

УДК 72.11

Е. И. Ремизова

*ганд. архитектуры, профессор кафедры основ архитектуры
Харьковского национального университета строительства и архитектуры*

ТЕАТР «КЛАССИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ» РИКАРДО БОФИЛЛА

Аннотация: статья посвящена проблеме развития классического языка архитектуры в эпоху постмодернизма. На примере парижского комплекса Абракас проведен сравнительный анализ композиционных приемов ренессанса, классицизма и постмодернизма.

Ключевые слова: классическая архитектура, постмодернизм, композиционное мышление.

Актуальность исследования. Чем ближе объект исследования к сегодняшнему дню, тем сложнее его оценить, т. к. малая временная дистанция не позволяет увидеть незаконченное событие со стороны. Эта сложность в оценке постмодернистского явления может быть снята, если мы будем сопоставлять его с уже свершившимся явлением. Поэтому построим рассуждение на сопоставлении постмодернистского объекта с объектами классического наследия. Постмодернизм продолжает развиваться на наших глазах, и составить его законченную историческую картину пока невозможно. Однако современная постмодернистская архитектура впитала в себя традиции мышления предыдущих веков и дала им свою творческую интерпретацию. Попробуем путем сопоставления нового и ушедшего вскрыть механизм постмодернистского мышления.

Материал исследования. Жизнь и ее пространственное окружение многолики и неуловимы. Драматическое действие и сценическое пространство – квинтэссенция жизни, выжимка, концентрат, доведенный до логического совершенства, зрительно явленный нам в театральном представлении.

Зрелищность, присущая театру, в не меньшей степени характеризует и архитектуру, особенно в тех случаях, когда архитектор хочет добиться продолжительного действия во времени и пространстве. В классической архитектуре зрелищность воплощалась в ансамблях, создававшихся специально для ритуальных и «театрализованных» действий. Акрополь в Афинах предназначался для проведения праздничных шествий с дарами античным богам – Афине Парфенос, Посейдону, Нике Аптерос. Древнеримские форумы создавались как место общественных празднеств в честь военных и

политических побед императоров Августа, Цезаря, Траяна. Ватикан и площадь перед собором святого Петра в Риме – место стечения религиозных паломников. Версаль, Лувр, Сенатская площадь в Петербурге, Петродворец, площадь Дзержинского в Харькове - эффект зрелищности присутствует во всех этих репрезентативных ансамблях. Идея картинности архитектуры и сценированности происходящего в нем действия создает ту целостность, к которой стремились архитекторы так называемых классических эпох.

Может ли эта тема жить в современной архитектуре, стремящейся к деструкции всего и вся? Такие произведения как «Площадь Италии» Чарльза Мура, ансамбль сооружений для Диснейленда Майкла Грейвза, жилые комплексы «Озерные аркады» в Сен-Кантен-ан-Ивелин, «Абракасас» в Марн-ля-Валле в Париже и «Антигона» в Монпелье Рикардо Бофилла – доказательство бессмертия идеи театральности и зрелищности в конце XX века.

Сцена и сценарий, пространство и действие – понятия, неразрывно связанные в своем смысле и происхождении, в конце XX века оказались разделенными, принадлежащими разным областям художественного творчества. Архитектура и драматургия, как две сферы творчества, существуют самостоятельно и независимо друг от друга. Однако при более глубоком рассмотрении обнаруживается, что театральные и архитектурные идеи взаимопроникают, проникают из одной области в другую, взаимодополняются и развиваются. И нет четких границ и различий в их смыслопорождении. Творчество Бофилла и его мастерской “Тальер де Архитектура” это подтверждает.

Рикардо Бофилл неоднократно обращается к теме театра. Жилые комплексы «Зеленый полукруг» в Сержи-Понтуаз, «Барочные лестницы» и «Абракасас» в Париже, «Антигона» в Монпелье - яркие тому иллюстрации. В них оказывается свернут весь европейский опыт театрального и зрелищного проектирования.

Отношение Бофилла к классике можно назвать страстью. Это страстное желание выразить себя уже известным языком, понятиями и выражениями классического архитектурного языка. Бофилл утверждает: «Быть классицистом после модернизма – это значит неизбежно быть реакционером. ...Вдохновение, внушаемое классикой, не означает технологического архаизма, а напротив, новизну и связь содержания и формы, работу над архитектурным языком и поиск условий, дающих ему наибольшую силу» [1, с. 75].

Несмотря на то, что Бофилла часто относят к постмодернистам, он критикует сам подход, сам способ работы постмодернистов. Он пишет: «Можно сразу понять ту дистанцию, которая отделяет меня от течения, зародившегося в 70-х годах и получившего название постмодернизма. Перед

лицом крушения авангарда художники отстаивали свое право на связь с прошлым, на использование самых разных традиций, на внедрение в свои произведения всего прежнего культурного наследия. Но сама идея на том и остановилась. Мало кто из них нашел какую-то логику, оправдывающую сочетание всех этих элементов. Постмодернизм удовлетворялся аппликацией, коллажем, да и внешним видом» [1, с. 94-95]. Для Бофилла же заимствование «чужих» художественных средств есть только способ проникнуть в чужую логику, понять иной способ мышления. Его собственная работа строится мастером на принципе полифонического многоголосья. Точнее можно сказать, что это полилог, т. е. привлечение и столкновение разных логик, часто древних наряду с современными.

Бофилл описывает свой метод творчества. Выявляя приоритеты, он делает упор на обращении к культурной памяти и ее связи с современными художественными и техническими находками: «Все традиционные законы, на которые я ссылаюсь, никоим образом не создают препятствий для творчества, а напротив, являются опорой и трамплином для него. Я выясняю их на всю глубину истории архитектуры, я смешиваю различные словари и даже могу без каких-либо затруднений внести в какую-то систему определенные противоречия, т. е. исказить ее. Я ненавижу то, что является институциональным, слишком совершенным. Мне нравится использовать растительность, развалины, ложную симметрию, которая ломает мраморно-холодную претенциозность слишком классического здания. Если я сегодня рискую, то только потому, что полагаю, что мне удалось разработать свою собственную систему, крепко привязанную к памяти и к истории, которая позволяет мне применять некоторые из современных достижений» [1, с. 95, 99].

Вся история, и не только архитектурная, предстает перед Бофиллом как театральное зрелище. Здесь маэстро очень близко подходит к идеям ХУШ века, особенно ярко проявившимся в архитектурных фантазиях Дж. Пиранези. Уже тогда выражение новых архитектурно-пространственных идей осуществлялось путем переосмысления античной древности. Знакомство с руинами древнеримских построек вдохновляло Пиранези и других мастеров на создание грандиозных, часто фантастических, графических картин, как в театре иллюзорно представляющих городское пространство. Бофилл безусловно знаком с этими работами и масштаб его комплексов под стать масштабам замыслов Дж. Б. Пиранези, Э. Л. Булле и К. Н. Леду.

Рикардо Бофилл сам подсказывает нам адреса и не скрывает ссылки на любимых им мастеров, у которых он заимствует не столько детали, сколько дух и атмосферу их творчества. Он пишет: «В Марн ля Валле, например, ... мне очень хотелось акцентировать содержащиеся в здании ссылки. Более или менее

скрытые намеки на историю архитектуры умышленно поэтому размножены... Я применил в Марне членение фасада на французский манер, т. е. точно так же, как было сделано Габриэлем при застройке площади Согласия. В верхней части линия колонн образует своего рода нависший фриз. Такое использование колонн на определенной высоте от земли напоминает архитектора-революционера Леду, оставившего в Париже несколько заметных построек. Другие наблюдатели найдут здесь и там дань уважения Гауди. Но все эти ссылки и заимствования сливаются в более общий процесс, поддерживаются архетипом театра и арки, образуя особую геометрическую композицию» [1, с. 95].

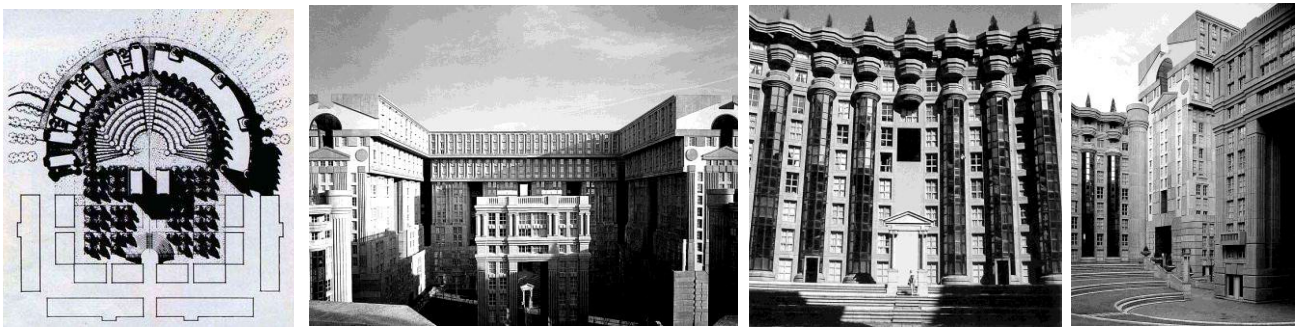


Рис. 1-4. Р. Бофилл и Тальер де архитектура. Жилой комплекс Абракас в Марн ля Валле, 1978-83 гг.

В самих названиях элементов ансамбля «Абракас» - театр, арка и дворец - лежит ключ к разгадке исторических прообразов Бофилла. Это в первую очередь античный театр и его интерпретации у Андреа Палладио в театре Олимпико в Виченце, а также у Клода Никола Леду в театре в Безансоне. Мы беремся утверждать, что если Палладио впервые создал иллюзию города на сцене, а Леду достиг единства сценического пространства со зрительным залом, то Бофилл создал прецедент театрализации самой жизни. Попробуем проследить эту цепочку.

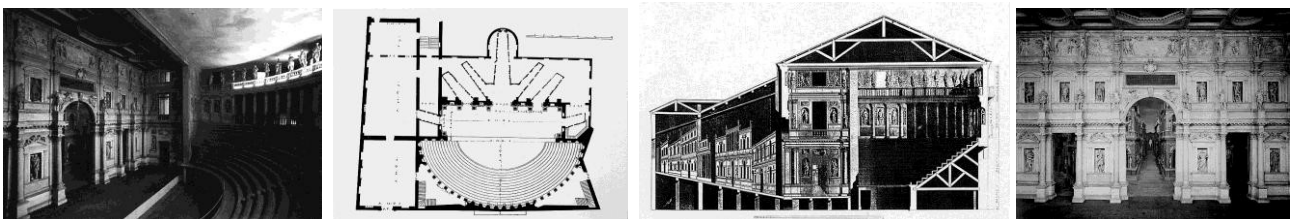


Рис. 5-8. А. Палладио. Театр Олимпико в Виченце. 1586 г.

Идея взаимосвязи городского пространства и театрального действия родилась очень давно. Уже в эпоху ренессанса страстная любовь итальянцев к античной культуре и стремление возродить античную драму послужили поводом для создания новой пространственной организации театра.

Известно, что античные театры, как греческие, так и римские, были открытыми. Окружающая природная атмосфера играла немалую роль в самом театральном действии. Палладио уловил эту черту античного искусства драмы и архитектуры и создал свою интерпретацию этой темы в театре Олимпико в Виченце.

Новшество замысла Палладио состоит в том, что он включает внешнее городское окружение в закрытое пространство театрального зала. Он стремится превратить внутреннее пространство театрального зала в городскую систему улиц и площадей, сливающихся по его замыслу в целостное пространство. Этот эффект достигается путем пластического объединения всех пространственных элементов композиции и выполнения их в сложном взаимодействии любимых Палладио разномасштабных ордерных наслоений. Улицы, образованные множеством разнообразных архитектурных фасадов итальянских домов стекаются к сцене, решенной как фасад общественного здания с большой торжественной аркой посередине, а вокруг образовавшейся площади-сцены овалом располагается амфитеатр, окруженный нарядной колоннадой с многочисленными статуями в нишах и на аттике. Даже потолок покрывается изображением неба, с плывущими по нему облаками. Все это создает впечатление взаимного отражения сцены и зала и уже непонятно что важнее – сцена или зрительный зал, актеры или зрители, разыгрываемая драма или реальная жизнь. В театре Олимпико диалог античности и современности достигается не только игрой актеров, возрождающих античное драматическое искусство, но и взаимным отражением древней архитектуры в современном ренессансу пластическом осмыслении пространства. Играя с разномасштабными ордерами, выстроенными в несколько ярусов, то выступающими из стены, то почти растворяющимися в ней, Палладио достигает эффекта объемности плоскости авансцены, а, пробивая традиционно глухую стену задника пятью проемами и помещая за нею объемные декорации, изображающие уходящие в перспективу улицы, он добивается полной зрительной иллюзии глубины. Так возникает диалог между плоскостью и пространством, между театром и архитектурой, жизнью и ее драматическим изображением, между реальным городом и его сценическим отражением. Как в кривом зеркале жизнь отражается в драме и комедии, так и сцена есть только символ, знак города или дома, но не его реальность. Нет и не может быть полного и буквального соответствия между ними.

В конце XVIII века Клод Никола Леду в своем проекте театра в Безансоне сделал следующий шаг в развитии понимания взаимосвязи реальной жизни и ее драматического представления, их отражения в пространственной организации зрительного зала и сцены. Представление об античном единстве сцены и

окружающего его полукруга амфитеатра не просто идеализируется, как этого можно было ожидать от классицизма, а активно развивается и трансформируется.

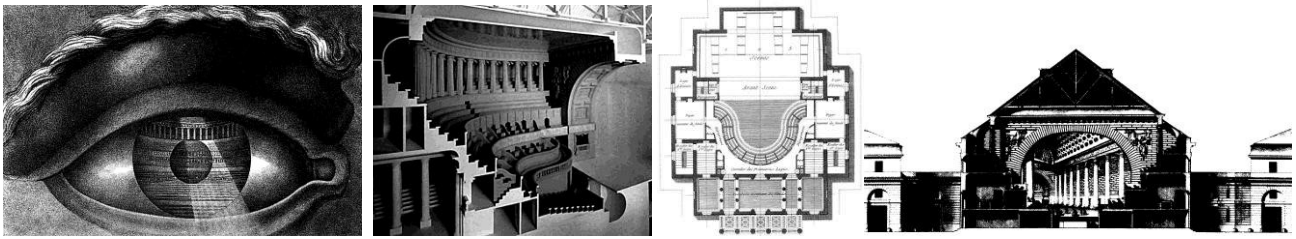


Рис. 9-12. К. Н. Леду. Театр в Безансоне. 1778-1784 гг.

Уже в графическом эскизе, изображающем «глаз, отражающий в зрачке амфитеатр», Леду декларирует создание такого пространственного устройства зала, в котором каждый зритель одинаково хорошо видит сцену. Такое требование трансформирует зрительный зал. Партер окружается несколькими вертикально смещенными уровнями лоджий, а еще выше – полукруглым амфитеатром и завершается торжественной колоннадой, поддерживающей потолок и отделяющей только галерку от основного пространства зала. Кроме того Леду окончательно разрушает стенку между просцениумом и собственно сценой, превращая ее в колоссальную триумфальную арку, в проеме которой и будет происходить театральное действие. Сцена приобретает полноценную глубину и объем, в котором Леду помещает перспективную декорацию, изображающую интерьер древнеримского общественного здания.

Что же произошло? Пространство сцены слилось с пространством зала. Декор зала отразил классицистический идеал. Древнеримская драма разыграна во французском театре.

Рикардо Бофилл сделал следующий шаг в этом процессе слияния жизни, театра и архитектуры. В его постройках жизнь оказывается реализованной как театральное действие. Ощущение театральности не покидает вас и в Марн ля Валле. Вы чувствуете себя невольными актерами в его пространстве.

Европейская архитектура насквозь пронизана древнеримскими реминисценциями и для французской архитектуры сам факт театрализации не новинка, но возникновение в современном жилом комплексе «Абракас» атмосферы величия Древнего Рима, ощущения античного духа в современной жизни – это неожиданно. Здесь Бофилл действовал как режиссер, создающий иллюзию реальности театрального действия.

Люди, живущие в этих домах, невольно становятся действующими лицами Бофилловского спектакля. Они обитают в пространстве сцены и амфитеатра, наблюдают из окон своих квартир как люди проходят через ворота величественной арки и перемещаются в огромном пространстве двора. Их жизнь по воле архитектора становится элементом неписанного спектакля.

Театр является зрелищем и зритель приходит в театр не только для того, чтобы увидеть пьесу, но также и ощутить новое пространственное миропонимание. Архитектор это пространство создает и помещает в него людей, организуя их жизнь как режиссер организует игру актеров в пространстве сцены. Известный театральный художник Юрий Анненков в своих воспоминаниях писал о том, что «зритель называется «зрителем» именно потому, что он приходит в театр не только для того, чтобы слушать пьесу, но также и для того, чтобы видеть ее, чтобы смотреть ее сценическое превращение в действие, в зрелищные формы. Иначе он пошел бы только слушать публичное чтение пьесы и превратился бы в «слушателя». Или, удовлетворившись чтением пьесы в книге, стал бы «читателем» [2, с. 236].

С архитектурной точки зрения интересно то, что в начале XX века сюжет пьесы приобрел новое пространственное воплощение. Художник-постановщик начал искать новые формы материализации действия в сценической организации формы и пространства. И здесь ему на помощь пришла архитектура.

Для архитектора в этом изменении понимания театральной режиссуры был также свой интерес. Ведь архитектура в России после 1-й мировой войны и, особенно, после Великой октябрьской революции была в высшей степени декларативна и театрализована. Нужно было не только предъявить новаторские формы, но и создать зрелище, часто зримую модель, мираж будущего. Чем, как не театральными средствами, можно было этого достичь, особенно в голодной и холодной России. Театр вышел на улицы. Оформление демонстраций, митингов, праздников создавалось новыми художниками-декораторами и театральными режиссерами. С другой стороны, сама архитектура, имея мало шансов быть реализованной, становится плакатной. Она хотела организовывать жизнь, влиять на людей, их привычки и образ поведения. И ей это удалось, по крайней мере в Советском Союзе. Дома-коммуны, клубы, театры массового действия, Дворцы труда и Советов – все это новые формы взаимного проникновения архитектуры и театра. Город превратился в огромную сцену, на которой жизнь стала развиваться по драматургическому сценарию.

Рикардо Бофилл почувствовал в этих поисках и открытиях советской архитектуры возможный путь дальнейшего развития языка постмодернизма. Он увидел метафорическую общность идей Палладио и Пиранези, Булле и Леду, русского авангарда и сталинского ампира. Гигантский масштаб футуристических замыслов французских классицистов и русских авангардистов нашел свое воплощение в ансамблях жилых комплексов Бофилла на новом эстетическом и композиционном уровне.

Уже в сталинском ампире мы наблюдали, как исторические реминисценции разыгрывались на площадях и улицах столиц советских республик. Манежная площадь и ул. Горького в Москве, Крещатик в Киеве, ансамбли правительственных зданий на центральных площадях Минска, Еревана, Ленинграда, Тбилиси, Душанбе и т. д. Каждое здание, каждый портал играли свою роль в этом грандиозном спектакле на сцене городской площади. Исторические образцы уже тогда были привлечены в качестве знаков и символов нового архитектурного языка. Нам еще предстоит расшифровать язык искусства и архитектуры Ар Деко 30–50-х годов XX века, но уже сейчас ясно, что постмодернизм в своем стремлении развить свой художественный язык обращается к родившейся задолго до него идее диалога с историческим прошлым и использует для этого средства режиссуры и драматургии. Постмодернизм сплавляет все воедино, создавая особую субстанцию из новых и накопленных приемов, средств и подходов.

Выводы. В XX веке архитектура в значительной степени драматизируется, однако, надо отметить, что если советские конструктивисты и формалисты всерьез искали безвременную истину, то постмодернисты и Бофилл вовсе не пытаются утверждать эстетические законы, а лишь демонстрируют возможные пути эволюции архитектуры. Их вовсе не интересует истина в первой инстанции. Они не ищут норм и не признают их. Каждый из них предлагает различные композиционные, в том числе и театральные подходы. Однако все они демонстрируют свое заинтересованное отношение к прошлому, которое дает им почву для развития композиционной логики и современного архитектурного языка.

Библиография:

1. Бофилль Рикардо. Пространства для жизни / Бофилль Р. [пер. с французского] - М.: Стройиздат, 1993. – 135 с.
2. Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. / Анненков Ю. 1980.

Abstract

This article is devoted to the development of the «classical language» of architecture in the epoch of postmodernism. Comparative analysis of compositional methods Renaissance, classicism and post-modernism was conducted on the example Abraxas complex in Paris.

Keywords: classical architecture, postmodernism, compositional thinking.

Анотація

Стаття присвячена проблемі розвитку класичної мови архітектури в епоху постмодернізму. На прикладі паризького комплексу Абраксас проведено порівняльний аналіз композиційних прийомів ренесансу, класицизму і постмодернізму.

Ключові слова: класична архітектура, постмодернізм, композиційне мислення.