**Введение**

К 1925 г. мировым лидером авангарда в архитектуре являлись США, куда в 20—30-х гг. эмигрировали виднейшие европейские зодчие довоенного периода, в том числе Вальтер Гропиус и Людвиг Мис ван дер Роэ. Последний стремился создать своего рода канон современного зодчества в виде высотного здания — «коробки» со сплошь остеклёнными стенами. Под влиянием манеры Миса ван дер Роэ построены десятки административных зданий в Америке и Европе. Однако уже в первое десятилетие после Второй мировой войны с международным стилем архитекторов из США соперничали самобытные школы зодчества в Италии, Скандинавских странах, Мексике, Бразилии, Японии.

Главным направлением развития европейской архитектуры тех лет стало градостроительство. Разрушения Второй мировой войны (когда Роттердам, Ковентри, Гавр, Ганновер и другие города были буквально стёрты с лица земли) дали архитекторам возможность воплотить в жизнь принципиально новый тип города. Как правило, восстановительные работы велись по единому плану согласно требованиям «Афинской хартии» Международного конгресса по современной архитектуре, изданной в 1943 г, Смыслом этих требований было разграничение жилых, промышленных и общественных районов, пешеходных и транспортных зон в городах, а также поиск равновесия между городом и природной средой. Исключением является Гавр, восстановленный в 1945—1950 гг. под руководством Огюста Перре (1874—1954) по традиционной градостроительной схеме XIX в. Стройный, торжественный облик города соответствует его роли морских ворот Франции. В середине 50-х гг. строительная техника переживала настоящую революцию. Всё более широко использовались возможности современных материалов: тонкостенного бетона, алюминия, пластмасс, синтетических плёнок (надувные сооружения) и др. Именно тогда обрело реальную почву высказывание бразильского зодчего Оскара Нимейера: «Я стою за неограниченную свободу пластических форм, противопоставляя их рабскому подчинению соображениям техники и функционализма». С середины 50-х гг. архитектура Запада — это пёстрый, разнообразный мир.

Представители зародившегося в Англии направления — брутализма (от англ. brutal — «грубый»), считая главным содержанием архитектуры строительство, выставляли напоказ конструктивную основу сооружения. Примером может служить здание редакции журнала «Экономист» в Лондоне (1964 г., архитекторы Элисон и Питер Смитсоны). Но господствующее направление архитектуры того времени называют новым барокко: в моду вошли выразительные криволинейные формы и конструкции, принцип которых был заимствован из мира живой природы. Так, аэровокзал компании TWA в Нью-Йорке (1960—1962 гг., архитектор Эро Сааринен) по форме напоминает морского ската.

**Антонио Гауди и архитектурное искусство Европы XX века**

В начале 70-х годов XX столетия в архитектуре Западной Европы постепенно возникло новое направление, родоначальники и последователи которого, словно пытаясь противопоставить свои творческие принципы идеологии и идеалам искусства модернизма. Они именовали себя сторонниками постсовременного искусства, так называемого искусства эпохи постмодернизма. В 1977 году в свет вышла работа главного идеолога и сторонника постсовременного искусства Чарльза Дженкинса. В книге «Язык архитектуры постмодернизма» он сделал попытку представить читателям и ценителям зодчества образ некоего последователя идей постмодернистского искусства. Как ни странно, символом нового художественного направления в архитектуре стал... Антонио Гауди. Дженкинс писал: «Если бы я был принужден указать на совершенно явного постмодерниста, я бы привел в пример Антонио Гауди. Но это невозможно, потому что он был предмодернистом. Я все же считаю Гауди именно пробным камнем для постмодернизма, образцом, с которым нужно сравнивать любые недавно построенные здания, чтобы увидеть, действительно ли они метафоричны, "контекстуальны" и богаты в точном смысле этого...»

Казалось бы, родоначальник постмодернизма оговорился или несколько поспешил с подобной оценкой творчества Гауди. Однако и в заключение своей работы Дженкинс говорил о знаменитом мастере не только как об основоположнике, прародителе нового течения в искусстве XX века, но и как о художнике, опередившем свое время на несколько десятилетий.

В той же книге «Язык архитектуры постмодернизма» Дженкинс писал: «Вкус здания, его запах и осязаемая фактура привлекают чувствительность, так же как это делают зрение и размышления. В совершенном произведении архитектуры, как у Гауди, значения суммируются и работают вместе в глубочайшем сочетании. Мы еще не достигли этого, но нарастает традиция, которая осмеливается предъявить это требование будущему».На самом деле Дженкинс вовсе не случайно упомянул в своей работе о произведениях Антонио Гауди и соотнес его манеру архитектурного изображения с принципами искусства постмодернизма. Наконец-то настало время творческого метода Гауди, архитектора, имя которого еще несколько лет до выхода в свет книги Дженкинса даже не вспоминали летописцы мирового зодчества. Разработанные Гауди на рубеже XIX-XX веков особенная творческая манера и способы архитектурных решений выбивались из общего строя создававшихся в то время сооружений.

Произведения талантливого мастера были настолько самобытны и оригинальны, что оказались невостребованными в этот период развития европейского зодчества. Впервые всерьез о таланте Антонио Гауди, его новаторстве и связи его творчества с предыдущими поколениями художников заговорили постмодернисты, которые считали мастера основоположником нового течения, значительно опередившим свое время.

Действительно, невозможно не согласиться с тем, что творчество Гауди возникло несколько преждевременно. На самом деле, казалось, зодчество, равно как и искусство в целом, развивалось как бы по прямой линии, согласно законам логики. Даже в 60-е годы XX века, у самого порога зарождения постмодернизма, искусствоведы видели в развитии искусства логичную преемственность принципов одного течения другим, новым. Так, в 20-е годы XX столетия из противоречий идеологии социального утопизма и художественного модернизма в искусстве вырастает новое направление, которое получило название современного, или модернистского. Основоположники движения модернизма выступали за соблюдение в искусстве принципов строгости и геометричности изображаемых форм, а также за их обусловленность конструктивно-технологическими требованиями.

При этом последователи модернистского искусства призывали художников на пути к искусству будущего отказаться от следования сложившимся к тому времени традициям художественного изображения и построения. Главным лозунгом модернистов стало создание стилистически единого архитектурного образа.Постмодернисты часто называли себя не иначе как провозвестниками нового искусства, искусства будущего. При этом они говорили о том, что в искусстве будущего не будет места творческой манере художников и зодчим прошлого. Такой же критике подвергались и мастера, чья творческая манера шла вразрез с идеологическими установками, предложенными модернистами.

После окончания Второй мировой войны принципы художественного изображения действительности и архитектурного построения распространились по всему миру. Таким образом, считали последователи современного искусства, модернизм доказал свое доминирующее положение и право на существование.

Умами большинства мастеров середины XX века владели идеи, ставшие основой современного движения. Казалось, искусству модернизма уже ничто не угрожает, его будущее виделось многим ясным и безоблачным. Действительно, модернизм смог занять в искусстве привилегированное положение. Именно поэтому незамеченными в то время оставались произведения, созданные такими талантливыми мастерами-архитекторами, работавшими в начале XX века, как О. Перре, М. Пьячентини, Э. Мендельсон, Р. Эстеберг, Э. Сааринен и, конечно же, Антонио Гауди. Словно в стороне от общего развития искусства начала XX столетия оставались даже целые художественные направления.

Среди них необходимо особенно отметить следующие: экспрессионизм, органичная архитектура и неоклассицизм. Последователи указанных течений неизменно объявлялись сторонниками модернизма бесталанными неудачниками, не сумевшими доказать жизнеспособность проповедуемых ими принципов художественного видения. Все то, что не отвечало требованиям современного искусства, не имело права на жизнь и не могло быть признано ценным.

Многочисленные высказывания последователей принципов модернистского искусства в отношении представителей других течений отличались противоречивостью. Так, Мишель Рагон, знаменитый автор книги «О современной архитектуре», вышедшей в начале 60-х годов XX века, с величайшим восхищением говорит о Гауди: «Гауди — поэт камня... Гауди превосходит всех «одержимых творцов» силой своего дарования...» Столь же лестно автор отзывается и о произведениях, созданных известным зодчим.

Однако далее, за прославляющей мастерство архитектора тирадой, следует критика его творческой манеры. Словно бы опомнившись и в то же время вступая в противоречие с самим собой, Рагон замечает: «Гауди мало что изобрел. В истории современной архитектуры Гауди не принадлежит место новатора. Он не продвинул архитектуру ни на один шаг...» Подобную оценку теоретиков и последователей искусства модернизма не смогли опровергнуть даже слова Ле Кербюзье, высказавшегося как-то по поводу творчества Гауди следующим образом: «Я увидел в Барселоне Гауди — произведения человека необыкновенной силы, веры, исключительного технического таланта... Его слава очевидна в его собственной стране. Гауди был великим художником...» Однако следует заметить, что в данном случае в глубине души автора восхваляющей тирады настоящий ценитель архитектурного искусства все же возобладал над идеологом и последователем идей модернизма.

Долгое время мастера, работавшие в первой половине XX века, не принимали творчество Гауди. Не раз со стороны архитекторов-функционалистов и академистов в адрес мастера звучали обвинения в бесталанности и сумбурности. Тем не менее и среди функционалистов находились такие, кто видел в творчестве Антонио Гауди будущее архитектурного искусства. Так, известный зодчий Хосе-Луис Серт, опубликовавший в 1955 году работу, посвященную анализу художественных принципов Гауди, писал: «Вполне вероятно, что при дальнейшем развитии современной архитектуры последние опыты Гауди приобретут все большее значение и будут по достоинству оценены. Тогда будет признано величие его роли пионера и зачинателя...»

В 60-70-е годы XX столетия столь же противоречивым было и отношение к творчеству Гауди советские зодчих. Творческую манеру испанского мастера чаще всего определяли как иррационалистическую (в негативном понимании слова), содержащую декоративистские черты архитектуры. Советские искусствоведы говорили о том, что произведения Гауди носят «мрачно-фантастический характер», а образы, им созданные, заключают «крайне субъективистскую трактовку художественных проблем архитектуры». Более или менее положительная (правда, с массой оговорок) оценка творчества Антонио Гауди была дана в то время только лишь в посвященной испанскому зодчему и написанной М. Гарсиа статье, вошедшей во «Всеобщую историю архитектуры», первое издание которой вышло в свет в 1972 году. Несмотря на столь противоречивое отношение модернистов к творчеству Гауди, сегодня можно с уверенностью говорить о том, что созданные им произведения имеют огромное значение для развития мирового архитектурного искусства XX столетия.

Современные российские любители зодчества знают о творчестве Антонио Гауди в основном из немногочисленных монографий зарубежных авторов. Наиболее полно жизнь и творческие принципы испанского мастера представлены в работе профессора, доктора архитектуры, в настоящее время заведующего кафедрой Гауди в Барселонском политехническом университете, Хуана Басегонды Нонеля, который в течение 25 лет занимался изучением художественного метода великого архитектора. Плодом столь длительного труда стала книга, в которой автор, пытаясь понять творческие принципы зодчего, рассуждал о связи творчества Гауди и того времени, в котором он жил. Речь также шла и о связи художественного метода, выработанного испанским архитектором, с тем культурным движением, которое последовало за ним.

Нонель не раз подчеркивал то обстоятельство, что некоторая неизвестность Гауди в Европе середины XX столетия в большей степени была обусловлена доминирующим положением модернистского искусства. Однако уже тогда многие (пожалуй, наиболее дальновидные) из последователей новых, современных принципов в искусстве по достоинству оценивали творчество Гауди. Ряд академистов также видел в художественных принципах испанского зодчего шаг вперед в развитии мирового архитектурного искусства. Так, в одной из своих статей известный мастер архитектуры Оскар Нимейер (сам, кстати, отдававший предпочтение старинной архитектуре) писал в те годы: «У наиболее одаренных архитекторов рождалось неудержимое стремление к поискам новых форм и решений; стремление, особенно четко заявившее о себе в нашу эпоху дерзаний и побед, которую наша реформистская функциональная архитектура просто-напросто не в состоянии выразить, поскольку она лишена смелости и фантазии. Этим объясняется и обращение к Гауди с его необузданной архитектурой, столь симптоматичной для современной эпохи; этим объясняется и то новаторское движение... отмеченное повышенным интересом к новым прекрасным художественным формам».

**Жизнь творца Гауди**

Над испанским городом Барселоной высится огромный храм — Саграда Фамилия («Святое Семейство»). Издали он похож на готический собор, вблизи же кажется остатками кораллового рифа, воспоминанием о морской стихии, некогда царствовавшей здесь. Это удивительное сооружение построено по проекту испанского архитектора Антони Гауди-и-Корнета. Он отдал ему сорок три года жизни и, не закончив, предоставил коллегам и согражданам завершить его возведение (оно продолжается и ныне). Гауди родился в небольшом городке Реусе в Каталонии, области на северо-востоке Испании у Средиземного моря. Его отец, дед и прадед были гончарами. В 1873 г., когда Гауди стал студентом Барселонской архитектурной школы, там все были увлечены изучением средневековой архитектуры. Готика сделалась его путеводной звездой, а деятельность средневекового зодчего — идеалом жизни. Через четыре года директор школы, принимая дипломный проект молодого архитектора, сказал, что он «гений или безумец».

Вскоре Гауди получил первый заказ. Мануэль Висенс, владелец крупнейшего в Каталонии производства керамических изделий: кафельных плиток, черепицы и посуды, — решил построить особняк в Барселоне и одновременно показать горожанам образцы своей продукции. В 1878— 1885 гг. мастер возвёл живописную постройку с башнями-беседками на крыше. Стены особняка облицованы мозаикой из керамических цветных плиток и камня.

В оформлении интерьеров дома проявилась безграничная фантазия Гауди. В столовой возвышается камин, покрытый жёлтыми и голубыми плитками с цветочным орнаментом. Панели стен и двери выполнены из светлого дерева; по сторонам дверей изображены стоящие в воде цапли и летающие птицы среди кружащихся осенних листьев. Выше панелей — оштукатуренные стены, по желтоватому фону которых «ползёт» тёмно-зелёный плющ. Наверху кирпичные конструкции, расписанные цветами, держат деревянный балочный потолок. Между балками свисают ветки кофейного дерева с плодами, выполненные из картона. Столовая кажется осенним садом, благоухающим цветочными ароматами и спелыми плодами, наполненным шумом воды, щебетом птиц и шелестом деревьев. Маленькую комнату для курения Гауди оформил в восточном стиле, устроив фальшивый потолок из деталей, напоминающих сталактиты, и расположив на вертикальных конструкциях цветные плитки, а на горизонтальных — орнаментальную вязь арабских изречений. В саду дома Висенса тему растительного царства продолжила кованая решётка, составленная из пальмовых веток.

В 1883 г. Гауди познакомился с Эусебио Гуэлем, богатейшим барселонским аристократом и промышленником. Он стал постоянным заказчиком и близким другом мастера. По его заказу Гауди построил дом в Барселоне — дворец Гуэль (1886—1891 гг.). Архитектор придал дворцу, зажатому высокими соседними домами, вид готического сооружения с устремлённым ввысь узким фасадом. Внутрь ведут два входа, вписанные в полукруглые арки. Интерьеры здания поражают богатством конструктивных решений: разнообразными по форме перекрытиями помещений и различными видами опор, выполненных из известняка и кирпича.

В 1900 г. Гуэль, увлёкшись идеей культурного преобразования общества, очень популярной на рубеже XIX—XX вв., задумал построить на окраине Барселоны «город-сад». Он приобрёл участок, на котором возвели два образцовых дома. (Один из них купил Гауди и прожил в нём до самой смерти.) Через пять лет строительство было прекращено, так как оказалось невыгодным делом. Вместо города Гуэль решил соорудить здесь парк.

У входа в парк Гуэль стоит домик привратника. Он похож на кусок лавы, извергнутой разбушевавшимся вулканом. Его крыша словно стекает по стенам и застывает пузырями труб, окон и парапетов. От входа ведёт лестница, на которой сидит совсем не страшный, неуклюжий и толстый дракон. Он лениво греется на солнце у подножия «античного храма». Это сооружение было задумано как общественный рынок, а в парке его превратили в галерею — укрытие от палящего солнца. Стоит подняться на крышу, как образ храма исчезает, вытесняясь мотивом морской волны в очертаниях линии парапета, одновременно служащего спинкой «бесконечной скамьи».

Парк Гуэль — великолепная шутка гения. Гауди всё время играет со зрителем, вводя его в заблуждение. То нет опоры под перекрытием, и оно должно упасть, но не падает.

То керамические пальмы оказываются колоннами, подпирающими склон холма. Такие превращения, когда камень становится цветком или деревом, а живое дерево похоже на каменную конструкцию, на каждом шагу подстерегают гуляющих в парке. Он был в основном закончен в1914 г., и в1922 г. город приобрёл парк у наследников владельца. В первое десятилетие XX в. Гауди, уже чрезвычайно популярный в Барселоне архитектор, работал над двумя крупными заказами — большими доходными домами.

Дом Батло (1904—1906 гг.) был построен для крупного промышленника Хосе Батло Касанаваса. Точнее, требовалось перестроить уже существующее старое здание. Гауди полностью изменил планировку дома, вписав в узкий прямоугольник городского жилища сложную композицию внутренних помещений. Устроив на трёх первых этажах дорогие апартаменты, архитектор оформил их снаружи сложными изогнутыми каменными ограждениями, которые образованы выступами фонарей и балконов; они напоминают скелеты фантастических животных или всплески вулканической лавы. Стены дома облицованы битым стеклом различных оттенков голубого, сочетание которых нигде не повторяется. Главный фасад, выходящий на улицу, похож на змеиную кожу; это впечатление усиливает крыша из рельефной черепицы, напоминающей чешуйки. Конёк крыши топорщится шипами. Дом Батло предстаёт таинственным живым существом, окаменевшим под действием чар злого волшебника.

Дом Мила (1906—1910 гг.) стал последним законченным сооружением Гауди. Волнистые наружные стены определяют свободную и прихотливую внутреннюю планировку, в которой нет двух одинаковых комнат, прямых углов и ровных коридоров. Каждая квартира поэтому уникальна. Строение выглядит глыбой застывшей лавы, в которой вырублены пещеры — окна и балконы. На крыше дома каменные цветы, яркая керамика, цветное стекло, а над ним солнце и чистое голубое небо Каталонии.

Возведение церкви Саграда Фамилия (1884—1926 гг., не закончена) — дело всей жизни Гауди. Строительство храма в центре Барселоны было уже начато, когда в 1883 г. архитектору предложили продолжить его сооружение. Вначале он изменил лишь капители (венчающие части) колонн, затем последовательно разработал четыре варианта постройки. В1906 г. в барселонской газете впервые появился эскиз всего храма, а в 1916 г. был сделан его макет. Постройка была задумана Гауди как своеобразная евангельская энциклопедия — собрание сюжетов и образов из Нового Завета, которые дают представление о земной жизни Иисуса Христа. Главный фасад посвящен Рождеству Богоматери, его врата — основным христианским добродетелям. По мысли архитектора, все фасады церкви должны быть покрыты облицовкой из разноцветной керамики и цветного стекла, чтобы они сияли под лучами солнца.

У храма три портала и несколько уровней; над близлежащими улицами перекинуты лестницы, благодаря чему в его композицию включены соседние участки городской застройки. Всё это многообразие форм архитектор воплотил в камне с помощью сложнейших конструктивных решений. Наклонные опоры, ветвистые колонны, параболы и гиперболы арок и сводов напоминают огромное наглядное пособие по начертательной геометрии.

Единственная часть храма, которую успел возвести сам мастер, — левая башня западного фасада. Оставленные автором материалы — чертежи, макеты и выполненные детали сооружения — позволили современным архитекторам продолжить его дело.

Гауди погиб, когда ему было семьдесят четыре года. Испанского мастера уже знали в Париже, где в 1909 г, Гуэль устроил его персональную выставку. Творчество Гауди пропагандировали жившие во Франции художники-испанцы. Его искусство стало вдохновляющим примером для мастеров — противников конструктивизма.

**Вывод**

ХХ век — время «переоценки всех ценностей» в западной культуре. Подверглась сомнению возникшая в 20-х гг. традиция современной архитектуры с её идеалами функционализма и порядка. Новая концепция строительного искусства, ставшая в 70—90-х гг. господствующей, получила название постмодернизма.

Архитекторы-постмодернисты жертвуют логикой и «чистотой стиля» ради уюта и декоративности. Их здания и ансамбли — причудливое сочетание разнородных форм. Часто в них воспроизводятся мотивы антично-ренессансного зодчества, но без музейного почитания, а с игривой иронией или даже в окарикатуренном виде.

**Список литературы**

1) “Популярная художественная энциклопедия” В.М. Полевой, В.Ф. Маркузон, Москва,1986г.

2) А. Рябушин, В. Хайт, Постмодернизм в реальности и преставлениях “Искусство”,1984г, №4.

3) Иконников А.В., Зарубежная архитектура. От “новой архитектуры ” до постмодернизма, М., 1982г.

4) Рябушин А.В. “Новые горизонты архитектурного творчества 1970 г.

5) Интернет-портал barcelona.ru