

Заглавие статьи	Между инженерией и скульптурой
Автор(ы)	Н. А. Шелешнева-Солодовникова
Источник	Латинская Америка, № 2, Февраль 2009, С. 85-98
Рубрика	• КУЛЬТУРА
Место издания	Москва, Российская Федерация
Объем	39.9 Kbytes
Количество слов	4849
Постоянный адрес статьи	http://dlib.eastview.com/browse/doc/19735190

Между инженерией и скульптурой

Автор: Н. А. Шелешнева-Солодовникова

Испанская архитектура в эпоху глобализации

Мне нужно найти образ фасада, который накладывал бы на геометрическую организацию какое-то человеческое лицо. Даже если я всегда считаю, что пространство важнее всего остального, мне нужны какие-то знаки, чтобы его выделить.

Рикардо Бофилль

Статья посвящена творчеству Рафаэля Монео, Рикардо Бофилля и Сантьяго Калатравы - трех ведущих испанских архитекторов, получивших мировое признание. Их работы при всем различии художественного почерка каждого мастера объединяют общие черты - многозначность и метафоричность, использование традиций как испанских, так и мировых, поиски организации пространства и новых средств выразительности.

Ключевые слова: глобализация, архитектура, инженерия, многообразность, пространство, время, пластичность, транскультурация, интермедийальность.

О состоянии современной испанской архитектуры и изобразительного искусства просто и при этом очень точно сказал один из ведущих художников Альфонсо Альбасете: "Большинство мастеров стремятся быть погруженными как в современность, так и в традицию"¹. Для архитектуры страны глобализация сыграла позитивную роль. В области изобразительного искусства, прежде всего живописи, испанская школа нередко становилась одной из ведущих в Европе. Достаточно вспомнить XVII столетие ("Золотой век"), конец XVIII - начало XIX вв., когда в европейском искусстве одной из самых значительных фигур был Франсиско Гойя, наконец, первая половина XX в., давшая имена Пабло Пикассо, Хуана Гриса, Жоана Миро, Сальвадора Дали. Ряд исследователей считает 1980-е годы

Наталья Алексеевна Шелешнева-Солодовникова - старший научный сотрудник Центра культурологических исследований ИЛА РАН.

стр. 85

вторым "золотым веком" испанской живописи. Что касается архитектуры, то испанская

школа никогда не занимала доминирующего положения, несмотря на то, что в начале XX столетия в русле ар-нуво (модерна) в Каталонии работали замечательные мастера, среди которых наибольшую известность получил Антонио Гауди (1852 - 1926). Тем не менее, только в последней четверти XX в. зодчество страны вышло на мировую авансцену. И хотя некоторые специалисты считают, что "было бы ошибкой представлять творчество испанских архитекторов как субкатегорию международной звездной системы"², нельзя не сказать, что три испанских зодчих являются именно звездами современной мировой архитектуры - это Рикардо Бофилль Леви (р. 1939), Сантьяго Калатрава Вальс (р. 1951) и Рафаэль Монео (р. 1937).

Путешествовавший по Испании в 1954 г. американский историк В. С. Притчет писал о маленьких городах страны: "Пристанище, если оно и есть здесь, это не гостиница, даже не *fonda* (арабское слово, означающее постоялый двор), но, скорее, *posada* - место, куда можно въехать на муле или на осле, где можно привязать животное и лечь в другой стороне стойла на солому"³. Испания в целом резко контрастировала с современными индустриальными, урбанизированными странами Европы, в силу чего стало популярным высказывание о том, что "Африка начинается в Пиренеях"⁴. Тем более парадоксально, что, несмотря на свою политическую и экономическую изоляцию, в 1950-е годы, по мнению ряда специалистов, к архитекторам страны пришел первый успех, что позволило итальянскому искусствоведу Джио Понти назвать это время "испанским моментом в европейской архитектуре"⁵.

Хотя во времена Франко доминировал националистически обусловленный вариант неоклассицизма, некоторые архитекторы смогли совместить в своих произведениях официально одобренный стиль с усовершенствованием в области конструкций. Луис Мойя Бланко обратил внимание на возможность применения традиционных сводов из кирпича, исходя из современных технологических методов. В постройках Луиса Гутьерреса Сото (1890 - 1977) при учете исторических реминисценций очевиден интерес к вкладу рационалистической архитектуры в организацию пространства. Надо сказать, что в конце 1920-х годов Испания активно включилась в процесс модернистского движения. Возникли объединения архитекторов: в 1928 г. - в Барселоне группа GATEPAC, в 1930 г. группа GATEPAC, в которую вошли мастера из Мадрида, Сарагосы, Сан-Себастьяна и Бильбао. На проходившей в 1929 г. в Барселоне международной выставке всеобщее внимание было привлечено к павильону Германии, проект которого принадлежал Людвигу Мис ван дер Роэ, ставшему родоначальником "интернационального стиля". В этом павильоне нашла отражение основная идея

стр. 86

знаменитой немецкой школы функционализма Баухауз - разработка "грамматики формообразования - гештальта", тяготеющего к простоте, лаконизму и регулярности форм. Уроки рационализма не прошли бесследно для испанской архитектуры. Под их влиянием, в частности, работал упомянутый выше Луис Гутьеррес Сото. В 50-е годы архитекторы решили реанимировать идеи конца 20-х - начала 30-х годов. Пионером этого движения стал Алехандро де ла Сота (1913 - 1996), за которым последовали Франсиско Хавьер Саэнс де Ойса (1918 - 2000), Мигель Фисак (1913 - 2006) и Фернандо Игуэрас, стремившиеся использовать, в частности, опыт группы GATEPAC при постройке стандартных малобюджетных сборных домов. Однако ни один из испанских архитекторов не стал мировой знаменитостью. Даже замечательный

архитектор Феликс Кандела (р. 1911), живший с конца 30-х до 60-х годов в эмиграции в Мексике, не получил такого признания как живший там же кинорежиссер Луис Бунюэль. Хотя Ф. Кандела оказал огромное влияние как на мексиканскую, так затем и на испанскую архитектуру: без его разработок в области перекрытий в форме гиперболических параболоидов вряд ли столь ярко проявилось бы творчество Сантьяго Калатравы.

Художественный почерк Р. Бофилля, Р. Монео, С. Калатравы, как и более молодых архитекторов - так называемого "поколения сорокалетних", - отличается ярко выраженным своеобразием. Если в предыдущие периоды испанское зодчество находилось в арьергарде мировых тенденций, то с 1980-х годов оно становится одним из ведущих. Транскультурация выражается, прежде всего, в новой экзистенциальной ситуации субъекта - "радикально детерриторизированного индивида"⁶, художники в целом и архитекторы в частности нередко имеют мастерские в разных странах. Это касается, в частности, Р. Бофилля и С. Калатравы. И даже если архитектор живет только на родине, он может создавать проекты для других стран, что и стало основной тенденцией в эпоху глобализации. При этом, как справедливо замечает отечественный культуролог-литературовед М. В. Тлостанова, "его неизбывное изгнанничество и самоощущение нового жителя "космополиса" не стирают до конца чувствительности к определенному пространству, месту, позволяют ощущать эмоциональную основу - этническую, национальную, космополитическую"⁷.

Лучшие сооружения испанских архитекторов свидетельствуют о восприятии ими универалистских идей с учетом разных традиций. Стремясь к образности, зодчие не забывают о конструкции, используя новые пространственные идеи, учитывают контекст. Каталонец Бофилль, один из ведущих представителей постмодернизма в мировой архитектуре, совместил в своем творчестве классический синтаксис с современными строительными технологиями. Выпускник Высшей технической школы архитектуры (1955 - 1956), он продолжил образование в Архитектурном университете Женевы (1957 - 1960). Уже в 1962 г. Бофилль создал в Барселоне "Мастерскую", одной из основных целей которой было желание попасть на "международную архитектурную орбиту"⁸. В 1973 - 1975 гг. он перестроил под мастерскую здание цементной фабрики, находящейся в районе Сан-Жюст Десверн в Барселоне. С самого начала Бофилль задумывал свою "Мастерскую" как междисциплинарное образование, где наряду с архитекторами работали математик, музыкант, писатель, философ, актриса. Бо-

стр. 87

филь и его "Мастерская" отвергли тегета "интернационального стиля" (в частности, путь Ле Корбюзье и главным образом Л. Мис ван дер Роэ), провозгласив, что их творчество является "брутальным протестом" против функционализма модернизма. И здесь попутно стоит отметить, что недаром стиль Л. Миса ван дер Роэ был назван "интернациональным". Он отличался удивительным однообразием и монотонностью, "изъятием" сооружений из культурно-исторической среды. Именно в эпоху позднего модернизма произошел кризис идентичности, который архитекторы стали преодолевать, исходя из положения о "**неполном соответствии** архитектурной формы строительным конструкциям, о ее **многозначности** (подобной многозначности слова в художественной литературе) и принципиальной **метафоричности**"⁹. Первым постулировал это положение в 1970 г. российский историк и теоретик архитектуры В. Ф.

Маркузон. Принцип метафоричности стал характерной приметой постмодернистской архитектуры. Недаром один из ведущих ее представителей Чарльз Дженкс сказал: "Чем больше метафор, тем величественнее драма, и чем тоньше они задуманы, тем глубже тайна"¹⁰.

Целью нового поколения испанских архитекторов, одним из первых среди которых был Бофилль, стало создание пластичного архитектурного образа, утерянного в предшествующие годы, а также "включение" постройки в определенную, уже сформировавшуюся, среду. В целом творческие поиски второй половины XX в. отличаются, как справедливо отмечают многие исследователи, доминированием тенденции, обратной той, которой характеризуется предшествующий период, - это "тенденция к разнообразию". "Архитектура опять становится "говорящей". Она осмысливается как язык, со своей лексикой и грамматикой, со своей системой значений, обусловленных конкретной ситуацией и исторической памятью и потому доступных пониманию. Неизбежное "двойное кодирование" (по Дженксу), включение в новые "тексты" привычного и узнаваемого или хотя бы намекающего на узнавание само по себе подразумевает наличие значений. Далеко не случайно семиотическое осмысление архитектуры совпадает со стремлением вернуть ей полноту выразительных средств: "архитектура внешнего облика" (Бофилль) является в то же время и "значимой архитектурой". "Вместе с языком в архитектуру возвращается человеческое начало", - пишет отечественный искусствовед С. С. Попадюк¹¹. Характерно, что специалист, занимающийся, главным образом, проблемами русского искусства, неоднократно обращается к книге Бофилля, которая во французском оригинале называется "L'architecture d'homme" ("Человеческая архитектура"), а в русском переводе - "Пространства для жизни"¹².

стр. 88

В 70-е годы имя Бофилля известно уже не только в родной Каталонии и во всей Испании, но и в Европе, и в США. Появились отделения "Мастерской" в Париже и Нью-Йорке. Основной в творчестве Бофилля стала проблема динамического, "магического" пространства, использующего мощные метафоричные формы для создания определенных образов. Причем эти образы, по мысли Бофилля и его коллег, должны быть привязаны к определенному месту. Здесь уместно вспомнить слова одного из ведущих российских историков искусства Б. Р. Виппера о том, что концепция пространства играет важнейшую роль в архитектурном творчестве. Раскрывая свою мысль, он писал: "В своей конкретной деятельности архитектор имеет дело не с пространством, а с той массой, которая ограничивает пространство, с тем материалом, из которого он создает фундамент и стены, опоры и крыши, что архитектор "строит" не пространство, в буквальном смысле слова, а тела, огораживающие пространство"¹³.

Для Бофилля зодчество неразрывно связано с градостроительством и именно классическая архитектура дает ему возможность "рассматривать город на основе чисто европейской традиции"¹⁴. Исследователи считают его мастером, словно оживляющим величие архитектуры эпохи Людовика XIV и Наполеона¹⁵. Творчество Бофилля - это одновременно поиски "утраченного времени" и "пространства для жизни". Возможно, столь страстная любовь к классике объясняется тем, что его мать по происхождению итальянка из Венеции. Но начинал Бофилль, исходя из опыта органической архитектуры Ф. Л. Райта и "народного творчества" А. Аальто, опираясь

на каталонские традиции, пропущенные через творчество своего великого соотечественника А. Гауди с его образностью, символикой, мифологизмом. В 1964 - 1968 гг. Бофилль создал комплекс "Район Гауди" в Реусе, родном городе Гауди, расположенном на юге Каталонии в провинции Таррагона. В этом сооружении с соединенными наподобие решетки квартирами разных размеров, с индивидуальными балконами, особый интерес представляют черепичные крыши (каждая черепица выгнута в форме s), на которых разбит общественный сад. Мотив общественного сада - постоянный в творчестве Бофилля и служит прямой отсылкой к Гауди, рассматривавшего крыши как один из значимых элементов сооружения. Построенное Бофиллем сооружение на каталонском курорте Ксанаду в Кальпе (1969 - 1983) представляет собой семиэтажный блок с кубическими номерами для отдыхающих, которые сгруппированы вокруг центрального корпуса, предназначенного

стр. 89

для утилитарных нужд. Несмотря на применение функциональных методов конструкций, зодчий активно использует местные мотивы, такие, как покатые черепичные крыши, аркады и средиземноморский тип окон с жалюзи. Своими стремительно изгибающимися выразительными формами "Ксанаду" Бофилля даже более близок по духу экспрессивным постройкам Гауди, чем квартал, носящий его имя в Реусе. Но оба сооружения демонстрируют стремление Бофилля к созданию "городов-садов в пространстве". Идея о влиянии категорий пространства и времени на человеческое поведение, о чем мастер пишет в своей книге, нашла отражение в "Проекте города в пространстве" (1970 - 1972), предназначенного для мадридского района Мараталас. В этом неосуществленном проекте Бофилль со своими сподвижниками стремился создать "маленький оазис" посреди "негостеприимного современного пригородного района"¹⁶. Кульминацией этой интенции в Испании стал жилой дом "Вальден 7" (1970 - 1975), построенный в том же районе Сан-Жюст Десверн в Барселоне, где находится его "Мастерская". Название "Вальден 7" Бофилль позаимствовал у североамериканского писателя-утописта Генри Дэвида Торо, занимавшегося проблемами человеческого общения и поведения. Это неординарное здание является превосходным образцом сочетания мировых конструктивных тенденций и традиционного решения. Компактное сооружение, состоящее из 18 башен с квартирами, при строительстве которых были использованы секции из сборного железобетона, прорезано четырьмя традиционными для средиземноморской архитектуры в целом, и для испанской в частности, патио - площадями. Помимо патио Бофилль использует в отделке внешних стен столь характерную для Испании глазурованную плитку - **асулехос**. Это здание, по-разному воспринятое жителями Барселоны, тем не менее, стало отправным пунктом в новой испанской архитектуре, где столь значимую роль станет играть принцип сопряжения новейших технических достижений в строительстве и почти скульптурного образа, который вызывает желание охватить взглядом сооружение со всех сторон. Недаром каталонский писатель Хуан Марсе сравнивает его с панцирем краба¹⁷, а испанский исследователь архитектуры Анхель Уррутиа - с разветвляющимся деревом¹⁸.

С середины 70-х годов Бофилль начинает работать во Франции, создавая проекты комплексов в парижских пригородах. Эти работы свидетельствуют об интересе мастера к барочному освоению пространства, желанию вернуть традицию в планирование городской среды. В построенных комплексах "Пространство Абракас" (город-спутник Марн-ла-Вале), "Колонна Сен-Кристоф" (пригород Сержи Понтуа),

спутнике Сен-Кантен-ан-Эвелин, "Антигона" в Монпелье, а также в "Барочных лестницах" в самом Париже на Монпарнасе Бофилль отходит от локальной средиземноморской архитектуры и обращается к универсальному языку классицизма. Используя железобетонные конструкции и готовые панели, он стремится выразить идею классицизма как монументального стиля. Железобетон Бофилль, вслед за многими архитекторами XX в., начиная с представителей французского ар-нуво Огюста Перре и Тони Гарнье, а затем такого яркого мастера эпохи модернизма, как Ле Корбюзье, воспринимает как вполне благородный материал. Помимо относительной дешевизны и быстроты строительства, железобетон способен придать зданию прочность и одновременно выразительность. Нам уже приходилось писать о некоторых работах Бофилля¹⁹, поэтому, не останавливаясь на их подробном анализе, отметим определенные, характерные для творчества зодчего черты.

Классицизм Бофилля 1970 - начала 1980-х годов в значительной степени отмечен кичевым началом, о чем в свое время писал американский историк архитектуры К. Фремтон. Но этот "кич" и есть первый шаг к осознанию принципа метафоры как управляющего процессом формообразования. Основные ордерные детали претерпевают у Бофилля метаморфозы в духе постмодернистской эстетики с ее игровым началом: колонны превращаются в застекленные эркеры, фронтоны скашиваются, нарушается соответствие частей²⁰. Так, в "Пространстве Абракас" (слово "абраксас" в Древней Месопотамии означало "магическое"), созданном в 1979 - 1983 гг., внутренняя композиция двора-площади представляет собой гигантский "театр". Это возвращает нас к одной из основных посылок Бофилля о том, что "повседневная жизнь не должна быть банальной, но обязана возвышаться, чтобы стать богаче и значительнее"²¹. Бофилль, следуя в пространственном решении за традиционным языком классицизма, тем не менее "обыгрывает" его. Огромный полукруглый дом с застекленными колоннами-эркерами первых шести этажей и небольшими закругленными балконами остальных трех вступает в явное противоречие с несоразмерно маленьким порталом, отдельно стоящим во дворе по одной линии с высоким проемом-воротами. Этот портал - своего рода пародия на древнегреческие "пропилеи". Сам же проем-ворота, по замыслу архитектора, является "урбанистическим окном", создающим втягивающую в себя, как воронка, перспективу основной оси композиции. Надо признать, что этот прием единственного проема в больших по размеру сооружениях, придуманный Бофиллем, стал к концу XX столетия и особенно в начале XXI в. довольно распространенным. Не только в других странах, но и в России, в первую очередь в Москве, архитекторы используют его достаточно часто.

Особенно явственно приемы классицизма выступают в комплексах, названных "Виадук" и "Аркады у озера", в Сен-Кантен-ан-Ивелин (1974 - 1980), городе-спутнике, расположенном рядом с Версалем. Бофилль со своими соратниками создает здесь строго симметричную осевую композицию с центральной циркульной площадью, украшением которой является белоснежная ордерная беседка. В построенных по периметру зданиях, которые окружают сады, зодчий использует весь арсенал

классицистических приемов, - арки, архитравы, фронтоны, колонны - хотя и транспонирует их в соответствии с духом современной постмодернистской парадигмы. Комплекс является аллюзией (отсылкой) к самому Версалю, за что получил название "Народного Версаля"²². При этом метафоры Бофилля задуманы достаточно тонко, чтобы окружить пространство "тайной" (по Дженксу), а не слепо следовать проекту французских архитекторов XVII в. Луи Лево и Андре Ленотра - создателей Версаля.

С середины 1980-х годов архитектор строит во многих европейских странах, в частности, в Андорре, Чехии, Швеции. В 1987 г. он начинает возводить жилой комплекс в Нью-Джерси напротив нью-йоркского Манхэттена, получившего название "Венеция на Гудзоне". Во всех сооружениях им используются основные приемы классицизма. В решении пространства он применяет как классицистические, так и барочные принципы. В так называемом Южном районе (Сёдермальм) Стокгольма Бофилль в конце 1980-х годов спроектировал огромный жилой комплекс и небоскреб "Soder Torn" ("Сёдерская башня"), возвышающийся в парке Фатбур. До середины ХГХ в. на этом месте находилось озеро Фатбурен, высушенное с целью сооружения железнодорожной станции. Но практически в течение века район оставался неиспользуемым. Главное здание жилого небоскреба с восьмиугольным планом, имеющего два корпуса на юге и три на западе, выдержано в неоклассическом стиле. В центре аллеи, пересекающей парк со скульптурами, находятся фонтан и озеро. Сам небоскреб (закончен в 1997 г.) по замыслу Бофилля должен был иметь 40 этажей, но после долгих дебатов, в результате которых Бофилль отказался от переделывания проекта, постройка осуществлялась под руководством шведского архитектора Ларсенса Тегнестуэ. Окончательный вариант небоскреба представляет собой постройку в 24 этажа.

Нарастающая тенденция "высокого ортодоксального классицизма"²³ уже прослеживается в сооружениях, построенных Бофиллем в родной Барселоне в связи с Олимпийскими играми 1992 г.: аэропорту, зданию делового центра рядом с площадью Марии-Кристины, бассейнах, спортивных залах. Но здесь еще присутствует момент постмодернистского отстранения. Тектоническая структура ордера, держащая стену и пространство, сочетается с широкими поверхностями зеркального стекла, заполняющего проемы между колоннами. Зато в "Национальном институте физической культуры Каталонии" (1985 - 1990, Барселона) и в "Национальном театре Каталонии" (1986 - 1996) игровое начало практически отсутствует. Эти сооружения выглядят вполне выдержанными в традициях ортодоксального классицизма, несмотря на использование столь распространенных в мире высоких технологий (хай-тека), ярким приверженцем которых является Бофилль. Использованием белого цвета в штукатурке стен зодчий подчеркивает преемственность своего творчества наследию средиземноморской (особенно римской) классики и общеевропейского классицизма. Одной из последних работ Бофил-

стр. 92

ля, где эта тенденция четко прослеживается, является построенный в 2006 г. второй терминал международного аэропорта "Эль Прат" в Барселоне.

Своеобразное "прочтение" и переосмысление классицизма, скорее концептуальное, чем стилистическое, можно обнаружить в произведениях Рафаэля Монео. В спроектированном Р. Монео новом здании мадридского железнодорожного вокзала "Аточа" (1984 - 1992) - большом многоуровневом сооружении - отсылка к классицизму читается в своеобразных колоннадах-галереях первых двух уровней и в круглом

навершии, напоминающем купола древнеримских построек. Иной образ, но опять же со ссылкой на классику, Монео создает в здании Национального музея римского искусства в Мериде, построенном на развалинах римского амфитеатра. Архитектор использует в интерьере высокие параболические арки из кирпича, любимого материала мадридской школы. Для того чтобы дать посетителю возможность почувствовать, что он находится в музее, посвященном античности, архитектор помещает в залах отдельно стоящие колонны разного размера с разными капителями, характерной приметой зодчества Древнего Рима.

Ярким примером транскulturации является новое здание Музея современного искусства (Moderna museet), расположенного на острове Шепсхольмен в центре Стокгольма в двух шагах от Национального музея. Оно было построено по проекту Монео в 1998 г. на месте снесенного павильона, выдержанного в модернистском ключе. Архитектор учел основные принципы традиционной шведской архитектуры, сделав его одноэтажным, но с высокими потолками. Глухой фасад, выходящий во внутренний двор, окрашен в любимый шведами терракотово-коричневый цвет. Однако как дань испанской традиции на глухой стене дано название музея, выполненное изысканно размашистым почерком в духе Жоана Миро. Желание включить в музейное пространство перспективную панораму города, что было столь свойственно европейской архитектуре классицизма и барокко, привело Монео к идее огромных, от пола до потолка, стеклянных проемов, выходящих на фасад, обращенный к городу, за счет которых в залах присутствует дневной свет. Одновременно открывающийся из каждого зала свой вид на каналы с пришвартованными к пристаням или скользящими по водной поверхности судами, а также на застроенные зданиями разных стилей набережные дает возможность зрителю сделать передышку в созерцании произведений современного искусства. Определенный ритм, создаваемый этими окнами-проемами, заставляет вспомнить слова одного из ведущих архитекторов эпохи модернизма Луиса Кана, чье творческое наследие также оказывает влияние на современных зодчих Испании: "Когда в стене впервые было сделано отверстие, стена, казалось, потеряла свое главное качест-

стр. 93

во. Но когда отверстие было организовано как элемент стены, оно стало ее неотъемлемой частью. Главным же моментом было, когда порядок организации настолько развился, что стал ритмом"²⁴. Внимательное отношение к окружающему пространству, тактичное использование как испанских, так и других европейских традиций, поставило Монео в ряд архитекторов, чье творчество, как и мастерство Бофилля и Калатравы, признано во многих странах. Поэтому неудивительно, что в 1996 г. Р. Монео получил Пулитцеровскую премию, а в 2006 г. "Золотую медаль" Академии Сан Фернандо "за выдающиеся профессиональные заслуги и за вклад в продвижение испанской архитектуры на международной арене".

Одним из самых востребованных архитекторов конца XX - начала XXI в. стал Сантьяго Калатрава Вальс. Он родился в Бенимамете, в сельской местности Валенсии. В столице провинции он окончил в 1975 г. Школу архитектуры, искусств и ремесел, посвятив дипломную работу проблемам градостроительства. Затем, как и Бофилль, он отправился совершенствовать образование в Швейцарию, но не в Женеву, а в Цюрих, в Швейцарский федеральный технологический институт, где занялся изучением вопросов гражданской инженерии. Тема его диссертации - "О складываемости строительных конструкций" (1981) - во многом впоследствии определила творческие

поиски в области перекрытий.

Знание последних достижений инженерно-технической мысли и основ архитектуры и градостроительства позволили Калатраве, используя возможности железобетонных конструкций, создавать уникальные проекты, в которых он опирается на традиции готики и "усовершенствованной готики" Гауди. Многие исследователи сравнивают Калатраву с Гауди, видя в его творчестве то же желание уподобить сооружение органической, живой материи. В готике Калатраву, как и Гауди, привлекают динамичная устремленность вверх, "полет в пространстве", осуществить которые замечательную возможность дают новые технологии. Кроме того, на творчество Калатравы, безусловно, оказали влияние идеи Ф. Канделлы, а в 90-е годы ими осуществлен ряд совместных проектов.

Начиная с 80-х годов Калатрава строит множество мостов, вокзалов, концертных залов, жилых домов. Одной из первых его работ стало участие в разработке проекта железнодорожного вокзала в Штадельхофене (Stadelhofen) в Цюрихе (1983 - 1990, в соавторстве с А. Амслером и В. Рюгером). В начале 1990-х годов он построил Восточный вокзал в Лиссабоне, пространство которого позволило перепланировать его в выставочный павильон для ЭКСПО-98. Поворотным пунктом в его творчестве стало строительство за год до Олимпийских игр 1992 г. Телевизионной башни "Монтжу-

стр. 94

ик" в Барселоне, напоминающей своей лаконичной, выразительной формой произведение скульптуры. Несколько сооружений Калатрава создал в преддверии ЭКСПО-92 в Севилье - это, прежде всего, Павильон Кувейта и мост "Аламильо". В Павильоне Кувейта зодчий учел принципы мусульманской архитектуры, традиции которой в Испании были достаточно сильны. Наиболее ярко они проявились в стиле мудехар, распространенном в Испании в ХШ - начале XVI в. Павильон Кувейта представляет собой сооружение с заглубленными мраморными нишами и террасой, над которой возвышается легчайшее деревянное перекрытие, способное складываться. Это перекрытие - не только архитектурный, но и скульптурный образ, тяготеющий к инсталляции.

Скульптурной выразительностью отличаются и другие сооружения Калатравы - мост "Аламильо" через Гвадалквивир (1987 - 1992) в Севилье, мосты "Аламеда" и "Пейнеда" в Валенсии (1991 - 1995), мосты с арочными проемами в Барселоне и Мериде, Концертный зал (2002) в Санта-Крус-де-Тенерифе на Канарских островах, "Поместье Буш в Вюренлингене" (1987 - 1996, Швейцария). Любимые зодчим мосты, в строительстве которых он использует параболические арки на наклонных опорах Гауди, представляют собой воздушные конструкции, дальним прообразом имеющие стрельчатые, динамично устремленные ввысь готические памятники. Самым последним из осуществленных проектов мостов Калатравы стал открывшийся летом 2008 г. "Струнный мост" в Иерусалиме. Эта легчайшая конструкция состоит из двух основных железобетонных опор - одной наклонной, устремленной вверх, и второй, представляющей собой усеченный столб-колонну, которые поддерживают часто натянутые тончайшие металлические нити, действительно напоминающие струны музыкальных инструментов, что и дало название мосту. Задуманная архитектором яркая подсветка этого белоснежного сооружения создает впечатление парения в пространстве.

Как и в последних работах Бофилля, у Калатравы доминирует белый цвет, который

свойственен его постройкам, как в самой Испании, так и за рубежом. Творческая фантазия архитектора заставляет его каждый раз искать новый образ, соотносящийся с определенным местом. Так, "Поместье Буш" настолько вписано в пейзаж, что вызывает в памяти постройки представителей "органической архитектуры", тем самым подтверждая "чувствительность к пространству" современных зодчих. Одним из самых значительных достижений Калатравы являются перекрытия, что ярко проявилось в раскрывающемся куполе стадиона в Афинах, построенном им для Олимпийских игр 2004 г. Параболические арки Гауди, тонкие гиперболические оболочки Канделы и его собственные разработки позволили архитектору создать уникальное произведение: огромное пространство стадиона перекрыто легким, кажущимся невесомым, складывающимся куполом. Среди последних произведений Калатравы - Концертный зал в Санта-Крус-де-Тенерифе (2002), павильон Музея изящных искусств в Милуоки (2001, США) и 54-этажный изогнутый небоскреб в Мальме (2005, Швеция), прозванный "Вращающийся торс".

Одним из самых значительных архитектурных комплексов, созданных Калатравой, является "Город искусств и наук" в его родной Валенсии. В комплекс входят Дворец искусств королевы Софии, Музей наук принца Фелипе, Музей океанографии, Планетарий, так называемый "Умбракль", представ-

стр. 95

ляющий собой ажурный навес над небольшим садом с пальмами и цветами, вход в который украшает скульптурная форма. Проект этого уникального комплекса был задуман Калатравой в сотрудничестве с Канделой в конце 1990-х годов. В настоящее время он практически окончательно достроен и способен поразить зрителя величием и многообразием образных решений. Каждое сооружение отвечает своему предназначению, при этом архитектор создает многоплановые, обтекаемые структуры, дающие посетителю возможность ощутить разнообразие каждого явления. Музей наук принца Фелипе, с одной стороны, рождает ассоциации со структурой органической клетки или человеческого скелета, с другой стороны - скелета рыбы, с третьей - строения атомов. Во Дворце искусств королевы Софии (2005) Калатрава использует свои достижения в области перекрытий и скульптурно выразительные образы, вызывающие определенные ассоциации с традициями испанского искусства. Многоуровневые, обтекаемые белоснежные перекрытия, охватывающие большую часть объема здания, создающие парение в пространстве, вступают в диалог с монолитным терракотовым, практически скульптурным фасадом. Он является метафорой, отсылающей нас к знаменитому кубистскому полотну Пикассо "Королева Изабо" (ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1909, х., м.). Планетарий представляет собой не менее значительный образ: построенный из металлических конструкций и стекла, весь наполненный светом, он вызывает ассоциации с межпланетными кораблями, рожденными мечтой, и одновременно с подводным "Наутилусом" капитана Немо. Просторные арочные пролеты со стеклом, отражающиеся в воде, в которой резвятся рыбы и дельфины, лежат в основе Музея океанографии. В целом комплекс, в котором Калатрава использовал множество метафор, связанных с прошлым, кажется созданием будущего времени.

В творчестве Калатравы наиболее ярко выражено то определение современной испанской архитектуры, которое ей дают историки и критики - "между инженерией и скульптурой". Начиная работать как инженер, Калатрава увлекся скульптурой и живописью. Его искусство, органично пропустившее через себя и переосмыслившее

традиции, отражает такой важный аспект глобализации, как интермедиальность и проницаемость границ между разными видами искусства. В 2005 г. в Музее Метрополитен в Нью-Йорке состоялась выставка его работ, носившая название "Сантьяго Калатрава: скульптура в архитектуре". Выставки живописных и скульптурных произведений мастера прошли в Германии, Англии, Италии и самой Испании. Такое глобальное явление, как строительство небоскребов, нашло в творчестве Калатравы ("Вращающийся торс", Мальме, 2005) неожиданное

стр. 96

скульптурное решение, чему опять же способствовали новые высокие технологии. Как и у Бофилля, у Калатравы, помимо мастерской в Валенсии, существуют отделения в Цюрихе, Париже, Нью-Йорке и в ряде других городов мира. Мастер создает множество проектов. В финансовом районе Нью-Йорка, обращенном к Ист-ривер, в ближайшие годы должен быть построен жилой небоскреб, уже получивший название "небесный таунхауз". По проекту здание состоит из десяти кубических таунхаузов, поставленных друг на друга, причем каждый блок снабжен собственной крышей, что в целом опять же создает скульптурный образ. Небоскреб в Чикаго высотой в 610 м, строительство которого должно быть закончено в 2010 г., станет самым высоким зданием Америки. В отличие от небоскреба в Мальме, в котором существуют определенные прямые углы, чикагский небоскреб представляет собой по форме витую свечу.

Стремление к инновации и одновременно обращение к разным традициям - отличительная черта современной испанской архитектуры. Характерной особенностью творчества испанских мастеров является очень внимательное отношение к окружающему пространству при реконструкции, широко практикующейся в современном глобальном мире. В 2007 г. Монео завершил постройку нового здания для всемирно известного музея Прадо в Мадриде, в силу чего экспозиционная площадь музея увеличилась на 22 000 м². Архитектор при создании нового сооружения бережно отнесся к главному зданию, построенному в 1785 г. по проекту Хуана де Вильянуэвы, которое в свою очередь недавно подверглось реставрации. Здание Монео, возведенное как и большинство сооружений архитектора из кирпича, деликатно помещено сзади главного здания Прадо. Монео, считая Х. де Вильянуэву гением и своим учителем сказал, что это был непростой проект: "Главное было не нарушить существующую гармонию"²⁵. Намек на классическое наследие, как античное, так и древнеегипетское (Заупокойный храм царицы Хатшепсут в Дейр эль-Бахари, начало XV в. до н.э.) звучит в высоком подиуме и своеобразной колоннаде, состоящей из прямоугольных опор.

Рассмотренные работы испанских зодчих свидетельствуют, с нашей точки зрения о том, что глобализация отнюдь не означает монотонную унификацию, но, напротив, предоставляет огромный спектр возможностей сочетания инноваций и традиций. Более того, глобализация предоставила возможность мастерам Испании выйти на мировую авансцену. Чуткость архитекторов страны не только к своим традициям, но и к традициям других стран, образность выражения, в которой значимую роль играет прозрачность границ между разными видами искусства, сделали испанскую школу архитектуры на сегодняшний день одной из ведущих.

стр. 97

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Цит. по: C. B e r n a r d e z S a n c h i s . Los ultimos años (1976 - 1994). - Arte en España, 1918 - 1994 en la Colección Arte Contemporáneo. Madrid, 1995, p. 283.
- ² J. C u r t i s W i l l i a m . Sustancias en la arquitectura. - www.elpais.com/articulo/arte/Sustancias/arquitectura/espanola/elpepuculbab/20...13.11.2007, p. 1.
- ³ Цит. по: Culture of Spain. - www.wikipedia.org/wiki/Culture_of_Spain.
- ⁴ Ibidem.
- См.: J. M. P o z o . Artículo de opinión. - www.unav.es/arquitectura/documentos/noticias/not255/21.VIII.2007, p. 2.
- ⁶ М. В. Т л о с т а н о в а . Литература в постиндустриальном пространстве. - Культурологические записки, выпуск 9. М., 2004, с. 129.
- ⁷ Там же.
- ⁸ A. U r r u t i a . Arquitectura española. Siglo XX. Madrid, 1997, p. 584.
- ⁹ См.: С. С. П о п а д ю к . Теория неклассических архитектурных форм. М., 1998, с. 8.
- ¹⁰ Ч. Д ж е н к с . Язык архитектуры постмодернизма. М., 1985. Цит. по: С. С. П о п а д ю к . Указ. соч., с. 116.
- ¹¹ С. С. П о п а д ю к . Указ. соч., с. 7.
- ¹² R. B o f i l l . L'architecture d'homme. Paris, 1978. Русское издание. Р. Б о ф и л л ь . Пространства для жизни. М., 1993.
- ¹³ Б. Р. В и п п е р . Статьи об искусстве. М., 1970, с. 362.
- ¹⁴ Р. Б о ф и л л ь . Указ. соч., с. 22.
- ¹⁵ R. B o f i l l . Art Encyclopedia - <http://www.answers.com/topic/ricardo-bofill>. с. 1, 2.
- ¹⁶ A. U r r u t i a . Op. cit., p. 584.
- ¹⁷ Х. М а р с е . Двумилый любовник. М., 2001, с. 36.
- ¹⁸ A. U r r u t i a . Op. cit., p. 584.
- ¹⁹ Н. А. Ш е л е ш н е в а - С о л о д о в н и к о в а . Полистилизм постмодернизма. - Культура современной Испании. Превратности обновления. М., 2005; Н. А. Ш е л е ш н е в а - С о л о д о в н и к о в а . Полифония форм и красок. - Испания: анфас и профиль. М., 2007.
- ²⁰ В. Л. Х а й т . Классицизм и новейший классицизм. - Актуальные тенденции в зарубежной архитектуре и их мировоззренческие и стилевые истоки. М., 1998, с. 45.
- ²¹ Цит. по: R. B o f i l l . Op. cit., p. 2.
- ²² Ibidem.
- ²³ В. Л. Х а й т . Указ. соч., с. 45.

²⁴ Цит. по: С. С. П о п а д ю к . Указ. соч., с. 75.

²⁵ См.: <http://www.merealty.su/7news/company/details/13735>.

стр. 98

постоянный адрес статьи: <http://dlib.eastview.com/browse/doc/19735190>