены собственно церковь и светские помещения прихода (школа, зрительный зал и др.). В отличие от общепринятых приемов устройства церквей, в которых молящиеся изолированы от земного, архитектор ввел большие плоскости остекления, благодаря чему люди в здании могут ощущать единение с природой.

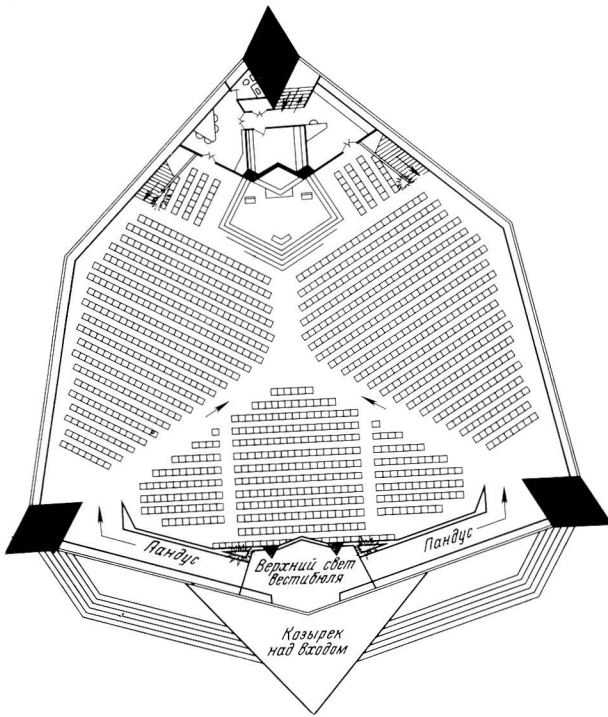
Одна из последних работ Райта — синагога в Пенсильвании (рис. 41), оригинальное по композиции культовое здание, строительство которого



40. Унитарианская церковь. Мэдисон, шт. Висконсин, 1950—1951. Общий вид, интерьер, план

1 — стоянка; 2 — холл; 3 — место пастора; 4 — кухня; 5 — фойе; 6 — „купол“ (наверху); 7 — аудитория на 250 мест; 8 — хоры; 9 — классы; 10 — общая комната; 11 — гараж

41. Синагога в Филадельфии, шт. Пенсильвания, 1959. План, общий вид

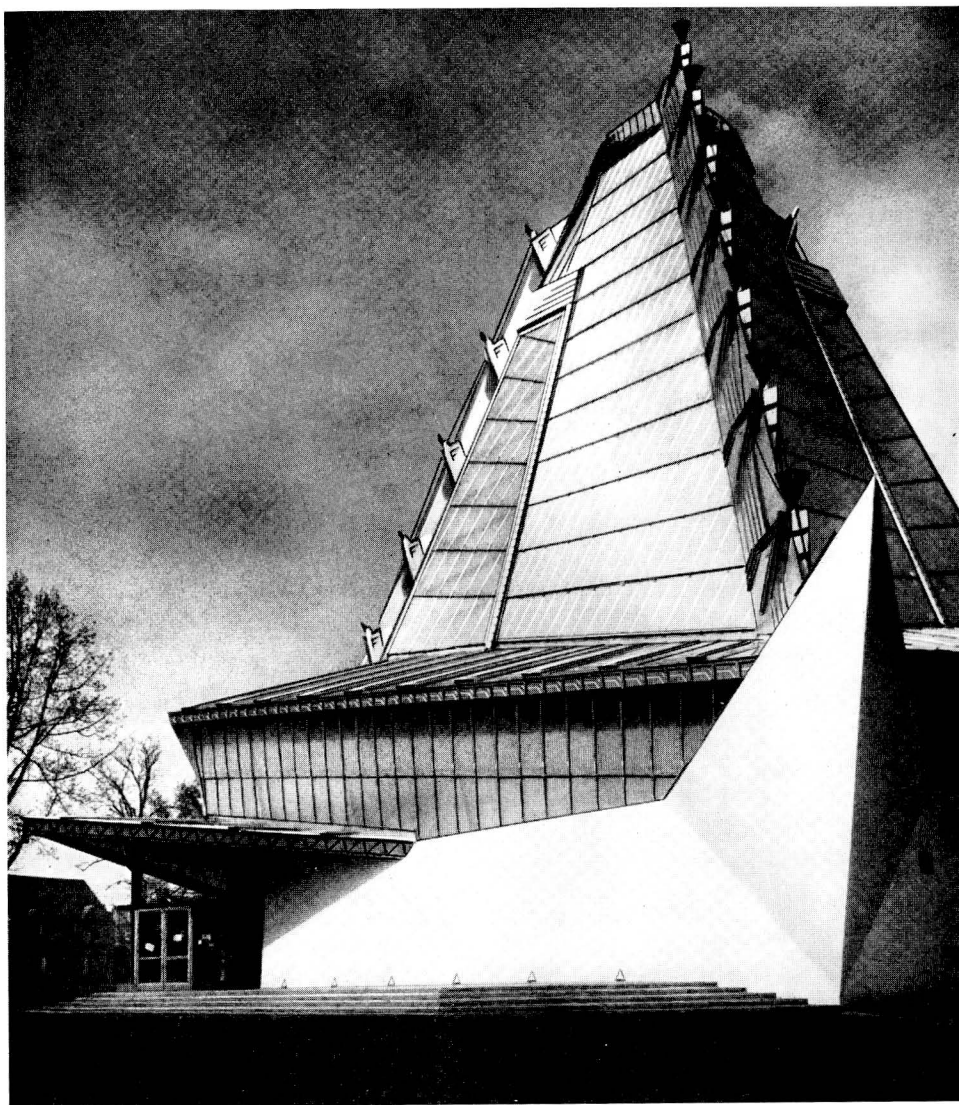


было завершено уже после его кончины. Сооружение имеет шестиугольное основание, образованное глухими стенами, над которыми возвышается высокая крыша в форме трехгранной пирамиды, устроенная как сплошной световой фонарь. Это покрытие сооружено на стальном каркасе, к которому крепится двойное светопрозрачное ограждение: наружное из армированного стекла, внутреннее из белого пластика. Из полутемного вестибюля боковые коридоры, имеющие наклонный пол, ведут вверх, в ярко освещенный зал.

Уже после смерти Райта по его проекту была построена греко-превсвитериянская церковь (рис. 42), представляющая собой удивительное сочетание новаторских и архаических форм.

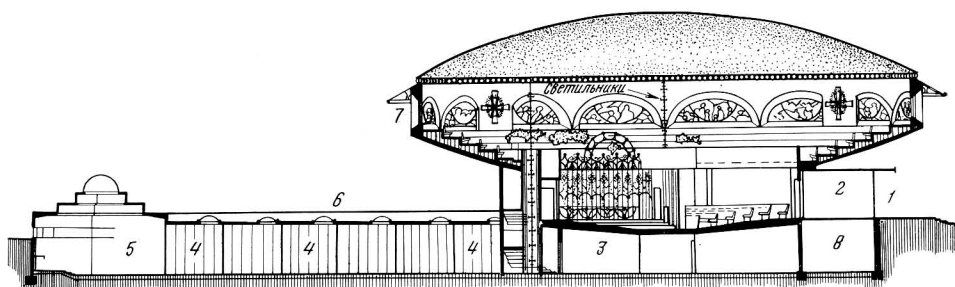
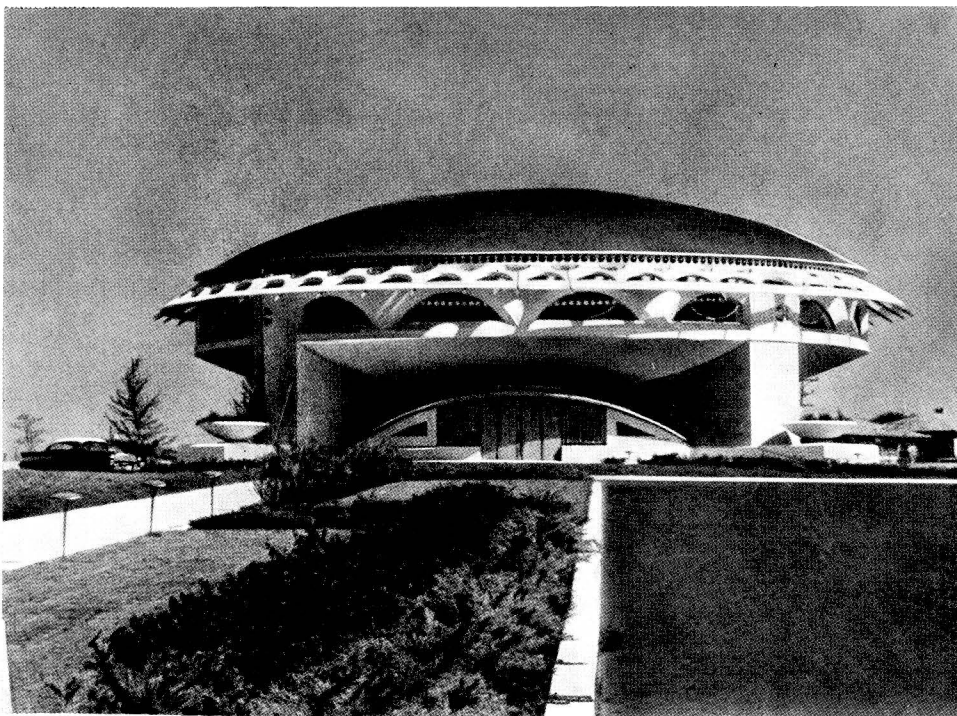
В 1958 г. Райтом был запроектирован общественный центр для Багдада. Этот комплекс должен был разместиться на острове р. Тигр, будучи соединен эспланадами с центром старого города и с ансамблем университета на противоположном берегу. Основные сооружения — театр-аудитория и университет — были запроектированы на уступчатых стилобатах, круглых в плане. Стилобаты мыслились как субструкции, в пределах которых предусматривались автомобильные стоянки и подъезды.

Проект общественного центра для Багдада посвящен, как писал Райт, «Шумеру и Вавилону». Идея проекта — противопоставить местную архитектуру архитектуре Запада. Но в стремлении выразить «землю, которая породила архитектуру Востока...», автор не избежал стилиза-



ции: внешний вид здания общественного центра уж слишком похож на шатер владельца с восточной миниатюры, форма стилобатов выбрана из тех соображений, что Багдад VIII в., в период своего расцвета, был круглым в плане, а их профиль должен, очевидно, намекать на уступы зиккуратов. В проекте общественного центра для Багдада элементы стилизации в трактовке национальных форм сказались еще в большей степени, чем в архитектуре здания Империял-отеля в Токио.





42. Греко-пресвитерианская церковь в Милуоки, шт. Висконсин, 1961. Общий вид, разрез  
 1 — вход; 2 — вестибюль; 3 — банкетный зал; 4 — классы воскресной школы; 5 — часовня; 6 — крыша-терраса; 7 — цветные витражи; 8 — техническое помещение

В послевоенные годы Райт пользовался большой популярностью среди зарубежных архитекторов как «патриарх» современной архитектуры и как глашатай «движения к органической архитектуре». В 1951 г. в «Тейслинском товариществе» была устроена большая выставка его работ, в 1952 г. она была отправлена во Флоренцию, затем состоялась в Париже, Цюрихе, Мюнхене, Лондоне, Стокгольме и в 1953 г. была представлена в Нью-Йорке. Благодаря этой экспозиции широкая архитектурная общественность впервые смогла составить себе полное представление о творчестве мастера. Все увидели, что его деятельность не закончилась после 60 лет энергичной работы, что Райт сохранил энтузиазм, стремление к поискам новых решений и смелость воображения, что он оставался одним из самых оригинальных архитекторов с богатой творческой фантазией. Но к этому времени стали явными и другие его черты: он и раньше был склонен считать себя непогрешимым, а на склоне лет утвердился в этом мнении. Его работы порой были чуть ли не эксцентричными. Особенно эта тенденция в творчестве мастера проявилась в последние годы его жизни.

Но лучшим произведением Райта конца 30-х, а также периода 50-х годов свойственно качество, присущее архитектуре высокого класса: выразительность, за которой чувствуется внутренняя сила. При этом архитектурные формы и приемы композиции, к которым пришел Райт, характерны эмоциональностью контрастов, пластичностью масс, насыщенностью архитектурного пространства.

9 апреля 1959 г. Франк Ллойд Райт скончался в возрасте 90 лет. Он вошел в историю архитектуры как один из крупнейших зодчих XX в., как архитектор-мыслитель, новатор и романтик, бескомпромиссный противник подражательности, глашатай архитектуры органичной и творческой.

### **ПРОСТРАНСТВО И ФОРМА**

Райт в своем творчестве сумел осознать и развить новое понимание пространства, являющееся важным моментом в современной архитектуре и представляющее собой закономерную стадию в историческом процессе развития категорий архитектурной композиции. Эту новую пространственную концепцию он называл «третьим измерением» (в отличие от плоскостной, фасадной архитектуры), «освобождением пространства» (в противоположность пространственной скованности традиционной архитектуры).

Работа Райта в поисках трактовки свободного плана и связи внутреннего пространства с внешним оказала большое влияние на развитие современной западной архитектуры. Это — один из его важнейших вкладов в современную архитектуру.

Можно сформулировать следующие основные положения высказываний Райта на эту тему.

1. Главное в архитектуре — это то, ради чего строится здание, — его внутреннее пространство, но не оболочка этого пространства (стены, крыша) и тем более не ее внешний вид: «Новая архитектура считает

реальностью пространство, огражденное стенами и предназначенное для жизни в нем. Новой реальностью здания является интерьер, внутреннее пространство, а стены и крыша служат только для того, чтобы ограждать его» [LII, стр. 57—58].

2. Внутреннее пространство должно быть единым, и это находит выражение в том, что оно должно лишь подразделяться на отдельные части, связанные в целое, но не разделяться на замкнутые, изолированные помещения: «Жилища того периода (подразумевается конец XIX в.—А. Г.) были расчлененными, преднамеренно и совершенно, с мрачной решимостью, которая сопровождает всякий процесс расчленения. Интерьеры состояли из коробок, помещенных в коробки или рядом с другими коробками; их называли комнатами. Помещения представляли собой коробки внутри более сложной коробки — здания. Функции жизни и быта были распределены по коробкам» [LII, стр. 139].

3. Внутреннее пространство является частью единого пространства природы, поэтому оно должно не замыкаться от внешней среды, но как можно больше связываться с ней. «Не должно быть «внутри» и «снаружи» как разных вещей. Внешнее пространство может входить внутрь, а внутреннее может выходить наружу. Они принадлежат друг другу» [XLVII, стр. 217]. «Растущая потребность в солнечном свете и видимости делает стены и даже опоры чем-то таким, от чего стремятся по возможности избавиться» [LII, стр. 105]. «Здание больше не является глыбой строительного материала, которая художественно обрабатывается снаружи подобно скульптуре» [XLIX, стр. 109]. «Ныне здание стало выделенным пространством в пространстве природы» [LII, стр. 105].

С помощью ряда приемов Райт добивался гибкости плана, «текучести» интерьера, впечатления пространственности. В этом процессе «разрушения коробки» он во многом исходил из народных традиций, находивших свое выражение, в частности, в композиции жилья североамериканских поселенцев.

Пространственная концепция потенциально существовала в архитектуре на протяжении всей ее истории. Но только современная строительная техника, оперирующая сталью, железобетоном и стеклом, легкими строительными материалами и эффективными системами отопления (благодаря которым отпадает необходимость в замкнутых, массивных ограждениях), дает возможность ее реализации в полной мере.

Райт не избрал свободный план, он продолжал процесс, развивавшийся до него. Жизнь выдвинула требование более гибкой объемно-пространственной композиции, чем коробкообразная. Уже до Райта намечались стремления к пространственной свободе в архитектуре. Окна стали больше, и их количество увеличилось. Применялось сплошное остекление эркеров. Комнаты получали более близкую связь друг с другом, проемы дверей между ними становились шире, двери остеклялись, заменялись занавесами или совсем открытыми проемами. На рубеже XIX и XX вв. в некоторых постройках уже появляются элементы свободного плана. Четко этот принцип сформулировал Ле Корбюзье в начале 20-х годов.

Будучи одним из зачинателей осуществления свободного плана и связи интерьера с природой, Райт тем не менее нередко оперировал тя-

желыми массами и замкнутыми объемами. Это потому, что он имел в виду не просто связь внутреннего и внешнего пространства, а связь интерьера с природой: «В моем представлении дом не пещера, а кров на открытом месте» [XLIX, стр. 147].

Райт стремился создавать в архитектуре пространственность, но не невесомость. Монументальность, в его представлении, — важное качество постройки. Поэтому он сочетал раскрытость интерьеров с массивностью ограждений.

В отличие от фасадной архитектуры в архитектуре Райта имеет большое значение «третье измерение», т. е. глубина, объемность. Фотографии не могут в полной мере передать эту трехмерность, воспринимаемую во времени, а не обозреваемую как картина или скульптура. Действительно, такие постройки, как дом «У водопада», здание фирмы «Джонсон» и многие другие, трудно должным образом оценить, если принимать во внимание лишь внешний вид на фотоснимке. Нужно представить себе движение человека в этой архитектурной среде, вокруг здания и в нем, представить себе восприятие пространств и форм в процессе этого движения. Компановка объемно-планировочных композиций с расчетом на то, что пространства и массы воспринимаются не статично, а в процессе движения зрителя, являются одним из важных принципов современной архитектуры. Не понять это — значит не понять современную архитектуру. Это новое восприятие архитектуры стимулируется самой архитектурой, а именно — особым характером композиций, создающих не статичное, а динамичное пространство, многоплановое и насквозь просматриваемое, перетекающее в интерьерах и изнутри наружу, непрерывное, не ограниченное жестко определенной формой.

В свете этого ошибочными являются представления о том, что концепция пространственности в современной архитектуре заключается просто в принципе связи интерьера с внешней средой, а для достижения этой связи достаточно дать как можно больше остекления — без достаточного учета возможности перегрева или переохлаждения помещений, без должной заботы о нравственном ущербе, причиняемом такой декларацией обнаженности, доступности.

Выдающиеся советские архитекторы А. и В. Веснины писали: «Социалистический Дворец культуры должен прежде всего вызывать ощущение свободы и радости. Это ощущение мы пытались создать путем соответствующей организации пространства, путем применения принципа перетекающего внутреннего пространства, раскрывающего и облегчающего интерьер»<sup>1</sup>.

Это было написано более тридцати лет назад, но современной архитектуре еще предстоит преодолевать пространственные представления, связанные с неразвитыми, по сравнению с современностью, общественными функциями и низкими строительно-техническими возможностями.

Райт не только по-новому подходил к композиции архитектурного пространства, блестяще применяя свободный план, «протекание» пространства через интерьер, возводя значение пространства до уровня глав-

---

<sup>1</sup> «Архитектурная газета», 1936, № 72.

ного содержания архитектуры здания, но и разработал прием развития пространства вверх. В таких постройках, как здание компании «Ларкин», здание фирмы «Джонсон», музей Гуггенхейма, магазин Морриса и др., он развивает композицию вокруг центрального пространства, которое раскрывается вверх через остекленное покрытие, к солнечному свету. Это поразительное нововведение в архитектуру XX в.

Таким образом, Райт понимал пространство интерьеров не как «пустоту внутри», а как динамичную субстанцию, являющуюся сущностным элементом архитектуры.

Идея непрерывности, цельности, «интегральности» воплощалась Райтом не только в организации и трактовке пространства, но и в композиции и обработке архитектурных масс: «Нужно найти применение принципу пластичности, понимаемому как непрерывность здания» [LII, стр. 191].

Райт давал такое пояснение тому, что он называл пластичностью в архитектуре: «Когда вы видите старую стоечно-балочную конструкцию, вы всегда можете сказать, что вот это стойка, а это балка. Стойка и балка — все это было накладыванием одного на другое. Если требовались перегородки, они нарезались и притыкались. Если требовалось соединить элементы конструкции, приходилось приклепывать одни к другим, чтобы они были связаны. Но они могли и разъединиться... В органической архитектуре все части здания сплочены. Между ними может возникнуть напряжение — можете растягивать конструкцию. Она обладает прочностью на разрыв благодаря стали. Восток и, разумеется, Греция не имели таких возможностей. Благодаря применению стали был принесен в конструкцию элемент непрерывности, целостности... Одно переходит, переливается в другое и становится его частью» [LII, стр. 19—21]. «Эластичность и гибкость, а не жесткость, которая может быть сломлена, придаёт конструкции новую прочность. Ощущение плоскостности и массивности исчезает... Пластичность означает, что материалы выливаются и вырастают в форму вместо того, чтобы нарезаться на куски, которые потом присоединяются один к другому. Этот принцип пластичности применяется более широко, когда само здание трактуется как непрерывное целое» [XXXIX, стр. 154, 155].

Таким образом, непрерывность пространства проявляется в единстве подразделений внутреннего пространства и в единстве внутреннего и внешнего пространства, а непрерывность массы — в пластичности, слитности, внешним выражением которой является целостность формы, в то время как классический принцип компоновки масс основывается на соединении частей в целое и членении целого на части, из которых оно составлено.

«Природа не знает балок и стропил, но строит прочнее нас», — говорил Райт. Поэтому, в его представлении, пластичность — не просто формальная категория. Он утверждал, что такая трактовка формы конструктивно и экономически обоснована: «Новая эстетическая характеристика формы, которую мы называем пластичностью, не является внешней. Пластичность становится нормальным обликом, правдивой эстетикой подлинной структурной реальности» [XLV, стр. 341].

Действительно, многие современные сооружения сконструированы так, что состоят как бы из одного куска, представляют собой цельную, слитную конструкцию, в которой усилия распределены так, что материал используется рациональнее, чем в постройках, где применялся камень, работающий главным образом на сжатие.

Современные возможности железобетона позволяют объединять отдельные части конструкции в одно целое, в единое тело. Это имеет практический смысл: конструкция работает более рационально, становится более экономичной, легкой и пространственно прочной. В то же время непрерывная форма характерна для пластических свойств бетона. Отсюда одно из основных положений новой эстетики, отвергающей культ детали: «Пусть стены, потолки, полы станут частями друг друга, переходящими одна в другую, образуя во всем этом непрерывность, при устранении любой прикомпонованной детали, при устранении вообще каких бы ни было приложенных или наложенных деталей...» [LII, стр. 58].

Характерным примером выражения пластичности может служить здание музея Гуггенхейма, где поверхности стен и перекрытий не имеют очерченных границ. Здесь нет «этажа», «стены», «пола», «потолка» — все части здания не только как бы отлиты из одного куска, но и действительно сформованы из единого материала, бетона и переходят одна в другую, что, несомненно, способствует прочности конструкции. Райт утверждал, что «это здание может быть взрывом отброшено в сторону, но не разрушено».

Пластичность формы, как и раскрытость пространства, зачастую может быть неоправданной. Трудно, например, совместить пластичность с крупноблочной или панельной конструкцией или со сборным железобетоном. Правда, мы привыкли представлять сборную железобетонную конструкцию похожей на деревянную (и по конфигурации элементов, и по композиции целого). Между тем многие современные покрытия-оболочки, выполненные в сборном железобетоне, имеют пластичные формы.

«Свободное пространство» и «пластичность» придают современной архитектуре характерную динамичность. Антистатичность специфична для современного искусства. Первые представления об этом возникли еще в модерне. Именно поэтому в начале XX в. получило распространение минойское искусство Крита с его динамичными пространственными композициями и текучей непрямолинейностью стиля росписей (хотя перед этим Шлиман открыл Трою, искусство которой, однако, не вызвало подражаний). Что же касается Райта, то у него статичность пространства и масс ассоциировалась с авторитарным, деспотическим общественным строем, а гибкость и непринужденность — со свободой и демократией.

### **КОНЦЕПЦИЯ «ОРГАНИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ»**

Райт называл ту архитектуру, о которой говорил и которую старался осуществлять в своем творчестве, «органической» или «органичной». Чтобы лучше понять его концепцию, следует разобраться в значении этого термина.



Английское слово «organic» имеет широкий смысл, оттенки которого передаются двумя русскими словами «органический» (обладающий живым началом или подобный природному организму) и «органичный» (имеющий глубокие корни, цельный, естественный — в смысле закономерный, соответствующий своим условиям). Что подразумевал Райт под термином «organic architecture»?

Некоторые авторы считают, что Райт проповедовал «органическую архитектуру», которая якобы должна уподобляться природным (а точнее, органическим) формам и структурам. Но это мнение исходит из поверхностного ознакомления с некоторыми его высказываниями, а иногда даже просто из одностороннего, буквального понимания слова «органический». Современный немецкий автор Ю. Йёдике [XXIX, стр. 30] пишет, что концепция Райта «не имеет ничего общего с подражанием органическим формам».

Верно то, что Райт понимал произведение архитектуры как организм (в смысле: целостная структура, все части которой взаимосвязаны и взаимобусловлены), формы которого образуются по законам «естественного роста». Так, например, объясняя принцип пластичности, он говорил: «Пластичность может быть видна в выразительных линиях и формах руки в отличие от расчлененности ее скелета» [LII, стр. 190]. Или же он сравнивал высотную постройку, несущие конструкции которой состоят из вертикальной опоры-стержня и нанизанных на нее перекрытий, с деревом, с его стволом и ветвями.

Но приписывать Райту из-за этого особый «биологизм» нет оснований. У него это — следование традиционным образным сравнениям, которые издавна бытуют в архитектуре.

Еще Альберти говорил: «Здание есть как бы живое существо, создавая которое, следует подражать природе» (кн. IX, п. 5). А еще раньше древние сравнивали колонну с человеческой фигурой. Теоретики классицизма Буркгард и Вёльфли писали о том, что древнегреческие постройки были «одухотворены органической жизнью», что в крестовом своде «пульсирует органическая жизнь»<sup>1</sup>. Раскин писал, что «если человек хочет создавать что-либо совершенное, он должен подражать природе» и даже приводил образцы «красивых линий», взятых им из очертаний естественных формообразований. Жолтовский говорил о «росте» здания подобно растению<sup>2</sup>.

В истории архитектуры много примеров сравнения здания с организмом и сравнения развития архитектурной формы с органическим процессом в не меньшей степени, чем это имеет место у Райта. То же мы видим и у других выдающихся современных архитекторов. Например, у Ле Кор-

---

<sup>1</sup> «Neue Bauwelt», 1950, № 25, S. 101.

<sup>2</sup> Это положение его концепции прямо выражалось в композиционном приеме зрительного облегчения постройки сверху на основании того, что такое построение имеют деревья, и в применении золотого сечения на ортогональной проекции дома на основании того, что оно наличествует в построении человеческой фигуры. Райт же, когда речь идет о формах, исходил не из подражания примерам животного или растительного мира. Он говорил, что архитектурные формы «должны быть непринужденным порождением материалов, методов производства работ и назначения» [LII, стр. 213].



бюлье: «Я хотел бы, чтобы архитекторы рисовали растения, формообразование облаков, богатство игры волн, плещущихся на песке, и выявляли внутреннее действие скрытых сил»<sup>1</sup>. У Гропиуса: «Органический процесс формообразования в природе является вечным образцом для любого творческого акта человека»<sup>2</sup>.

Таким образом, Райт не одинок в своих воззрениях на общность принципов строения архитектурных и естественных структур. Но он отличается особым стремлением найти законы формообразования в архитектуре, которые соответствовали бы всеобщим, всеобъемлющим законам всего сущего, и которым, по его мнению, подчиняется и архитектура: «Слово «природа» означает прежде всего принципы, действующие во всем, что живет и придает жизни форму и характер. Поэтому искусство должно быть природой, как и мы сами — природа» [VII, стр. 83].

Говоря о том, что решение архитектурной задачи зависит от ее условий (по его формулировке — от «условий строительства»), под которыми подразумевается все многообразие факторов — функция, строительная техника и т. п., Райт в своей практике особое внимание уделял тому, чтобы образ произведения архитектуры и отдельные формы постройки соответствовали факторам не столько функционально-техническим и социально-культурным, сколько естественным, а именно: природной среде и строительным материалам (преимущественно природным). Учитывая это обстоятельство, следовало бы его термин «organic architecture» понимать как «органическую архитектуру».

Но это лишь одна сторона архитектурной концепции Райта; это — специфическая черта творческого кредо мастера, отличающая его творчество от других школ и направлений современной архитектуры. Не менее важно у Райта то, что роднит его с архитектурой XX в. в целом и делает его подлинно современным архитектором. Ведь главная идея, с которой он выступил в самом начале своего творческого пути и которую утверждал до конца, — это требование проектировать вещи и здания просто и правдиво, в соответствии с их внутренними законами. А это значит, что он говорил об архитектуре естественной в высшем смысле этого слова, об органичной архитектуре. И действительно, во многих высказываниях Райта слово «organic» можно перевести только как «органичный», но не «органический»: «Мы назовем органичной архитектуру, которая вырастает из жизни, а не навязывается жизни извне, возникшую как непредвзятая, естественная архитектура» [XXXVI, стр. 38]; «Правильный путь создания органичной архитектуры заключается в научной организации строительства и одушевлении его духом подлинной человечности» [II, стр. 50]; «За формами всех эпох стояли конкретные условия, которые их определяли... и где формы были правдивыми, они оказывались органичными, — другими словами, были продуктом условий жизни и работы, которые должны были выражать» [XLIX, стр. 66].

Более того, Райт считал, что органичная архитектура должна соответствовать не только условиям местности и строительным материалам,

---

<sup>1</sup> «South African architectural record», 1936, X, p. 382.

<sup>2</sup> В. Гропиус. Границы архитектуры. М., 1971, стр. 131.

технике и функции, но и общественным условиям: «Такая архитектура должна быть интерпретацией социальной жизни людей» [LII, стр. 298]. Его страстные призывы к тому, чтобы архитектура служила народу, показывают, что органичная архитектура должна не только соответствовать условиям жизни, но и активно способствовать улучшению этих условий.

Подобные суждения находим у многих других представителей современной архитектуры за рубежом. Например, Б. Дзеви пишет: «Архитектура органична, если пространственная организация комнаты, дома и города запланирована для человеческого счастья, физического и духовного. Органичность основана поэтому на социальных идеях, а не на избразительно-символических». «Современная архитектура стремится служить не самодержцу, который желает увековечить себя, а массам, и помочь им организовать свою жизнь, простую и искреннюю, осмысленную и свободную» [LVII, стр. 76, 95]. В. Гропиус говорил об архитектуре: «Ее величайшие произведения истинно выражают жизнь эпохи»<sup>1</sup>; А. Аалто: «Ее цель — привести материальный мир к гармонии с жизнью»<sup>2</sup>. Подобные высказывания характерны также для Ле Корбюзье, Ауда, Таута и других видных деятелей новой архитектуры на Западе.

Однако то, что Райт, провозглашая те или иные принципы органичной архитектуры, слишком часто (и иногда не совсем уместно) применял слово *organic*, а свое творчество считал безусловно органичным, еще не дает основания считать его творчество или его теорию «органичной архитектурой». Органичная архитектура — это, иначе говоря, «правильная», истинная архитектура. Относить такой термин к деятельности одного мастера — значило бы давать ей высшую оценку, которая подразумевала бы ее превосходство над всем остальным, что делается в современной архитектуре, а это было бы неверно.

Поэтому, учитывая, что в концепции Райта есть и «органическое» и «органичное», правильнее было бы, очевидно, в данном случае применить термин «органическая архитектура» как условное наименование специфической теории и практики архитектора Райта и его последователей.

Творческий путь мастера не был прямым. Да и могло ли быть иначе на неизведанном пути поисков нового, тем более что творчество Райта продолжалось 70 лет; это был длительный путь через все перипетии истории современной архитектуры — от ее первых робких ростков конца прошлого столетия до зрелого стиля середины XX в. Райт как бы прожил несколько архитектурных жизней.

Оценивая творчество Райта, следует учитывать, что каждое его произведение — это эксперимент, и все его богатое творчество — это непрестанный поиск нового, оказывавший плодотворное влияние на других архитекторов. В этом отношении Райта можно сравнить с Ле Кор-

---

<sup>1</sup> W. Gropius. Op. cit., p. 10.

<sup>2</sup> A. Aalto. The humanizing of architecture. «Architectural Forum», 1940, vol. 73, № 6, p. 505.

бюзые — другим титаном современной архитектуры. Райт и Ле Корбюзье способствовали преодолению психологического барьера в восприятии новой формы, но сами, будучи слишком радикальными, оказывались в невыгодном положении по сравнению со своими более умеренными последователями.

Все великие архитекторы современности — Райт, Ле Корбюзье, Гропиус, Мис ван дер Роэ — создавали вещи, которые могут быть подвергнуты критике с позиций профессионального анализа. Время показало, что они нередко ошибались, тогда как их последователи находили решения, более приемлемые для широкой практики. Но они сделали главное: потрясли основы старой архитектуры и выдвинули концепцию новой. Новая архитектура в своих конкретных решениях оказалась не совсем такой, какую создавали они. Но важно, что они начали ее создавать.

Всю жизнь Райт был нестареющим новатором, отбрасывавшим мелочные правила и условные ограничения, которые превращают архитектора в подражателя «непревзойденным образцам»; он — враг рутины и косности, но протест его не негативен: он выдвигает новые предложения, борется за прогресс архитектуры. В своих книгах, статьях и выступлениях Райт требовал смотреть в глаза современным проблемам, не уходить от них, не прятаться от них за поверхностным формотворчеством. «Является ли мысль о том, что хорошая архитектура должна быть прежде всего хорошим строительством, а архитектор прежде всего мастером-строителем и только после этого художником — является ли эта мысль ересью?» — отвечал он своим критикам [LIV, стр. 1005].

Райт был одним из тех, кто заложил основы нового подхода к архитектурному творчеству. «Один из немногих, почти единственный в свое время, Райт понял особенности тех условий, в которых ему пришлось работать, увидел новые предпосылки, из которых складывается современная архитектура» [VIII, стр. 51].

Каковы бы ни были его конкретные достижения и ошибки, он — один из тех, кто способствовал развитию современной архитектуры и чьим принципам она во многом следует.

Не случайно эпиграфом к одной из книг о Райте взяты слова Уолта Уитмена: «Величайший поэт не тот, кто создал лучшее, а тот, кто подсказал большее; тот, значение которого не всегда очевидно с первого взгляда и который оставляет вам самим многое желать, объяснять, изучать, многое завершать в свою очередь...» [XXX].

- I. Гофф Б. Франк Ллойд Райт. „Современная архитектура“ (пер. с фр.), 1964, № 3—4, стр. 59—63.
- II. Иностранные архитекторы на трибуне съезда. Франк Ллойд Райт (США). „Архитектура СССР“, 1937, № 7—8, стр. 49—50.
- III. Келлер Б. Б., Хан-Магомедов С. О. Современная архитектура капиталистических стран. М., Стройиздат, 1966.
- IV. „Органическая архитектура“ Франка Ллойда Райта. „Архитектура СССР“, 1941, № 2, стр. 70.
- V. Рагон М. О современной архитектуре (пер. с фр.) М., Стройиздат, 1963.
- VI. Райт Франк Ллойд. „Современная архитектура“, 1927, № 2, стр. 51.
- VII. Райт Ф. Л. Будущее архитектуры (пер. с англ.). М., Госстройиздат, 1960, 247 стр.
- VIII. Райт Ф. Л. Как я работаю. „Архитектура СССР“, 1934, № 2, стр. 70—71.
- IX. A selection of current work of Frank Lloyd Wright. „Architectural record“, 1958, V, vol. 123, № 5, p. 167—190, ill.
- X. Ashbee C. R. Frank Lloyd Wright, Chicago. Hg. von E. Wachsmuth. Berlin, 1911, 113 S., ill.
- XI. Ausgeführte Bauten und Entwürfe, Frank Lloyd Wright. Hg. von E. Wachsmuth, Berlin, 1910.
- XII. Badovici Jean. Frank Lloyd Wright, architecte Américain. Extrait de „L'architecture vivante“. Editions Albert Morancé, 1930, 32 p., ill, 25 pl.
- XIII. Blake P. The Guggenheim: museum or monument? „Architectural forum“, 1959, XII, vol. 111, p. 86—96.
- XIV. Cities: medieval or modern. „Architectural forum“, 1956, VIII, vol. 105, № 8, p. 151, 168, 172.
- XV. Frank Lloyd Wright. „Architectural forum“, 1938, I, vol. 68, № 1, p. 1—102, ill.
- XVI. Frank Lloyd Wright. „Architectural forum“, 1948, I, vol. 88, № 1, p. 65—156, ill.
- XVII. Frank Lloyd Wright. „Architectural forum“, 1951, I, vol. 94, № 1, p. 73—108, ill.
- XVIII. Frank Lloyd Wright. „Architectural forum“, 1959, VI, vol. 110, p. 116—146.
- XIX. Frank Lloyd Wright. „L'architecture française“, 1952, № 123—124, p. 3—72, ill.
- XX. Frank Lloyd Wright. A selection of current work. „Architectural record“, 1958, May, vol. 123, p. 167—190.
- XXI. Frank Lloyd Wright and modern architecture. „The architectural review“, 1939, XI, vol. 86, № 516, p. 223—224.
- XXII. Fries H. de. Frank Lloyd Wright: aus dem Lebenswerke eines Architekten. Vg. Ernst Pollak, Berlin, 1926, 80 S., ill.
- XXIII. Giedion Siegfried. Space, time and architecture. 4-th ed. The Harvard University Press, Cambridge, 1962, 601 p., ill.
- XXIV. Greighton Thomas H. Enter: the hero. „Pencil points“, 1945, IX, vol. 26, p. 118, 120.
- XXV. Hamlin Talbot F. F. L. W.—An analysis. „Pencil points“, 1938, III, vol. 19, № 3, p. 137—144, ill.
- XXVI. Hartland Thomas Mark. Frank Lloyd Wright (American review). „Architectural record“, 1948, IV, vol. 18, № 4, p. 83—88, ill.
- XXVII. Hitchcock Henry-Russell. In the nature of materials. Duell, Sloan and Pearce. N. Y., 1942, 143 p., ill.

<sup>1</sup> Литература о Райте насчитывает несколько сот наименований. Здесь приводится основная литература. Кроме того, в список литературы включены работы Райта, в которых он излагает свои взгляды по вопросам теории архитектуры.

XXVIII. Hunter Paul. Mr. Wright goes to Los Angeles. „Pencil points“, 1940, III, vol. 21, № 3, p. 34, 36.

XXIX. Joedicke Jürgen. Geschichte der modernen Architektur. Vg. Gert Hatje, Stuttgart, 1958, 243 S., III.

XXX. Kaufmann Edgar. Taliesin drawings: recent architecture of Frank Lloyd Wright. Wittenborn, Schultz, inc. N. Y., 1952, 63 p., ill.

XXXI. Kienitz John Fabian. The romanticism of Frank Lloyd Wright. „Art in America“, 1944, IV, vol. 32, № 2, p. 91—101, ill.

XXXII. Manson Grant C. Frank Lloyd Wright to 1910. N. Y., 1958.

XXXIII. Meyer Peter. Frank Lloyd Wright: Sechzig Jahre lebendige Architektur. „Schweizerische Bauzeitung“, 1952, VIII, № 34, S. 479—487, III.

XXXIV. Mies van der Rohe. A tribute to Frank Lloyd Wright. „College art journal“, 1946, autumn, vol. 6, № 1, p. 41—42, ill.

XXXV. Moholy-Nagy S. Frank Lloyd Wright and the ageing of modern architecture. „Progressive architecture“, 1959, V, vol. 40, p. 136—142.

XXXVI. Moser Werner M. Frank Lloyd Wright: 60 Jahre lebendige Architektur. Winterthur (Schweiz), 1952, 100 S., III.

XXXVII. Moser Werner M. Die Bedeutung Frank Lloyd Wrights für die Entwicklung der Gegenwartsarchitektur. „Werk“, 1959, Dez., № 12, S. 423—428.

XXXVIII. Saarinen Aline B. Frank Lloyd Wright discusses... „Architectural record“, 1956, vol. 119, № 4, p. 62.

XXXIX. „Sixty years of living architecture“—the work of Frank Lloyd Wright. „Architectural forum“, 1953, XI, vol. 99, № 5, p. 152—155, ill.

XL. Stillman Seymour. Comparing Wright and Le Corbusier. „Journal of the American institute of architects“, 1948, vol. 9; IV, № 4, p. 171—178; V, № 5, p. 226—233.

XLI. The life-work of the American architect Frank Lloyd Wright. Intr. Wijdeveld H. Th. Publ. C. A. Mees, Landport, Holland, 1925, 164 p., ill.

XLII. Townsend Robert. Frank Lloyd Wright: on his eightieth birthday. „Architectural Association journal“, 1949, X, vol. 65, № 735, p. 64—69, ill.

XLIII. Wright Frank Lloyd. America tomorrow. „American architect“, 1932, V, vol. 141, № 2607, p. 14—17, 76, ill.

XLIV. Wright Frank Lloyd. An American architecture. Ed. by E. Kaufmann, Horizon Press, N. Y., 1955, 269 p., ill.

XLV. Wright Frank Lloyd. An autobiography. Duell, Sloan and Pearce, N. Y., 1943, 561 p.

XLVI. Wright Frank Lloyd. Apprenticeship-training for the architect. „Architectural record“, 1936, IX, vol. 80, № 3, p. 207—210, ill.

XLVII. Wright Frank Lloyd. A testament. Horizon Press, N. Y., 1957, 255 p., ill.

XLVIII. Wright Frank Lloyd. Broadacre City: a new community plan. „Architectural record“, 1935, IV, vol. 77, № 4, p. 243—254, ill.

XLIX. Wright Frank Lloyd. On architecture: selected writings. Ed. by F. Gutheim. Duell, Sloan and Pearce, N. Y., 1941, 275 p.

L. Wright Frank Lloyd. Recollections. „The architects' jnl.“, 1936, VII—VIII, №№ 2165 (p. 76—78), 2166 (p. 111—112), 2167 (p. 141—142), 2168 (p. 173—174).

LI. Wright Frank Lloyd. The disappearing city. William Farguar Payson, N. Y., 1932, 90 p., ill.

LII. Wright Frank Lloyd. The future of architecture. Horizon Press, N. Y., 1953, 325 p., ill.

LIII. Wright Frank Lloyd. The living city. Horizon Press, N. Y., 1958, 222 p., ill.

LIV. Wright Frank Lloyd. To the fifty-eighth. „Journal of the Royal institute of British architects“, 1939, X, vol. 46, № 20, p. 1005—1006.

LV. Wright Frank Lloyd. When democracy builds. University of Chicago Press, Chicago, 1945, 140 p., ill.

LVI. Zevi Bruno. Frank Lloyd Wright. Il Balcone, Milano, 1954, 174 p., ill.

LVII. Zevi Bruno. Towards an organic architecture. Faber and Faber Ltd., London, 1949, 180 p., ill.

## СОДЕРЖАНИЕ

---

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА	5
<b>СТАНОВЛЕНИЕ (1891—1909)</b>	7
НАЧАЛО ПУТИ	7
ПЕРВЫЕ ПОСТРОЙКИ. „ДОМА ПРЕРИЙ“	13
ТВОРЧЕСКОЕ КРЕДО. „УСЛОВИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ ЗАДАЧИ“	25
<b>ПОИСКИ И ПРОТИВОРЕЧИЯ (1910—1933)</b>	40
ТРУДНОСТИ НА ТВОРЧЕСКОМ ПУТИ	40
„ТЕЙЛИЗИНСКОЕ ТОВАРИЩЕСТВО“	58
„ГОРОД ШИРОКОГО ПРОСТОРА“	64
<b>ЗРЕЛОСТЬ (1934—1959)</b>	69
ЖИЛЫЕ ДОМА	69
ОБЩЕСТВЕННЫЕ ЗДАНИЯ	98
ПРОСТРАНСТВО И ФОРМА	125
КОНЦЕПЦИЯ „ОРГАНИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ“	129
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	134

Аркадий Федорович Гольдштейн

ФРАНК ЛЛОЙД РАЙТ

Редактор З. П. Злобина

Внешнее оформление художника Э. С. Филимонова

Технический редактор Н. В. Высотина

Корректор Г. Г. Морозовская

Сдано в набор 20/XII 1972. Подписано к печати 16/VII 1973 г. Т-12109. Формат  $70 \times 90^{1/16}$ . Бумага мелованная. 9,95 усл.-печ. л. (уч.-изд. 10,05 л.). Тираж 10 000 экз. Изд. № А VIII-2528. Зак. № 7035. Цена 1 р. 34 к.

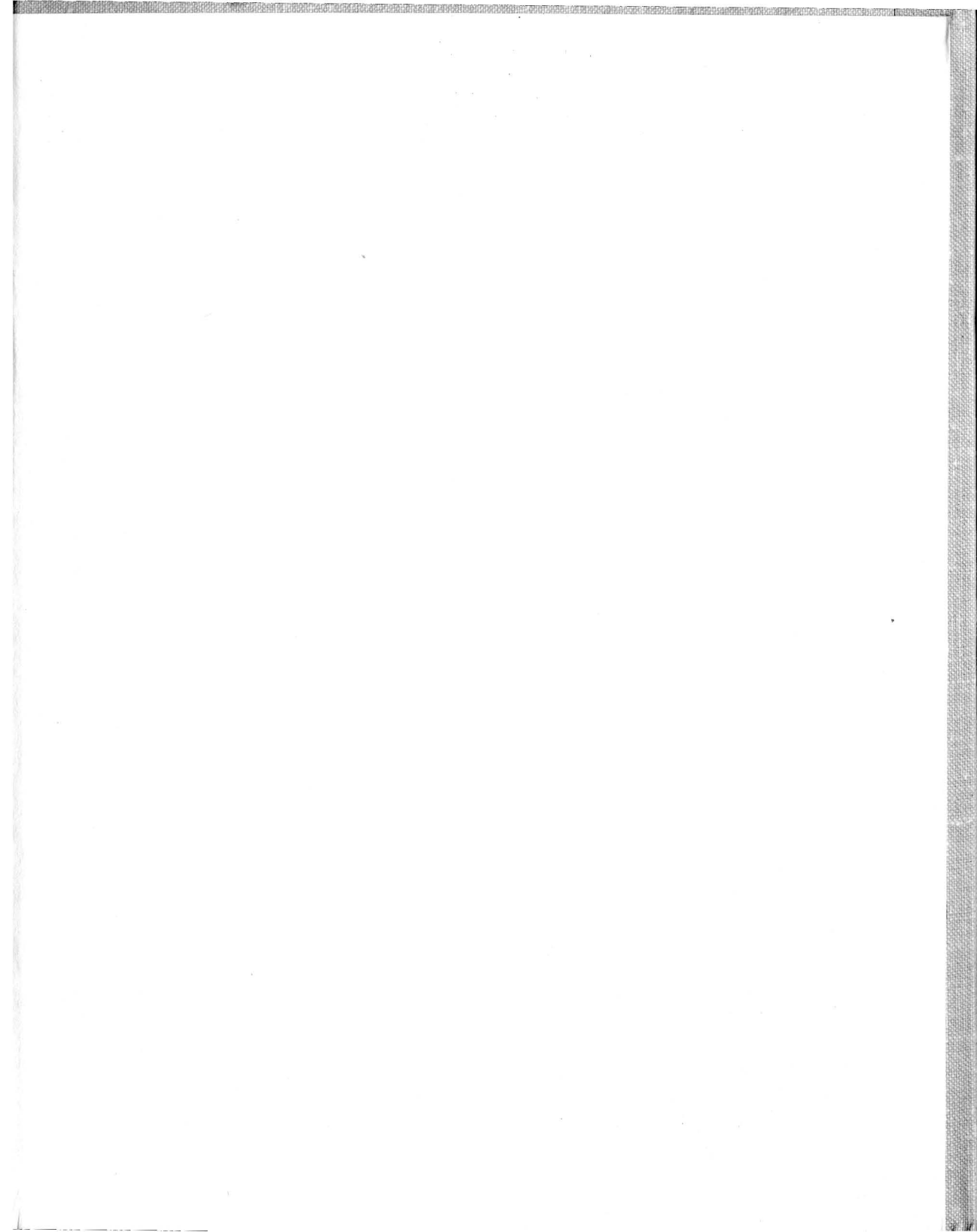
Стройиздат  
103 777. Москва, Кузнецкий мост, 9

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова „Союзполиграфпрома“ при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, 196126, Звенигородская ул., 11









1934

ФРАНК ЛЛОЙД РАЙТ

# ФРАНК ЛЛОЙД РАЙТ

А. Ф. Гольдштейн

