

Горюжанкин В.К., доц.

Белгородский государственный технологический университет им. В.Г. Шухова

СЦЕНАРИЙ ТЕКТОНИЧЕСКИХ МЕТАМОРФОЗ В ПРОЕКТАХ ОСКАРА НИМЕЙЕРА

Vk.goro@yandex.ru

На материале проектов, эскизов и высказываний Оскара Нимейера рассмотрена роль темы в композиционном мышлении великого архитектора модернистского направления, которая базируется на расширенном круге значений композиционных категорий, таких как контраст и тектоника. Такое расширение позволило включить в область композиционного моделирования восприятие и зрелище архитектуры, для чего использованы средства режиссуры и сценографии.

Ключевые слова: тектонический метаморфизм, метаморф, театральное пространство, архитектурный сценарий, сценограмма.

Введение: тектонический код. В 1955 году бразильский архитектор О. Нимейер представил на конкурс музея современного искусства в Каракасе свой необычный проект: пирамида, «стоящая на голове» на кромке горного склона. Проект произвёл на архитектурное сообщество запоминающееся впечатление. Оно основано на отрицании тектонического опыта, полученного человеком уже при играх в песочнице. Для профессионалов, а именно они представляли жюри конкурса, артефакты пирамидальной формы, найденные в Египте и в Мексике, подтверждают её тектонический код: нарастанию массы сооружения соответствует увеличение опорной поверхности, необходимой для перераспределения его веса в нижележащих слоях. Пирамида, «стоящая на голове» характеризует Нимейера как режиссёра, организовавшего мизансцену в конфликтном сосуществовании образов, один из которых предстает в памяти зрителя, другой – видимый, представлен в проектной графике. Может быть, поэтому проект 1955-го года был жюри замечен и отмечен, но не был реализован [1].

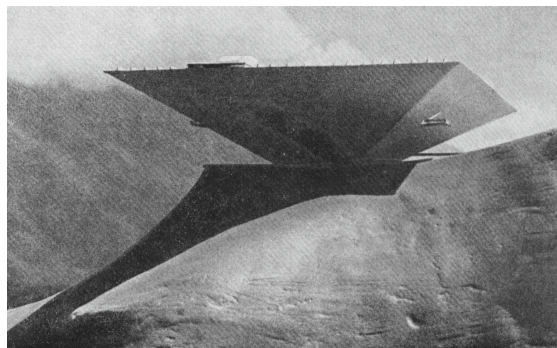


Рис. 1. Сюжет тектонического метаморфизма в проекте музея современного искусства в Каракасе. 1955

1. *Сценарий тектонического метаморфа.* Спустя 20 лет, в 1976 году автор «антипирамиды» вновь обращается к теме тектонического метаморфизма, принимая её как

проработанную тему и, как знакомый профессиональному сообществу принцип формообразования. В образном предстании этого сюжета возник архитектурный ремейк – «тектонический метаморф» – форма, которая воплотила значения метаморфического кода (рис. 1, 2).



Рис. 2. Сценарий «тектонического метаморфа» был реализован в музее земли, воды и неба, Рио-де-Жанейро. 1976

2. *Игра и сюжет метаморфизма.* Появившись в 1820 г слово «мизансцена» ознаменовало появление искусства режиссуры. Во второй половине 19 века режиссер «официально» несёт ответственность за организацию спектакля. «Под мизансценой понимается рисунок драматического действия. Это вся совокупность движений, жестов и поз, соответствие выражений лиц, голосов и молчаний; это вся целостность сценического спектакля, проистекающего из одной идеи, которая порождает его, управляет им, сводит его воедино. Режиссер сам придумывает эту скрытую, но осязаемую связь, опутывает ею персонажей; устанавливает между ними таинственную атмосферу отношений, без чего драма даже в исполнении прекрасных актеров теряет лучшую часть своей художественной выразительности» [3]. Говоря о воображении архитектора, О. Нимейер понимает под этим способность архитектора представлять здание уже законченным. Думая о контрасте позиций

видимой и представляемой пирамид, он развил этот сюжет применительно к контрапосту двух палатного конгресса Бразилии. Купол и перевёрнутая сфера (амфитеатр) подобно символам противоположностей «инь-ян», находясь в едином визуальном пространстве, сообщают композиции комплекса Национального конгресса единство и неделимость, баланс и гармонию его палат (рис. 3). В случае, когда наглядно-образные формы, означающие тяжесть, став знаковыми формами, – «тектоническими морфемами» – в сюжетной ситуации открывают способность «играть» перед зрителем скажем, с силами гравитации, тогда обнаруживается зрелище тектоники и, соответственно, возможен тектонический сценарий.

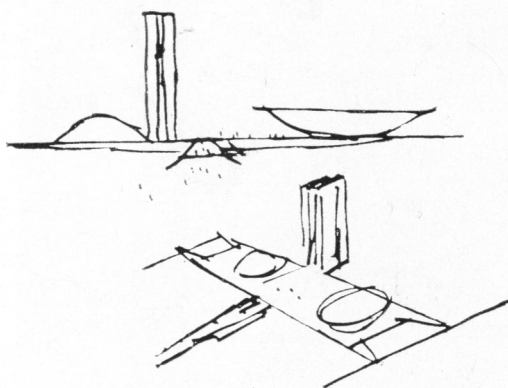


Рис. 3. Здание Национального конгресса. Бразилия, 1960. Сценарий 2: «суперпозиция тектоник»

3. Принцип контраста и сценограмма. Модернизму присуще отрицание и разрушение художественных традиций. Например, архитектор Мис ван дер Роэ постройкой стеклянного дома для доктора Эдит Фарнсворт разрушил архитектурный стандарт виллы: у этого дома нет деления на «окна и стены» – стеклянные поверхности запрещают видеть простенки и подоконники; у дома нет фундамента – вместо произрастающего из земли цоколя, мы видим изящные опоры, которые позволяют «парить» полу стеклянного дома, поднятому на 75 см над землёй [4]. В этом доме также нет (скатной) крыши, которая символизирует защищённость жилого пространства. Подобный приём «дематериализации» тектонического кода О. Нимейер использовал в проекте музея и не только там. Проектируя Кафедральный собор в Бразилия, он выполнил рисунки, иллюстрирующие авторский замысел, и сопроводил их текстом: «Минутный освещённый вход, верующие, прежде чем достигнуть нефа, должны пройти сквозь тёмный коридор, что по контрасту усиливает эффект освещения» [1, 2].

Работая над эскизом, он действует как режиссёр, организующий «зрелище невесомости» и парения конструкций собора, заполненных стеклом и украшенных витражами стен. Вход в собор начинается спуском по лестнице в землю – нужно пройти темный коридор, чтобы затем, быть ослеплённым в зале, залитым светом, с летящими под потолком ангелами и изящными, суженными к низу, едва касающимися земли опорами. Четыре рисунка и текст театроведы назвали бы сценограммой, но и архитекторы не решаются назвать их схемами «композиции». Из приведенного текста понятно, что «контраст» понимается Нимейером как зрелище конфликта темноты и освещённости, в котором свет побеждает [2] (рис 4). «Сценограммой в теории театра называют текст, который выходит за рамки лингвистического, так как включает иллюстрации. Смещение элементов теории и графической практики направленно на то, чтобы, дать зримое представление о теории, которая была бы, одновременно записью театральной постановки» [3].

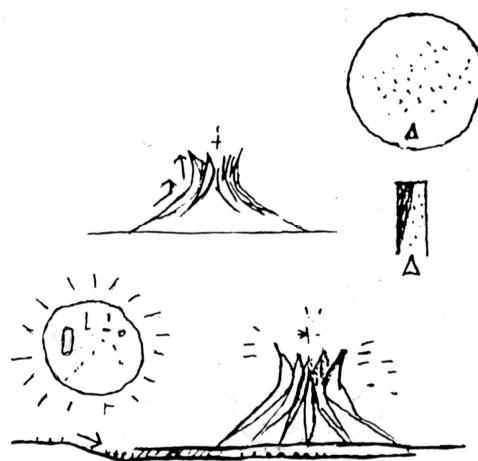


Рис. 4. Сценограмма идеи кафедрального Собора в Бразилия, 1959

4. Воплощение метаморфической формы. Метаморфический образ многолик и непостоянен. Называя метаморфозом состояние перехода форм из одного вида в другое, В. Локтев нашёл способ «схватывания многоликости» в «иллюзорных объектах», подобных Эшеровской графике метаморфоз (рис. 5, 6). Рассуждая об устройстве обитаемых астероидов, парящих небоскрёбов и других архитектурных тел в космическом пространстве, где царит закон взаимного притяжения и полицентризм, Вячеслав Локтев открыл новую страницу футурологии: «метаморфическая архитектура космоса». Он писал, что «метаморфоза осознается как композиционный закон и новый тип художественного мышления,

преодолевшего неустанную опеку гравитации. Отсутствие верха-низа, горизонтали-вертикали, бессмысленность тяжести-легкости, взаимоисключающего противопоставления изнутри - снаружи - все эти катастрофические для гравитационной (земной) архитектуры условия оказываются естественными и обязательными для метаморфозы» [5].

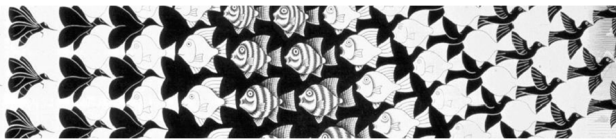


Рис. 5. Метаморфоза «насекомые, рыбы, птицы» на гравюре Эшера

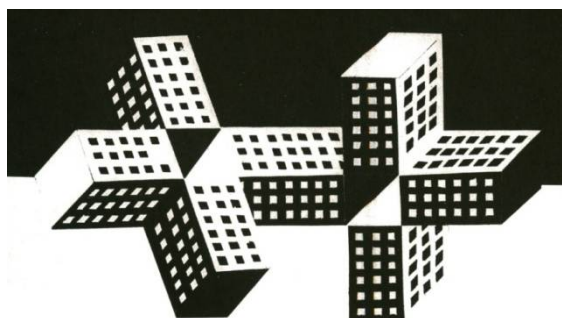


Рис. 6. Графика В. Локтева фиксируя фазы изменения формы, отображает тектонический метаморфизм архитектуры в космическом пространстве

5. *Архитектонический сценарий.* То, что профессор В. Локтев называет «взаимоисключающим противопоставлением изнутри - снаружи» имеет отношение, в первую очередь, к архитектурной структуре произведения. Уже в первом своей работе – «казино в Пампулье» (1942) - Нимейер интерпретирует корбюзийскую тему «архитектурного променада» с позиций «живости», тщательно продумывая систему пешеходных путей, которые предлагали социальную игру персонажей клуба, учитывая демонстрацию их «классовых ролей», что привнесло в интерьер казино «театральную атмосферу» [4]. Позднее, в связи с застройкой городского центра, Нимейер объясняет «функцию воображения»: «Архитектор мысленно располагается в тех местах, которые порой трудно изобразить на чертеже и откуда лучше всего почувствовать проектируемые объемы во всем их величии и размахе. Так у него создается наиболее точное представление о будущей работе, которое не в состоянии дать ни чертеж, ни макет». Этим способом Нимейер разрабатывал проекты административных зданий в Бразилии. В ходе разработки «рождались решения, выбранные для тех конструкций, которые зрительно менялись в соответствии с изменением

точек наблюдения. Эти решения были направлены на то, чтобы придать зданиям более разнообразный и богатый характер». В рисунках видов, выполненных с фиксированных точек, подвижен фасад: он «сходит с места» и «поворачивается» перед зрителем, - графика Нимейера похожа на работу художника при создании мультфильма.

6. *Театральное пространство.* Тема «динамики», общая для экспрессионизма в архитектуре 60-х, выражена у О. Нимейера в виде мультипликации образа динамичной формы. Он отделяет колонны от здания и, создав проход по подиуму, прорисовывает сложную траекторию движения зрителя при подходе к зданию (рис. 7) для организации зрелища «подвижного» фасада (рис. 8). Таким образом, он создаёт пространство для подвижного зрителя, который, изменяя положение, в разных ракурсах видит объёмную декорацию фасада. «Конструкция», созданная О. Нимейером, - это театральное пространство, которое объединяет сцену (место действия актёров, в данном случае пластических элементов накладного фасада) и «театрон» (место для сидящих зрителей). Переходя от одного вида к другому, - двигаясь по сцене, - зритель воспроизводит задуманный автором спектакль архитектурного «действия» - ощущает себя «сидящим» в зале. Театральность проявляется в гиперболичности изображения сценической обстановки или костюма персонажа, которая подчеркивает «торжественную» дистанцию между актёром и зрителем [3]. Такую дистанцию «сцена / зал» создают очертания пилонов-колонн, нарисованных в манере нарочитой эстетичности (рис. 9, 10). Называя рисунок и слово двумя видами знаков, используемых человеком в коммуникации, Ю. Лотман подчёркивает стремление литературного текста к изобразительности - к наглядности, а картины к выразительности - к литературной интерпретации изображения. Как мы отметили, пространственный характер архитектуры проявляется в том, что мизансценической единицей предстаёт отношение предыдущего вида / следующая картина, которые связывает *тема*. В рассмотренных примерах дворцов в Бразилии О. Нимейер не формулирует тему «фасадной динамики», что служит поводом для обнаружения критиками и других тем, объясняющих его творческие замыслы. Пилоны Дворца Плоскогорья некоторыми критиками были отнесены к аллюзиям, намекающим на грациозный прыжок балерин, (на пуантах) изображающих лебедей.

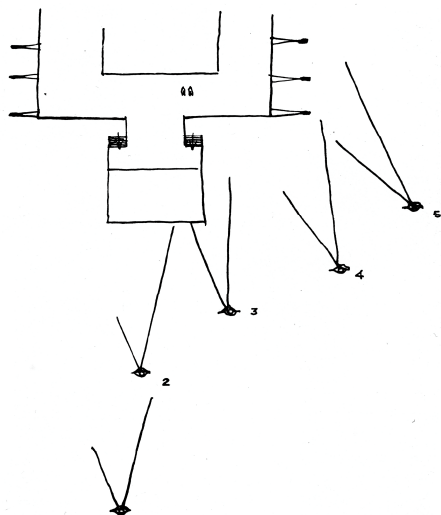


Рис. 7. Воображаемое движение зрителя на плане в виде фиксированных точек восприятия

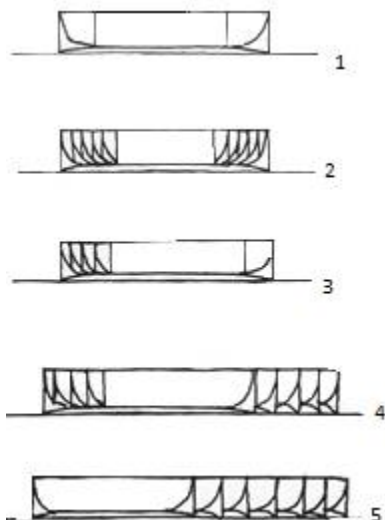


Рис. 8. Образ динамического фасада в процессе восприятия с обозначенных точек

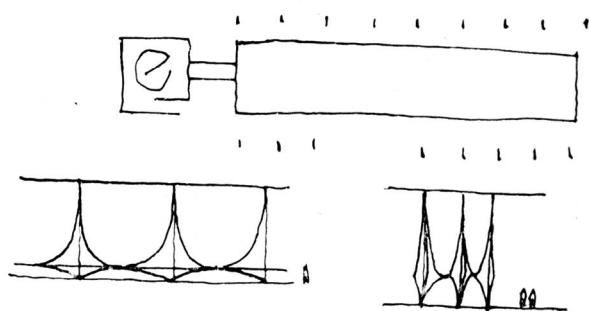


Рис. 9. Наброски формы пилонов Дворца Рассвета, 1958

7. Возвращаясь к теме сценария. В решении входа в здание Французской коммунистической партии он отмечает контраст размеров, усиливающий впечатление: «...большой холл, который кажется более просторным благодаря узкому входу...» (рис. 11). В этой мизансцене противостоят два

пространства-героя: «узкий вертикальный вход» и «вытянутый горизонт панорамы холла».

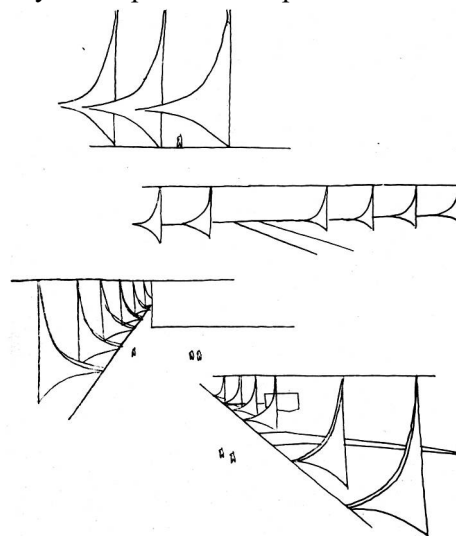


Рис. 10. Наброски перспектив фасада Дворца Плоскогорья, 1960

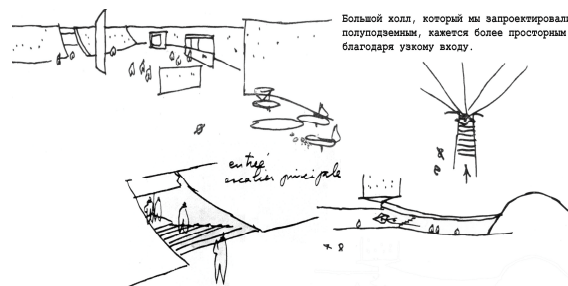


Рис. 11. Здание ЦК Французской коммунистической партии в Париже, 1966...1972 гг.

8. Заключение: *архитектонический сценарий*. Проблема организации пространства в «структуре променада», которая появилась при разработке «казино» в 1942-м, в том проекте трактовалась, как игровой лабиринт, затем, в проекте Кафедрального собора 56-го, - уже как спектакль борьбы «тьмы и света». Разработка темы «променада», привела к пониманию «ролевой персонификации» элементов пространственных форм таких как: «узкого входа и широкого холла», «физической и метафизической масок», подвижного фасада и неподвижного зрителя... Тема «променада» давала Нимейеру всё новые варианты пространственных композиций. Последнее воплощение архитектурного сценария произошло в 2007 при разработке проекта Национального музея имени Онестино Гимараэса (рис. 12). Войдя в музей по пандусу, посетитель оказывается вынужденным вновь пройти через открытое пространство, чтобы затем оказаться внутри помещения и, по контрасту с жарой, оценить комфорт... -

возможный вариант архитектурного сценария.

9.



Рис.12. Национальный музей им. Онестино Гимараэса, Бразилия, 2007

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Нимейер Оскар. М.: «Прогресс», 1975. 201 с.
2. Словесные конструкции 35 великих архитекторов мира: Сборник статей / Под редакцией Евгении Микулиной. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2012. С. 86-91.
3. Пави Патрик. Словарь театра. М.: «Прогресс». 1991. 481 с.
4. Фремpton К. Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990. 535 с.
5. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат, 1985. 136 с.
6. Локтев В. Архитектура космического пространства. «TATLIN NEWS» 2009, 1/49/68. С. 52-73.

Gorzhankin V.K.

THE TECTONIC SCENARIO METAMORPHOSIS IN THE PROJECT OF OSCAR NIEMEYER

On material projects, sketches and sayings of Oscar Niemeyer considers the role of the themes in the composite thinking of the great architect of modernism, which is based on an extended range of values of composite categories, such as contrast and tectonics. The expansion allowed to include in the composite modeling the perception and the spectacle of architecture, which used a means of directing and scenography.

Key words: *tectonic metamorphism, the Changeling, theatrical space, architectonic script.*