**Сиднейская опера**

В основе проекта Оперного театра лежит желание привести людей из мира ежедневной рутины в мир фантазии, где обитают музыканты и актеры.

Йорн Утцон, июль 1964 года.

Два фрагмента зубчатой крыши на олимпийской эмблеме - и всему миру понятно, в каком городе будут проходить Игры. Сиднейский оперный театр - единственное здание XX века, вставшее в один ряд с такими великими архитектурными символами XIX, как Биг-Бен, Статуя Свободы и Эйфелева башня. Наряду с Айя-Софией и Тадж-Махалом это здание принадлежит к высшим культурным достижениям последнего тысячелетия. Как случилось, что именно Сидней - даже по мнению австралийцев отнюдь не самый красивый и элегантный город на свете - заполучил это чудо? И почему никакой другой город не вступил с ним в конкуренцию? Почему большинство современных городов представляют собой нагромождение уродливых небоскребов, а наши попытки отметить конец уходящего тысячелетия созданием архитектурного шедевра с позором провалились все до единой?

До Оперного театра Сидней мог похвастаться своим всемирно известным Мостом. Выкрашенный в угрюмый серый цвет, он, словно кальвинистская совесть, маячит над городом, который задумывался как ГУЛАГ короля Георга и до сих пор не может освободиться от сильнейшего влияния небольшого острова на другом конце света. Одного взгляда на наш Мост довольно, чтобы второй раз смотреть не захотелось. Строительство этого солидного сооружения едва не разорило британскую фирму "Дорман, Лонг и К°". Гранитные опоры Моста, увеличенные копии Кенотафа 1 на Уайтхолле, в действительности ничего не поддерживают, зато их возведение помогло йоркширскому Мидлсбро пережить депрессию. Но даже украшенный олимпийскими кольцами и огромными австралийскими флагами, сиднейский Мост теперь не более чем просцениум, ибо взгляды туристов неодолимо притягивает к себе чудесный силуэт Оперного театра, который словно парит над голубыми водами гавани. Это порождение дерзкой архитектурной фантазии без труда затмевает самую гигантскую стальную арку в мире.

Некоторые считают Оперный театр великолепным образчиком "застывшей музыки", о которой говорил Гете. Другие видят в нем выброшенного на сушу белого кита; галеон, отплывающий в волшебную страну эльфов; девять ушей, прислушивающихся к ангельскому пению; девять играющих в футбол монашек... "Когти, оттяпанные у огромной собаки-альбиноса", - так выразился однажды сиднейский журналист Рон Соу. "Словно что-то выползло из бухты на сушу и сдохло, - съязвил один враждебно настроенный политик и добавил: - Пирожками в этой штуке торговать не станешь". Подобно всем истинным шедеврам, Оперный театр уникален и похож лишь на себя самого. Конечно, я говорю только о его внешнем облике. Интерьер, который редко фотографируют, родился под влиянием разнородных идей 60-х годов и напоминает зал для игры в бинго, хотя бы в том же Мидлсбро. В некотором смысле Оперный театр не оправдывает свое название - большую оперу здесь поставить нельзя. Малый зал, предназначенный для камерных спектаклей, почти целиком черный. Добавьте туда блестящий шар, и получится самый обычный пригородный диско-клуб. Почему так произошло? Дело в том, что здание проектировал один человек, датский архитектор Йорн Утцон, а его интерьер - запутавшаяся комиссия, которую австралийский критик Филип Дрю назвал "сборищем ничтожеств". Это печальная история, но она помогает понять, отчего почти все современные архитектурные сооружения так безобразны.

Как и сам Сидней, Оперный театр был придуман британцами. В 1945 году в Австралию прибыл сэр Юджин Гуссенс, скрипач и композитор, который был приглашен Австралийским комитетом телевидения и радиовещания (в то время его возглавлял другой рафинированный британец, сэр Чарльз Моузес) в качестве дирижера для записи концертного цикла. Гуссенс обнаружил у местных жителей "необычайно горячий интерес" к музыкальному искусству, но удовлетворить его было практически негде, кроме Сиднейской ратуши, по своей архитектуре напоминавшей "свадебный пирог" в духе Второй империи, с плохой акустикой и залом всего на 2500 мест. Как и многих других приезжих, Гуссенса поразило безразличие сиднейцев к великолепной панораме, на фоне которой раскинулся город, и их любовь к затасканным европейским идеям, возникшим в совершенно ином историческом и культурном контексте. Это "культурное раболепие" позже нашло свое отражение в перепалке по поводу спроектированного иностранцами Оперного театра.

Гуссенс, этот любитель богемной жизни и неутомимый бонвиван, знал, чего здесь не хватает: дворца для оперы, балета, театра и концертов - "общество должно быть в курсе современных музыкальных достижений". В компании Курта Лангера, градостроителя родом из Вены, он с истинно миссионерским пылом прочесал весь город в поисках подходящего места. Они остановили свой выбор на скалистом мысе Беннeлонг Пойнт близ кольцевой набережной - узловой точке, где горожане пересаживались с паромов на поезда и автобусы. На этом мысе, названном в честь австралийского аборигена, друга первого сиднейского губернатора, стоял Форт Макуори - настоящее чудище, поздневикторианская подделка под старину. За его мощными стенами с бойницами и зубчатыми башенками скрывалось скромное учреждение - центральное трамвайное депо. Непродолжительный период увлечения горожан криминальным прошлым Сиднея был еще впереди. "И слава Богу, - как заметил один приезжий, - иначе они записали бы в архитектурные памятники даже трамвайное депо!" Гуссенс счел найденное место "идеальным". Он мечтал об огромном зале на 3500-4000 зрителей, в котором все исстрадавшиеся без музыки сиднейцы могли бы наконец утолить свою культурную жажду.

Первым "обращенным" стал Г. Ингем Ашуэрт, бывший британский полковник, в ту пору профессор архитектуры Сиднейского университета. Если он и понимал в чем-нибудь толк, то скорее в индийских казармах, чем в оперных театрах, но, раз поддавшись обаянию идеи Гуссенса, стал ее верным адептом и упорным защитником. Ашуэрт познакомил Гуссенса с Джоном Джозефом Кейхиллом, потомком ирландских иммигрантов, которому вскоре суждено было стать лейбористским премьером Нового Южного Уэльса. Знаток закулисной политики, мечтающий нести искусство в массы, Кейхилл обеспечил замыслу аристократов поддержку австралийской общественности - многие и по сию пору называют Оперный театр "Тадж-Кейхиллом". Он привлек к делу еще одного любителя оперы - Стена Хавиленда, главу Сиднейского управления водного хозяйства. Лед тронулся.

17 мая 1955 года правительство штата дало разрешение на строительство Оперного театра на Беннeлонг Пойнте при условии, что государственные средства не понадобятся. На проект здания был объявлен международный конкурс. В следующем году кабинету Кейхилла с большим трудом удалось удержаться у власти на второй трехгодичный срок. Время поджимало, но ханжеский, провинциальный Новый Южный Уэльс уже готовил борцам за окультуривание Сиднея первый ответный удар. Какой-то неизвестный позвонил Моузесу и предупредил, что багаж Гуссенса, уехавшего за границу изучать оперные театры, будет досмотрен в Сиднейском аэропорту - тогда, в донаркотическую эпоху, это была неслыханная бесцеремонность. Моузес не сообщил об этом своему другу, и по возвращении в чемоданах Гуссенса были обнаружены атрибуты "черной мессы", в том числе резиновые маски, имеющие форму половых органов. Выяснилось, что музыкант иногда коротал скучные сиднейские вечера в компании любителей черной магии под предводительством некоей Розалин (Роуи) Нортон - личности весьма известной в соответствующих кругах. Гуссенс заявил, что ритуальные принадлежности (которые сегодня не удостоились бы даже беглого взгляда на ежегодном балу сиднейских геев и лесбиянок) были навязаны ему шантажистами. Его оштрафовали на сотню фунтов, он покинул место дирижера нового Сиднейского симфонического оркестра и уехал обратно в Англию, где и умер в тоске и безвестности. Так Оперный театр потерял своего первого, самого красноречивого и влиятельного сторонника.

На конкурс было прислано 223 работы - мир явно заинтересовался свежей идеей. До разразившегося скандала Гуссенс успел выбрать жюри, в которое вошли четыре профессиональных архитектора: его приятель Ашуэрт; Лесли Мартин, один из создателей лондонского Фестивал-холла; американец финского происхождения Эро Сааринен, который недавно отказался от скучного проектирования "по линейке" и приступил к освоению новой технологии "бетонных оболочек" с ее скульптурными возможностями; и Гобден Паркс, председатель Комитета по архитектуре при правительстве штата, символически представлявший австралийцев. Гуссенс и Моузес сформулировали условия конкурса. Хотя в них говорилось об Оперном театре в единственном числе, он должен был иметь два зала: один очень большой, для концертов и пышных постановок вроде опер Вагнера или Пуччини, и другой поменьше - для камерных опер, драматических спектаклей и балета; плюс склады для хранения реквизита и помещения под репетиционные залы и рестораны. Путешествуя по Европе, Гуссенс видел, к чему приводят подобные многочисленные требования: неуклюжую конструкцию театров приходится скрывать за высоким фасадом и безликим тылом. Для Сиднейской оперы, которую предполагалось возвести на полуострове в окружении водной глади и городского массива из многоэтажек, такое решение не годилось.

Все претенденты, кроме одного, начинали с попытки разрешить очевидную трудность: как уместить два оперных театра на небольшом участке земли размером 250 на 350 футов, с трех сторон окруженном водой? Французская писательница Франсуаза Фромоно, которая называет здание Оперы одним из "великих проектов", так и не реализованных в задуманном виде, в своей книге "Йорн Утцон: Сиднейская опера" знакомит читателя с лауреатами второй и третьей премий (по их работам вполне можно судить о проектах всех остальных участников конкурса). Группа американских архитекторов, занявшая второе место, расположила театры "спина к спине", объединив их сцены в одной центральной башне, а нежелательный эффект "пары ботинок" попыталась сгладить с помощью спиральной конструкции на пилонах. В британском проекте, получившем третье место, заметно сходство с нью-йоркским Линкольн-центром - здесь театры стоят один за другим на огромной замощенной площади. Но, как говорил Роберт Фрост, в самой идее театра есть "нечто не терпящее стен". Откуда ни взгляни, здания, представленные этими проектами, смахивают на замаскированные фабрики для производства ширпотреба или тех же пирожков с мясом, по необъяснимой причине выставленные на всеобщее обозрение, - по сути, это двойники приговоренного к смерти трамвайного депо.

Только в одной конкурсной работе театры поставлены вплотную друг к другу, а проблема стен снята благодаря их отсутствию: ряд веерообразных белых крыш крепится прямо к циклопическому подиуму. Автор проекта предлагал хранить декорации в специальных углублениях, сделанных в массивной платформе: так решалась проблема кулис. Груда отклоненных проектов росла, и члены жюри уже в который раз возвращались к этой поразительно оригинальной работе. Рассказывают, что Сааринен даже нанял лодку, чтобы продемонстрировать коллегам, как здание будет выглядеть с воды. 29 января 1957 года сияющий Джо Кейхилл огласил результат. Победителем стал датчанин тридцати восьми лет, живущий со своей семьей в романтическом уголке близ гамлетовского Эльсинора, в доме, выстроенном по собственному проекту (это был один из немногих осуществленных замыслов архитектора). Трудно произносимое имя лауреата, которое большинству сиднейцев ни о чем не говорило, звучало так: Йорн Утцон.

За оригинальным проектом стояла необычная судьба. Как все датчане, Утцон вырос у моря. Его отец Оге, занимавшийся конструированием яхт, научил сыновей ходить под парусом по Эресунну. Детство Йорна прошло на воде, среди незавершенных моделей и недостроенных лодочных корпусов на отцовской верфи. Годы спустя работающий на строительстве Оперного театра крановщик, увидев его с высоты птичьего полета, скажет сиднейскому художнику Эмерсону Кертису: "Там нет ни одного прямого угла, дружище! Корабль, да и только!" Молодой Утцон сначала думал пойти по стезе отца, но плохая успеваемость, следствие дислексии, перечеркнула это намерение, поселив в нем неоправданное чувство ущербности. Двое художников из круга знакомых его бабки научили юношу рисовать и наблюдать за природой, и по совету дяди-скульптора он поступил в Датскую королевскую академию, которая в ту пору (1937) находилась в состоянии эстетического брожения: тяжелые, витиеватые формы ибсеновской эпохи уступали место чистым, легким линиям современной Скандинавии. Сиднею повезло, что талант Утцона формировался в годы Второй мировой войны, когда коммерческое строительство почти остановилось. Как во всех современных городах, центр Сиднея превратился в деловой район, где скапливались тысячи людей. Благодаря появлению лифта один и тот же клочок земли мог сдаваться одновременно шестидесяти, а то и ста, словом, бог весть скольким арендаторам, и города начали расти вверх. Иногда в современных мегаполисах попадаются оригинальные сооружения, способные поразить воображение (например, парижский Бобург), но в основном их облик определяют однотипные небоскребы со стальным каркасом и панельными стенами из строительного каталога. Впервые в истории человечества красивейшие города мира становятся похожи друг на друга как близнецы.

Во время войны Утцон учился в Дании, затем в Швеции и не мог участвовать в коммерческих проектах по созданию подобных невыразительных сооружений. Вместо этого он стал посылать свои работы на конкурсы - после войны оживилось строительство всевозможных общественных зданий. В 1945 году вместе с товарищем-студентом его наградили Малой золотой медалью за проект концертного зала для Копенгагена. Сооружение, которое так и осталось на бумаге, предполагалось воздвигнуть на специальной платформе. Эту идею Утцон позаимствовал из классической китайской архитектуры. Китайские дворцы стояли на подиумах, высота которых соответствовала величию правителей, а длина лестничных маршей - масштабу их власти. По мнению Утцона, у таких платформ был свой плюс: они подчеркивали отстраненность вневременного искусства от городской суеты. Утцон и его коллега увенчали концертный зал бетонной "раковиной" с медным покрытием, внешний профиль которой повторял форму звукоотражающего потолка внутри постройки. Эта ученическая работа уже предвещала ошеломительный успех, одиннадцать лет спустя выпавший на долю ее автора в Сиднее.

В 1946 году Утцон принял участие в другом конкурсе - по возведению здания на месте Хрустального дворца в Лондоне, построенного сэром Джозефом Пэкстоном в 1851-м и сгоревшего в 1936 году. Англии повезло, что проект, занявший первое место, не был реализован и сооружение, напоминавшее знаменитые Бани Каракаллы другой умирающей империи, Древнего Рима, так и не было построено. В работе Утцона уже просматривались композиционные элементы Сиднейской оперы. "Поэтично и вдохновенно, - отозвался об этом проекте английский архитектор Максуэлл Фрай, - но больше похоже на мечту, чем на реальность". Здесь уже слышится намек на то, что рано или поздно оригинальность Утцона вступит в конфликт с приземленностью менее утонченных натур. Из остальных проектов только один можно было сравнить по технической дерзости с Хрустальным дворцом: двое британцев, Клайв Энтуистл и Ове Аруп, предложили пирамиду из стекла и бетона. Намного опередив свое время, Энтуистл, следуя греческой пословице "Боги видят со всех сторон", предложил превратить крышу в "пятый фасад": "Неоднозначность пирамиды особенно интересна. Такая постройка в равной степени обращена к небу и горизонту... Новая архитектура не просто нуждается в скульптуре, она сама становится скульптурой". "Пятый фасад" - суть идеи Сиднейской оперы. <...> Возможно, из-за школьных неудач Дания так и не стала для Утцона по-настоящему родным домом. В конце 40-х Утцоны побывали в Греции и Марокко, объехали на стареньком автомобиле Соединенные Штаты, посетили Фрэнка Ллойда Райта, Сааринена и Миса ван дер Роэ, который удостоил молодого архитектора "минималистского" интервью. По-видимому, в общении с людьми он исповедовал те же принципы строгой функциональности, что и в архитектуре: отвернувшись от своего гостя, Ван дер Роэ диктовал секретарю краткие ответы на вопросы, а тот их громко повторял. Затем семья отправилась в Мексику - поглядеть на храмы ацтеков в оахакском Монте-Альбане и юкатанской Чичен-Ице. Эти поражающие своей красотой руины на массивных платформах, к которым ведут широкие лестницы, словно парят над морем джунглей, простирающимся до горизонта. Утцон искал архитектурные шедевры, одинаково привлекательные изнутри и снаружи и вместе с тем не являющиеся порождением какой-то одной культуры (он стремился создать архитектуру, которая впитала бы в себя элементы разных культур). Более яркую противоположность по-британски суровому Харбор-бриджу, чем Сиднейская опера Утцона, трудно себе представить, и лучшей эмблемы для растущего города, претендующего на новый синтез культур, было не найти. Во всяком случае, ни один из прочих участников конкурса 1957 года и близко не подошел к лауреату.

Весь сиднейский бомонд был очарован проектом-победителем, а еще больше - его автором, который впервые посетил город в июле 1957-го. (Всю нужную информацию о месте постройки Утцон извлек из морских карт.) "Наш Гари Купер!" - невольно вырвалось у одной сиднейской дамы, когда она увидела высокого голубоглазого блондина и услышала его экзотический скандинавский выговор, выгодно отличавшийся от грубоватого местного произношения. Хотя представленный проект был фактически эскизом, некая сиднейская фирма оценила стоимость работ в три с половиной миллиона фунтов. "Дешевле не бывает!" - кудахтала "Сидней морнинг геральд". Утцон вызвался начать сбор пожертвований, продавая поцелуи по сотне фунтов за штуку, но от этого игривого предложения пришлось отказаться, и деньги были собраны более привычным способом - через лотерею, благодаря которой фонды строительства за две недели выросли на сто тысяч фунтов. Утцон вернулся в Данию, сколотил там проектную группу, и дело пошло. "Мы были словно джазовый оркестр - каждый точно знал, что от него требуется, - вспоминает один из соратников Утцона Йон Лундберг в замечательном документальном фильме "Грань возможного". - Мы провели вместе семь абсолютно счастливых лет".

Жюри выбрало проект Утцона, полагая, что по его эскизам можно "построить одно из величайших зданий в мире", но вместе с тем эксперты отметили, что его чертежи "слишком просты и похожи скорее на наброски". Здесь слышится неявный намек на трудности, которые не преодолены и по сей день. К двум расположенным бок о бок зданиям ведет огромная эффектная лестница, и все вместе создает незабываемый общий силуэт. Однако для традиционных боковых сцен места практически не оставалось. Кроме того, для оперных постановок был необходим зал с коротким временем реверберации (около 1,2 секунды), чтобы слова певцов не сливались, а для большого оркестра это время должно быть равно примерно двум секундам при условии частичного отражения звука от боковых стен. Утцон предлагал поднимать декорации из ям за сценой (этот замысел можно было осуществить благодаря наличию массивного подиума), а крышам-раковинам следовало придать такую форму, чтобы удовлетворялись все акустические требования. Любовь к музыке, техническая изобретательность и огромный опыт в строительстве оперных театров делают Германию мировым лидером в области акустики, и Утцон поступил очень мудро, пригласив Вальтера Унру из Берлина в качестве эксперта по этой части.

Правительство Нового Южного Уэльса привлекло к сотрудничеству с Утцоном конструкторскую фирму Ове Арупа. Двое датчан хорошо поладили - пожалуй, даже слишком хорошо, потому что ко второму марта 1959 года, когда Джо Кейхилл заложил первый камень нового здания, основные инженерные проблемы были еще не решены. Не прошло и года, как Кейхилл умер. "Он обожал Утцона за талант и неиспорченность, а Утцон преклонялся перед своим расчетливым покровителем потому, что в душе тот был настоящим мечтателем", - пишет Фромоно. Вскоре после этого Ове Аруп заявил, что 3000 рабочих часов и 1500 часов машинного времени (компьютеры тогда только начали применяться в архитектуре) не помогли найти техническое решение для воплощения идеи Утцона, который предлагал соорудить крыши в виде огромных раковин свободной формы. "С точки зрения конструкции его замысел просто наивен", - сказали лондонские проектировщики.

Утцон сам спас будущую гордость Сиднея. Сначала он предполагал "сделать раковины из арматурной сетки, опылить и покрыть плиткой" - примерно таким способом его дядя-скульптор изготовлял манекены, но эта техника совершенно не годилась для огромной крыши театра. Проектная группа Утцона и конструкторы Арупа перепробовали десятки вариантов парабол, эллипсоидов и более экзотических поверхностей, но все они оказались неподходящими. Однажды в 1961 году глубоко разочарованный Утцон разбирал очередную непригодную модель и складывал "ракушки", чтобы отправить их на хранение, как вдруг его осенила оригинальная идея (возможно, за это следует сказать спасибо его дислексии). Похожие по форме, ракушки более или менее хорошо укладывались в одну стопку. Какая поверхность, спросил себя Утцон, обладает постоянной кривизной? Сферическая. Раковины можно сделать из треугольных секций воображаемого бетонного шара диаметром в 492 фута, а эти секции, в свою очередь, собрать из меньших изогнутых треугольников, изготовленных промышленным образом и заранее покрытых плиткой прямо на месте. В результате получатся своды из нескольких слоев - конструкция, известная своей прочностью и устойчивостью. Итак, проблема крыш была снята.

Впоследствии это решение Утцона стало причиной его увольнения. Но в гениальности датчанину отказать нельзя. Плитку укладывали механическим способом, и крыши получились идеально ровными (вручную добиться этого было бы невозможно). Именно поэтому на них так красиво играют отраженные от воды солнечные блики. Поскольку любое поперечное сечение сводов представляет собой часть круга, очертания крыш имеют ту же форму, и здание выглядит очень гармоничным. Если бы удалось возвести причудливые крыши по первоначальному эскизу Утцона, театр показался бы легковесной игрушкой по сравнению с могучим мостом неподалеку. Теперь же облик здания создается прямыми линиями лестницы и подиума в сочетании с окружностями крыш - простой и сильный рисунок, в котором слились влияния Китая, Мексики, Греции, Марокко, Дании и еще бог весть чего, превративший весь этот винегрет из разных стилей в единое целое. Используемые Утцоном эстетические принципы предлагали ответ на ключевой вопрос, встающий перед любым современным архитектором: как сочетать функциональность и пластическое изящество и удовлетворить тягу людей к красоте в наш индустриальный век. Фромоно замечает, что Утцон отошел от модного в ту пору "органического стиля", который, по словам его первооткрывателя Фрэнка Ллойда Райта, предписывал "держаться за реальность обеими руками". В отличие от американского архитектора Утцон хотел понять, какие новые выразительные средства может найти художник в наше время, когда машины повсеместно заменили человека.

Между тем новая форма крыш породила новые трудности. Более высокие, они уже не удовлетворяли акустическим требованиям, пришлось проектировать отдельные звукоотражающие потолки. Отверстия "раковин", обращенные к бухте, следовало чем-то закрыть; с эстетической точки зрения это было трудной задачей (поскольку стены не должны были выглядеть слишком голыми и создавать впечатление, будто они подпирают своды) и справиться с ней, по мнению Утцона, можно было только с помощью фанеры. По счастливой случайности в Сиднее нашелся пылкий приверженец этого материала, изобретатель и промышленник Ральф Саймондс. <...> Когда ему наскучило заниматься производством мебели, он купил заброшенную бойню на Хомбуш-Бэй близ Олимпийского стадиона. Там он делал крыши для сиднейских поездов из цельных листов фанеры размером 45 на 8 футов, в ту пору самых больших в мире. Покрывая фанеру тонким слоем бронзы, свинца и алюминия, Саймондс создавал новые материалы любой нужной формы, размера и прочности, с любой устойчивостью к атмосферным воздействиям и любыми акустическими свойствами. Именно это и было нужно Утцону, чтобы закончить Оперный театр.

Сконструировать звукоотражающие потолки из частей правильной геометрической формы оказалось сложнее, чем своды крыш, которые Утцон любил демонстрировать, разрезая на кусочки апельсиновую кожуру. Он долго и внимательно изучал трактат "Ин Цзао Фа Ши" о сборных консолях, поддерживающих крыши китайских храмов. Однако принцип повторений, лежащий в основе нового архитектурного стиля, требовал применения промышленной технологии, с помощью которой можно было производить однородные элементы. В конце концов проектная группа Утцона остановилась на следующей идее: если прокатить по наклонной плоскости воображаемый барабан диаметром около шестисот футов, он оставит след в виде непрерывного ряда желобов. Такие желоба, которые предполагалось сделать на фабрике Саймондса из одинаково изогнутых частей, могли бы одновременно отражать звук и притягивать взгляды аудитории к аркам просцениума Большого и Малого залов. Выходило, что потолки (как и бетонные элементы крыш) можно изготовить заранее, а потом перевезти куда требуется на баржах - примерно так же на верфь Утцона-старшего доставлялись недостроенные корпуса судов. Самый огромный желоб, отвечающий самым низким нотам органа, должен был иметь длину в 140 футов.

Утцон хотел раскрасить акустические потолки в очень эффектные цвета: в Большом зале - алым и золотым, в Малом - синим и серебряным (сочетание, позаимствованное им у коралловых рыб Большого барьерного рифа). Посоветовавшись с Саймондсом, он решил закрыть устья "раковин" гигантскими стеклянными стенами с фанерными средниками, крепящимися к ребрам свода и изогнутыми в соответствии с формой расположенных под ними вестибюлей. Легкая и прочная, как крыло морской птицы, вся конструкция благодаря игре света должна была создавать ощущение тайны, непредсказуемости того, что кроется внутри. Увлекшись изобретательством, Утцон вместе с инженерами Саймондса проектировал туалетные комнаты, перила, двери - все из волшебного нового материала.

Опыт совместной работы архитектора и промышленника, использующего передовые технологии, австралийцам был незнаком. Хотя, по сути, это всего лишь модернизированный вариант старой европейской традиции - сотрудничества средневековых архитекторов с умельцами-каменщиками. В эпоху всеобщей религиозности служение Богу требовало от человека полной самоотдачи. Время и деньги не имели значения. Один современный шедевр до сих пор строится по этим принципам: Искупительная церковь Святого семейства (Sagrada Familia) каталонского архитектора Антонио Гауди была заложена в 1882-м, сам Гауди умер в 1926-м, а строительство все еще не завершено и продвигается лишь по мере того, как барселонские энтузиасты собирают необходимые средства. Некоторое время казалось, что вернулись старые времена, только теперь люди служили не Богу, а искусству: горячие поклонники Утцона скупали лотерейные билеты, жертвуя по пятьдесят тысяч фунтов еженедельно, и таким образом освобождали налогоплательщиков от финансового бремени. Между тем над архитектором и его творением сгущались тучи.

Первая оценка стоимости проекта в три с половиной миллиона фунтов была сделана "на глазок" репортером, который торопился сдать статью в набор. Оказалось, что даже стоимость первого подряда - на строительство фундамента и подиума, - оцененная в 2,75 миллиона фунтов, гораздо ниже реальной. Поспешность Джо Кейхилла, заложившего здание прежде, чем были решены все инженерно-технические проблемы, была политически оправдана - лейбористы теряли популярность, - но она вынудила конструкторов наобум выбрать нагрузку, которую должны были оказывать на подиум еще не спроектированные своды. Когда Утцон решил сделать крыши сферическими, пришлось взорвать начатый фундамент и заложить новый, более прочный. В январе 1963-го был заключен контракт на возведение крыш стоимостью в 6,25 миллиона фунтов - очередной пример неоправданного оптимизма. Три месяца спустя, когда Утцон переехал в Сидней, предел допустимых расходов был поднят до 12,5 миллионов.

Рост затрат и медленный темп строительства не ускользнули от внимания тех, кто заседал в самом старом общественном здании Сиднея - Доме парламента, -который называли "пьяной лавочкой", потому что строившие его заключенные и ссыльные работали только за выпивку. С тех давних пор коррупция в уэльских политических кругах оставалась притчей во языцех. В первый же день, когда был объявлен победитель конкурса, и даже еще раньше поднялась волна критики. Сельским жителям, традиционно противопоставлявшим себя сиднейцам, не нравилось, что большая часть денег оседает в столице, даже если они были собраны с помощью лотереи. Подрядчики-конкуренты завидовали Саймондсу и другим предпринимателям, к которым благоволил Утцон. Известно, что великий Фрэнк Ллойд Райт (ему было уже под девяносто) так отреагировал на его проект: "Каприз, и больше ничего!", а первый архитектор Австралии Гарри Зейдлер, потерпевший на конкурсе неудачу, напротив, пришел в восторг и прислал Утцону телеграмму: "Чистая поэзия. Великолепно!" Однако не многие из 119 уязвленных австралийцев, чьи заявки были отклонены, проявили такое же благородство, как Зейдлер.

В 1965 году внутренние районы Нового Южного Уэльса поразила засуха. Пообещав "разобраться с этой запутанной ситуацией вокруг Оперного театра", парламентская оппозиция заявила, что остаток лотерейных денег пойдет на строительство школ, дорог и больниц. В мае 1965-го, после двадцати четырех лет правления, лейбористы потерпели поражение на выборах. Новый премьер Роберт Аскин ликовал: "Весь пирог теперь наш, ребята!" - имея в виду, что теперь ничто не мешает как следует нажиться на доходах от публичных домов, казино и нелегальных тотализаторов, контролируемых сиднейской полицией. Утцона вынудили покинуть пост главы строительства и уехать из Сиднея навсегда. Следующие семь лет и огромные суммы денег ушли на то, чтобы изуродовать его шедевр.

С горечью повествуя о дальнейших событиях, Филип Дрю, автор книги об Утцоне, сообщает, что сразу после выборов Аскин потерял всякий интерес к Оперному театру и почти не упоминал о нем до самой своей кончины в 1981-м (заметим, кстати, что умер он мультимиллионером). По мнению Дрю, роль главного злодея в этой истории принадлежит министру общественных работ Дейвису Хьюзу, бывшему школьному учителю из провинциального Оринджа, который, как и Утцон, жив до сих пор. Ссылаясь на документы, Дрю обвиняет его в том, что он еще до выборов задумал сместить Утцона. Вызванный к Хьюзу на ковер, в полной уверенности, что министр общественных работ будет говорить о канализации, дамбах и мостах, Утцон не почувствовал опасности. Более того, он был польщен, увидев, что кабинет нового министра увешан эскизами и фотографиями его творения. "Я решил, что Хьюз души не чает в моем Оперном театре", - вспоминал он годы спустя. В каком-то смысле так оно и было. Хьюз лично возглавил расследование "скандала вокруг Оперы", обещанное во время предвыборной кампании, и не упустил из виду ни одной мелочи. В поисках способа свалить Утцона он обратился к правительственному архитектору Биллу Вуду. Тот посоветовал приостановить ежемесячные денежные выплаты, без которых Утцон не мог продолжать работу. Затем Хьюз потребовал представить ему на утверждение подробные чертежи здания, чтобы провести открытый конкурс подрядчиков. Этот механизм, изобретенный в XIX веке с целью не допустить подкупа правительственных чиновников, годился для прокладки канализационных труб и строительства дорог, но был абсолютно неприменим в данном случае.

Неизбежная развязка наступила в начале 1966-го, когда нужно было выплатить 51 626 фунтов проектировщикам оборудования, предназначенного для оперных постановок в Большом зале. Хьюз в очередной раз приостановил выдачу денег. В состоянии крайнего раздражения (усугубленном, по словам Дрю, тяжелым финансовым положением самого Утцона, который вынужден был платить налоги с заработанных денег и австралийскому, и датскому правительствам) архитектор попытался воздействовать на Хьюза с помощью скрытой угрозы. Отказавшись от причитавшегося ему жалованья, 28 февраля 1966 года Утцон сообщил министру: "Вы вынудили меня покинуть свой пост". Выходя вслед за архитектором из кабинета Хьюза, член тогдашней проектной группы Билл Уитленд обернулся и увидел, как "министр склонился над столом, пряча удовлетворенную усмешку". В тот же вечер Хьюз созвал экстренное совещание и объявил, что Утцон "отказался" от своей должности, но завершить постройку Оперного театра будет несложно и без него. Впрочем, имелась одна очевидная проблема: Утцон победил в конкурсе и приобрел мировую известность, во всяком случае среди архитекторов. Хьюз заранее подыскал ему замену и назначил на его место тридцатичетырехлетнего Питера Холла из Министерства общественных работ, построившего на государственные средства несколько университетских корпусов. Холла связывали с Утцоном давние приятельские отношения и он надеялся заручиться его поддержкой, но, к своему удивлению, получил отказ. Сиднейские студенты-архитекторы, возглавляемые негодующим Гарри Зейдлером, пикетировали незаконченное здание с лозунгами "Верните Утцона!" Большая часть правительственных архитекторов, включая Питера Холла, подали Хьюзу петицию, в которой говорилось, что "как с технической, так и с этической точки зрения Утцон - единственный человек, способный достроить Оперный театр". Хьюз не дрогнул, и назначение Холла состоялось.

Плохо разбираясь в музыке и акустике, Холл и его свита - теперь сплошь австралийцы - отправились в очередное турне по оперным театрам. В Нью-Йорке эксперт Бен Шлангер выразил мнение, что в Сиднейском театре вообще нельзя поставить оперу - разве что в сокращенном виде и только в Малом зале. Дрю доказывает, что он ошибался: существует множество залов двойного назначения с хорошей акустикой, в том числе токийский, спроектированный бывшим помощником гениального датчанина, Юдзо Миками. Сценическое оборудование, прибывшее из Европы в последние дни пребывания Утцона на своем посту, было продано на металлолом по пятьдесят пенсов за фунт, а в глухом пространстве под сценой устроили студию звукозаписи. Изменения, внесенные Холлом и его командой, обошлись в 4,7 миллиона. Результатом стал невыразительный, устаревший интерьер - его мы и видим сейчас. Новации Холла не коснулись внешнего облика Оперы, на котором зиждется ее мировая слава, за одним (к сожалению, слишком заметным) исключением. Он заменил фанерные средники для стеклянных стен, напоминавшие крылья чайки, крашеными стальными окнами по моде 60-х. Но ему не удалось сладить с геометрией: изуродованные странными выпуклостями окна - предвестие полного краха внутри помещений. К 20 октября 1973 года, дню торжественного открытия Оперы королевой Елизаветой, затраты на строительство составили 102 миллиона австралийских долларов (51 миллион фунтов по тогдашнему курсу). 75 процентов этой суммы были истрачены после ухода Утцона. Профессор архитектуры и сиднейский карикатурист Джордж Мольнар поместил язвительную подпись под одним из своих рисунков: "Мистер Хьюз прав. Мы должны контролировать расходы, чего бы это ни стоило". "Если бы господин Утцон остался, мы бы ничего не потеряли", - грустно добавила "Сидней морнинг геральд" с опозданием на семь лет. Питер Холл был уверен, что работа по изменению конструкции Оперного театра прославит его имя, но так и не получил больше ни одного сколько-нибудь значительного заказа. Он умер в Сиднее в 1989-м, всеми забытый. Почуяв, что лейбористы снова набирают силу, Хьюз еще до открытия Оперы сменил свой пост на синекуру представителя Нового Южного Уэльса в Лондоне и обрек себя на дальнейшую безвестность. Если его и вспоминают в Сиднее, то лишь как вандала, который изуродовал гордость метрополиса. Хьюз по-прежнему утверждает, что без него Оперный театр никогда не был бы закончен. Бронзовая табличка, с 1973 года красующаяся у входа, красноречиво свидетельствует о его амбициях: после имен коронованных особ на ней выбито имя министра общественных работ, достопочтенного Дейвиса Хьюза, за которым следуют имена Питера Холла и его помощников. Фамилии Утцона в этом списке нет, он даже не был упомянут в торжественной речи Елизаветы - постыдная невежливость, ибо в дни славы датчанина монархиня принимала его на борту своей яхты в Сиднейской гавани. <...>

Все еще надеясь на повторное приглашение в Сидней, Утцон и в Дании не прекращал думать над своим замыслом. Он дважды обращался с предложением продолжить работу, но оба раза получал ледяной отказ от министра. Темной ночью 1968 года отчаявшийся Утцон устроил своему театру ритуальные похороны: сжег последние макеты и чертежи на берегу пустынного фиорда в Ютландии. В Дании были хорошо осведомлены о его неприятностях, так что приличных заказов от земляков ждать не приходилось. Утцон прибег к распространенному среди архитекторов способу переждать черные времена - начал строить для себя дом на Мальорке. В 1972 году по рекомендации Лесли Мартина, одного из членов жюри сиднейского конкурса, Утцону и его сыну Яну заказали проект Национальной ассамблеи в Кувейте. Эта Ассамблея, построенная на берегу Персидского залива, напоминает Сиднейскую оперу: в ней тоже два зала, расположенных бок о бок, а посередине - похожая на навес крыша, под которой, по замыслу Утцона, кувейтские законодатели могли бы отдыхать в прохладе под шепот кондиционеров. Хотя кое-кто обвинял Утцона, что он-де никогда не завершает начатого, это здание было закончено в 1982 году, но почти целиком разрушено во время иракского вторжения 1991 года. Заново отстроенная Ассамблея больше не щеголяет скандинавскими хрустальными канделябрами и позолотой поверх строгой внутренней отделки из тика, выполненной Утцоном, а ее крытый двор превратился в автостоянку. В Дании Утцон спроектировал церковь, мебельный магазин, телефонную будку, гараж с вызывающей репризой стеклянных стен Оперы - вот, пожалуй, и все. Широко разрекламированный проект театра в Цюрихе так и не был реализован, но вины Утцона в этом нет. Его архитектура, использующая стандартизованные строительные блоки, которые затем укладываются по скульптурному принципу, нашла не много последователей: она хороша с эстетической, а не с коммерческой точки зрения и не имеет ничего общего с примитивными по конструкции и закамуфлированными "под классицизм" башнями, в таком изобилии появившимися в эпоху постмодернизма.

Из всех достопримечательностей Австралии Сиднейская опера привлекает наибольшее количество туристов. Еще до Олимпиады она стала одним из самых знаменитых зданий в мире. Сиднейцы с удовольствием избавились бы от помпезной мишуры 60-х и достроили Оперу так, как хотелось Утцону, - сегодня деньги для них не проблема. Но поезд ушел. Мальоркский затворник уже не тот юный мечтатель, что победил в конкурсе. Нежелание Утцона видеть свое изуродованное детище можно понять. Правда, в прошлом году он все-таки согласился подписать некий расплывчатый документ, на основе которого предполагается разработать проект восстановления Оперы стоимостью в 35 миллионов фунтов. Согласно этому документу, главным архитектором строительства будет сын Утцона - Ян. Но великий шедевр не создашь с чьих-то слов, даже если это слова самого Утцона. Его Оперный театр с гигантской сценой и ошеломительным по красоте интерьером навсегда остался лишь чудесным замыслом, которому не суждено воплотиться.

Возможно, этого нельзя было избежать. Как все большие художники, Утцон стремится к совершенству, полагая, что именно этого требуют от него и заказчик, и собственная совесть. Но архитектура редко становится искусством, она скорее сродни бизнесу, который стремится удовлетворить противоречивые требования, да еще с наименьшими затратами. И мы должны быть благодарны судьбе за то, что редкий союз визионера-атеиста и наивного провинциального города подарил нам здание, чей внешний облик почти идеален. "Вы никогда от него не устанете, он никогда вам не надоест", - предсказал Утцон в 1965 году. Он был прав: этого действительно никогда не случится.

Примечания:

\*Кенотаф - обелиск в Лондоне, воздвигнутый в память о погибших во время Первой мировой войны. - Прим. перев.

\*В Нью-Йорке в то время по его проекту строилось здание аэровокзала "Транс уорлд эрлайнс", своего рода Оперный театр в скромном исполнении.

\*Пролив между Данией и Швецией. - Прим. перев.

\*Таким образом, имя Утцона пополнило длинный список гениев, страдавших дислексией, в число которых входил и Альберт Эйнштейн.

\*Изобретение Элайши Отиса из Йонкерса, США (1853).

\*Второе название Центра Помпиду в Париже. - Прим. ред.

\*В настоящее время Утцон по-прежнему живет за ее пределами, на Мальорке, где ведет уединенный и замкнутый образ жизни.

\*Кейхилл торопился со строительством, подстегиваемый ухудшением здоровья и критикой парламентской оппозиции.