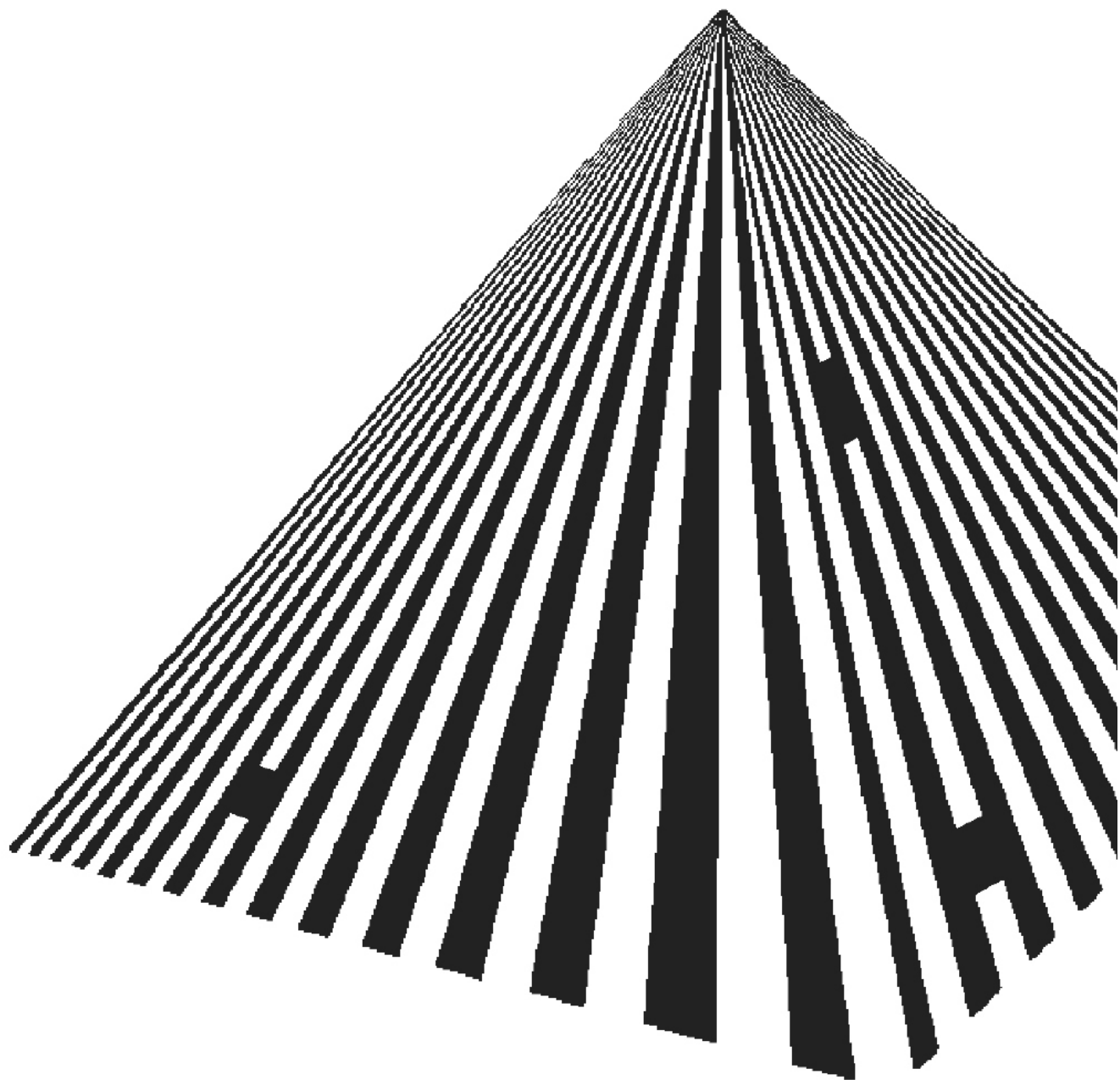


**адо́льф лоос**



**почему  
архитектура  
не искусство**

**ad marginem**

Адольф Лоос

**Почему архитектура не искусство**

«Ад Маргинем Пресс»

1898-1931

УДК 72:1+82-82  
ББК 85.11:87+94.4

## **Лоос А.**

Почему архитектура не искусство / А. Лоос — «Ад Маргинем Пресс», 1898-1931

ISBN 978-5-908038-64-5

В сборник вошли десять эссе австрийского архитектора Адольфа Лооса (1870-1933), написанные с 1898 по 1931 год. Яркий публицист, острый на язык критик современных тенденций в искусстве, Лоос был не только теоретиком архитектуры, но и практиком. Настоящие тексты посвящены как работам его коллег — Отто Вагнера, Йозефа Хоффмана, — так и собственным проектам — знаменитому «Дому без бровей» на площади Михаэлерплац в Вене. Пытаясь ответить на вопрос «как жить современно?», автор рассуждает о ремесленном и промышленном труде, о границах творческой свободы архитектора и художника, о внешнем облике и функциональности зданий. Эти дерзкие и прямолинейные размышления, опередившие свое время, не только представляют систему взглядов самого Лооса, но и документирует историю архитектурных преобразований первой трети XX века. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 72:1+82-82

ББК 85.11:87+94.4

ISBN 978-5-908038-64-5

© Лоос А., 1898-1931

© Ад Маргинем Пресс, 1898-1931

## Содержание

Адольф Лоос – трудное дитя своей эпохи	6
Конец ознакомительного фрагмента.	10

# **Адольф Лоос**

## **Почему архитектура не искусство**

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2026

## Адольф Лоос – трудное дитя своей эпохи

На протяжении всей своей жизни австрийский архитектор Адольф Лоос (1870–1933) полагал себя одиноким, никем не понятым борцом за художественную истину. В 1903 году он основал собственный печатный орган с говорящим названием «Другой» (*Der Andere*) и подзаголовком «Газета для продвижения западной культуры в Австрии» («Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich»). Тем самым он декларативно противопоставил себя всему остальному миру и заодно дал понять, что Австрию даже страной западной культуры считать не стоит. Газета просуществовала недолго – вышло всего два номера. Но игра с заголовками на этом не закончилась. В 1921 году был издан первый сборник статей Лооса, носивший горькое название «Говоря в пустоту» («Ins Leere gesprochen»), а еще более полное собрание его текстов, увидевшее свет в 1931-м, именовалось упрямым словом «Вопреки» («Trozdem»).

Реальное положение вещей не вполне отвечало пессимистическим ощущениям и заявлениям Лооса. Все те тридцать лет, на протяжении которых он проектировал и выступал в печати – а то и другое он начал делать одновременно в 1898 году, – его высоко ценили и к нему прислушивались далеко не только в родной Австрии. Этому как будто даже способствовала репутация спорщика и бунтаря. Возможно, Лоос одним из первых в чинной Европе осознал, что в современном мире скандал и успех идут рука об руку. Или, выступая в подобном амплуа, просто давал волю своему темпераменту – он, судя по всему, был человеком острым на язык, импульсивным и конфликтным.

Так, будучи старшим сыном в семье, Адольф Лоос отказался перенять дело своего рано умершего отца, каменотеса и скульптора, в результате чего насмерть рассорился с матерью и даже впоследствии судился с ней. В учебных заведениях, где он получал образование, – были ли то художественные училища Брюнна и Райхенберга или Высшая техническая школа Дрездена – Лоос задерживался не больше чем на год. Четыре его официальных брака также были недолгими, а разрывы со спутницами жизни нередко сопровождались шумными скандалами. Отношения же с коллегами-архитекторами и вовсе напоминали перманентную войну или уж по крайней мере непрекращающийся спор.

Дружить Адольф Лоос предпочитал с представителями иных творческих профессий. В его ближайший круг входили литератор Карл Краус, композитор Арнольд Шёнберг, художник Оскар Кокошка, галерист и культуртрегер Херварт Вальден, а среди жен и подруг преобладали актрисы и танцовщицы. В то же время в центре внимания Лооса-публициста всегда оставались именно архитектура и архитектурная жизнь, которая на его глазах (и при его активном участии!) претерпевала поистине революционные изменения. В статьях Адольфа Лооса нашли отражение едва ли не все актуальные тенденции и события, что позволяет нам достаточно полно восстановить на их материале не только систему взглядов самого Лооса, но и историю архитектурных преобразований первой трети XX века. А заодно понять, насколько первое перекликалось и соотносилось со вторым.

Одна из важных и характерных особенностей Лооса состояла в том, что его творческие и теоретические установки поразительно мало менялись на протяжении жизни, и если в первых своих текстах он во многом опережал свою эпоху, то в последних – скорее отставал от нее. В данном сборнике присутствуют три статьи, датированные первым в его публицистической биографии 1898 годом. Это «Старое и новое направления в архитектуре», «Строительные материалы» и «Наши молодые архитекторы». С них мы и начнем наш разговор о том, в чем именно установки и призывы Лооса были созвучны общим тенденциям времени, а в чем он шел своим оригинальным путем, часто прокладывая дорогу остальным.

Подобно многим своим ровесникам (а к его поколению среди прочих принадлежали такие звездные реформаторы архитектуры, как Петер Беренс, Анри ван де Вельде, Рихард

Римершмид, Йозеф Ольбрих, Йозеф Хоффман), Лоос был удручен и возмущен девальвацией качества художественных изделий и построек во второй половине XIX века. Он прославлял труд ремесленников и призывал «вернуться к специализации, как это было раньше – с камнем работает каменотес, с кирпичом – каменщик, со штукатуркой – штукатур, а с деревом – плотник». Ремесленника Лоос противопоставлял архитектору-чертежнику, работающему не столько с функциональными и технологическими характеристиками зданий, сколько с так называемыми увражами – подробными чертежами исторических построек и деталей, которые в конце XIX столетия рассматривались как основа для новых проектов. Гораздо позже, уже в статье 1910 года, Лоос напишет, что «ни чертежи, ни модели не способны дать ни малейшего представления об истинном облике фасада». Главным в архитектуре Лоос считал адекватность построек функциям, технологиям, а также месту и времени их создания, тогда как за художественный образ отвечали, по его мнению, объемно-пространственные соотношения, игра света и цвета, а также тактильное восприятие поверхностей.

Подчеркивая важность последнего фактора, Лоос настаивал на необходимости качественной обработки элементов интерьера и экстерьера любой постройки. Кроме того, он призывал к «художественной честности», требуя отказаться от попыток выдать дешевый материал за дорогой: «Имитация деморализовала большую часть ремесел. Они утратили гордость и подлинный дух мастерства». Сам Лоос умел извлекать из дерева, камня, металла и даже стекла головокружительные эстетические эффекты. Но тут нельзя не заметить, что повышенное внимание к различным фактурам и текстурам, равно как и к качеству их обработки, отличало на рубеже XIX – XX веков едва ли не всех крупных архитекторов. В частности, славу мастеров Венского Сецессиона Йозефа Марии Ольбриха (1867–1908), Йозефа Хоффмана (1870–1956) и Коломана Мозера (1868–1918) составили элегантные и великолепно выполненные предметы интерьера и мебель.

Заговорив о Сецессионе и его мастерах, мы подходим к одному из ключевых противостояний Лооса с современниками, поскольку помимо «чертежника» объектом его критики уже в 1898 году становится также «художник». При этом речь явно идет о том самом универсальном Художнике с большой буквы (Künstler), который в годы написания статьи превращается в культовую фигуру. Разочаровавшись, как и Лоос, в опытах эклектики, многие его ровесники, причем по преимуществу получившие образование станковых художников, пытались на рубеже XIX – XX веков «вывести с нуля» новые принципы формообразования, подходящие как для предметного мира, так и для построек. Вслед за английскими предшественниками, объединившимися в конце XIX столетия в движение «Искусства и ремёсла» (Arts and Crafts), недавние живописцы и графики создавали художественно-производственные мастерские широкого профиля, где по их эскизам изготавливались обои, ткани, посуда, столовые приборы, светильники, мебель и т. д. На смену подделкам под «роскошные» изделия прошлого приходило подчеркнуто индивидуальное творчество, а на место дешевой фабричной штамповки – высокое качество изготовления, сначала ремесленное, а позже промышленное. Начав с проектирования предметов обихода в том «новом стиле», который в разных странах именовался по-разному – «модерн» в России, «югендстиль» в Германии, «сецессион» в Австрии, «ар-нуво» во Франции, – недавние станковые художники брались позднее и за проектирование построек. В согласии с их упованиями, пронизанная искусством, стилистически цельная жилая среда должна была подспудно облагораживать и воспитывать обитателей новых домов, способствуя решению психологических, социальных, экономических и даже политических проблем.

В финальном абзаце статьи про «Старое и новое...» Лоос пишет: «Приведут ли социальные преобразования к новым идеям и формам, я не счел нужным исследовать. Ведь в обществе сегодня по-прежнему господствуют капиталистические взгляды. И только в этих условиях и осуществимы мои предложения». В этой реплике содержится прозрачный намек на подобные утопические теории, настаивавшие на существовании тесной связи между социальными и

художественными процессами. В отличие от многих своих коллег, Лоос не склонен был тешить себя подобными мечтами и иллюзиями. Уже после Первой мировой войны, когда ведущие представители следующего поколения немецких и австрийских художников почти повально увлеклись левыми идеями, он продолжал иронизировать: «Я коммунист. Разница между мной и большевиком только та, что я хотел бы превратить всех людей в аристократов, а большевик – в пролетариев»<sup>1</sup>.

На рубеж XIX – XX веков пришлось самые первые эксперименты по созданию «духовно целительной» жилой среды, которые художники ставили сначала на самих себе. В 1895–1896 годах бельгийский живописец Анри ван де Вельде построил под Брюсселем собственный дом Блёмверф, про который писал: «Я был захвачен непреодолимой страстью: мне казалось недостаточным придумать только план, я хотел собственноручно нарисовать всё, что имело какое-либо отношение к обстановке или оформлению интерьеров»<sup>2</sup>. В этот перечень вошли не только обои, светильники и мебель, но также посуда, столовые приборы и даже собственноручно расписанные художником платья для его жены. За этим опытом, получившим широкую известность, вскоре последовали другие. В 1899–1901 годах в немецком Дармштадте появился целый поселок нового типа – колония художников на Матильденхё, почти все постройки которой были спроектированы соотечественником Лооса, венцем Йозефом Марией Ольбрихом.

Хотя поначалу Адольф Лоос кратко сотрудничал с журналом *Ver Sacrum*, издававшимся членами венского общества «Сецессион», уже павильон, выстроенный для этой организации в 1898 году по проекту того же Ольбриха, был Лоосом жестоко высмеян. А еще через год, как раз в пору строительства Дармштадтской колонии художников, Лоос создал этому павильону стилистическую альтернативу – кафе «Музеум», фасад и интерьеры которого оформил в подчеркнуто сдержанном классицистическом ключе. Хотя в данный сборник не вошли тексты, в которых Лоос глумился над творчеством Ольбриха, здесь присутствует статья, посвященная другому популярному представителю Венского Сецессиона – Йозефу Хоффману. По ней читатель может судить о том, сколь мало уважения Лоос выказывал по отношению к представителям этого стилистического направления.

В 1930-е годы, когда была написана статья о Хоффмане, критическое отношение к модерну давно стало общим местом. Но в 1898 году Лоос шел решительно вразрез с модой, когда писал, что «здание, все детали которого вплоть до замочной скважины родились в одной голове, утрачивает свежесть и становится скучным». Не менее неожиданно звучали в те годы его призыв вернуться к принципам ордерной системы и утверждение, что «следующий великий архитектор будет классиком». На рубеже XIX – XX веков почетом пользовались органические принципы формообразования, базировавшиеся на подражании природе, отрицании симметрии и иерархии. Подчинение любой рациональной, расчисленной системе представлялось препятствием на пути к творческой свободе и личной самореализации.

В этом вопросе Лоос опередил свое время примерно на десятилетие. Только к 1910-м годам, изверившись в попытках искусственно «вывести» современный стиль, многие европейские архитекторы начали снова искать вдохновения в вечной классике. Перед Первой мировой войной Йозеф Ольбрих, Йозеф Хоффман, Анри ван де Вельде, Петер Беренс и другие создатели немецкого и австрийского модерна проектировали здания, в основе которых лежал четкий ордерный порядок. В этот же период рубеж XVIII–XIX веков стал восприниматься многими как последняя художественно полноценная эпоха, обладавшая собственным узнаваемым стилем. Попытка выстроить преемственность непосредственно от мастеров классицизма, вынеся за скобки опыты целого столетия, была свойственна в 1910-е годы многим практикам и тео-

<sup>1</sup> Гнедовская Т. Ю. Адольф Лоос: Парадоксы здравого смысла // Искусствознание. 2016. № 1–2. С. 497.

<sup>2</sup> Гнедовская Т. Ю. «Свободный и спонтанный творец» – Анри ван де Вельде // Западное искусство. XX век. М.: Наука, 2000. С. 45.

ретикум архитектуры. Вот и Адольф Лоос в статье 1911 года отмечал, что пристраивает свой дом на Михаэлерплац к стене, возведенной по проекту венского классика Хетцендорфа фон Хоэнберга (1733–1816), и подчеркивал: «Я хочу продолжить там, где он закончил».

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.