

С. М. Куповский
S. M. Kupovsky

Джеймс Стирлинг – архитектура гуманизма James Stirling – Architecture of Humanism

Ключевые слова: Джеймс Стирлинг, эволюционная линия развития послевоенной архитектуры
Keywords: James Stirling, the evolutionary line of development of post-war architecture

Аннотация. В статье рассматриваются основные аспекты творчества Джеймса Стирлинга – архитектора, работавшего в остро современной манере и не примыкавшего к каким-либо формализованным течениям. Ему удалось одному из первых совершить поворот от революционного подхода к эволюционному. Архитектор не отвергает новаций, но в глубине всё же исходит из исторических прообразов. Его архитектуру отличает артикулированная пластичность, концептуальность, функциональное постоянство и образная изменчивость.

Abstract. The article discusses the main aspects of the work of James Stirling, an architect who worked in an acutely modern manner and did not adhere to any formalized trends. He was one of the first to make a turn from a revolutionary approach to an evolutionary one. The architect does not reject innovations, but in depth he still proceeds from historical prototypes. Its architecture is distinguished by articulated plasticity, conceptuality, functional constancy and imaginative variability.

Норман Форстер, учившийся у Стирлинга, полагал, что источник его неизменно мощного влияния – гуманизм архитектуры. Причина тому – яркая образность, раскрывающая искусство зодчества человеческим сердцам. Имя Стирлинга вошло в профессиональный мир не постепенно, но как бы врезалось в сознание архитекторов в конце 1950-х проектами для Черчилль-колледжа (1958), Селвин-колледжа в Кембридже (1959). Инженерный факультет Лестерского университета был осуществлен в 1964 году и прочно закрепил репутацию архитектора, работающего в остросовременной манере, но вовсе не в интернациональном стиле и вообще не примыкавшего к каким-либо формализованным течениям.

Джеймс Стирлинг родился в 1928 году в семье инженера-судостроителя, учился в Школе архитектуры Ливерпульского Университета в 1945–50 годах и сразу же за этим – до 1952 года посещал Школу градостроительных и региональных исследований в Лондоне. В 1953–56 годах работал по найму и познакомился, как оказалось, с единомышленником – Дж. Гоуэном, совместно с которым в 1956 году открыл собственное проектное бюро. Начался период раннего Стирлинга с его возбуждающими по архитектуре объектами. Символом периода стала постройка Инженерного факультета (рис. 1) в Лестере (1964) – поистине знамя творчества целого поколения архитекторов. Здесь всё как-то особенно демонстративно – в подчеркнутой экспрессивности, геометризованной стилистике форм. Преувеличена артикуляция уступчатых стен. Намеренно экспрессивна геометрия объемов. Ломкая хрупкость стекла, оттеняющая глухие кирпичные поверхности, угрожающие тяжеловесные и как бы наползающие друг на друга массы – всё это буквально поражало воображение.

Далее появляются его важнейшие университетские постройки: в 1964–67 годах – обрамленная уступчатыми плоскостями «стеклянная симфония» исторической библиотеки Кембриджского университета с почти столь же мощной, как и в Лестере, артикуляции форм, но уже по большей части стеклянных; в 1966–67 годах – Флорибилдинг Королевского колледжа в Оксфорде, произведение более классическое по своей успокоенности, общей композиции и разработке форм.

Рубеж десятилетия отмечен Центром обучения фирмы Оливетти в Хемслере (1969–72) – первым законченным произведением хай-тека с его сверкающими плоскостями и поверхностями расчлененного металлом стекла. Здесь на первом плане – проблемы репрезентативности, в конечном счете – образности.

Практически к концу 1960-х начала иссякать бруталистская линия. На рубеже 1970-х Стирлинг становится иным – точкой поворота можно считать созданный совместно с Л. Крие проект Гражданского центра Дерби (1970), где более чем вдвое увеличенная по высоте берлингтонская аркада охватывает римский амфитеатр.

Давно вызревавшая линия историзма породила к концу 1970-х такие выдающиеся замыслы, как комплекс Bayer AG в Мангейме (1978) и Исследовательский центр в Западном Берлине (1979). В грандиозном ансамбле для Мангейма (1978) прочитываются мотивы Булле и Леду, уроки Бозар: строжайшая симметрия грузной композиции главного фронтона и огромной дуги парка с радиально расходящимися корпусами как бы стягивается воедино, композиционно удерживается подковообразной в плане башней, нарочито лапидарной, скупой архитектуры.



Рис. 1. Инженерный факультет Лестерского университета. Лестер, 1964

В берлинском Исследовательском центре (1979) Мастер собирает сложную фрагментированную и колористически ярко разработанную композицию из узнаваемых объемных прообразов.

Сооружение нового здания Государственной художественной галереи (рис. 2) в Штутгарте (1977–84) явилось центральным в творчестве Мастера и в развитии архитектуры всего этого периода. Новая галерея примыкает к существующей галерее, выдержанной в неоклассическом стиле, и связана с ней мостом-переходом. Участок круто поднимается. Целиком ансамбль Галереи можно видеть только по диагонали, в скользящих ракурсах. Город выставил требования, чтобы сооружение было «низким», но вмещало в основание стоянку-гараж. Требовалось также создать традиционный проход-тропу поперек участка. Сложные требования были блестяще разрешены. Комплекс новой Галереи расположен на поднимающихся одна над другой платформах-террасах. Первая, самая развитая по площади (под ней размещается гараж), как бы расширяет улицу и служит подиумом, на котором теснятся разновеликие приплюснутые объемы своеобразного «акрополя» с явно доминирующими архетипами палатки и ротонды. К этой платформе устроен вход в собственно здание, отсюда рампы-пандусы и лестницы ведут на следующий уровень просторной террасы скульптур, на которой господствует мощный барабан ротонды. Выше и вглубь пространство охватывается открытым вперед П-образным в плане корпусом собственно Галереи, обрамляющим террасу скульптур. Центральный элемент многоплановой композиции – ротонда. Это геометрически правильный круг, барабан. Кольцо стен не имеет перекрытия и служит двором для экспонирования скульптуры на открытом воздухе. Своей формой и осевым расположением ротонда сразу же отсылает к многочисленным прообразам – берлинский старый музей Шинкеля, Вилла Адриана и Вилла Мадама Рафаэля. Сложная игра симметрий-асимметрий в этом сооружении бесконечна и выдает мастера, вернувшегося к истории сквозь горнило модернистской архитектуры.

Власти Штутгарта вновь пригласили Стирлинга и Уилфорда для проектов Музыкальной высшей школы и Театральной академии. К 1995 году новые объекты были завершены. Они трактованы в манере, сходной с Галереей. Акцентом здесь является круглая башня.

Контекстуальные подходы и исторические метафоры, отработанные в Штутгарте, были в дальнейшем, разумеется, в ином культурно-историческом контексте, применены в Центре исполнительских искусств Корнелльского университета Итака (рис. 3), штат Нью-Йорк (1983–88).

Композиция развивается вдоль оси, закрепленной башней, метафорически напоминающей об итальянском городке на холме. Впечатление усиливается внутренней площадью, «кампаниллой», «церковью», которая и есть концертное здание. Здесь оживленное место студенческих встреч. Вход в здание – через лоджию, обрамляющую вид на кампус и лежащее за ним озеро. Как в Штутгарте, стены облицованы камнем, но дета-

лировка не столь монументальна, учитывая традиции старых американских университетов.

Почти десять лет длилась на родине вынужденная творческая пауза. Наконец, Стирлинг впервые выступил не «на задворках» (а именно таковы Лестер и последующие объекты), а в центре столицы – это была достройка и расширение галереи Тейт в Лондоне (1982–86). Престижному столичному месту и объекту архитектор отдал всю изобретательность и мастерство, разработав композицию, беспрецедентную по изысканности и скромности, органично включившуюся в существующий контекст, нисколько не поступаясь при этом новизной архитектуры.

Для позднего Стирлинга наиболее характерен грандиозный Исследовательский комплекс фирмы B|Braun в Мельзунгене под Касселем, Германия, первая очередь которого была завершена в 1992 году и оказалась последней реализацией при жизни мастера. Весь строительный объем разделен на ряд самостоятельных блоков, решенных в собственной манере, но неизменно лаконично и просто – работает геометрия масс, а не пластика деталей. Огромный дугообразный в плане и почти квадратный в сечении административный корпус поднят на мощные, далеко друг от друга отстоящие опоры. Гигантский пространственный коллаж-ансамбль вписан в холмистую местность и раскрывает восхитительные виды на окружение.



Рис. 2. Новое здание Государственной художественной галереи. Штутгарт, 1977–84



Рис. 3. Центр исполнительских искусств Корнелльского университета. Итака, Штат Нью-Йорк, 1981–88

Подытоживая, можно сказать, что произведения мастера вне зависимости от их фактической стилистики полемически заострены против застылых догм модернизма. Пресловутая «правда функции» с самого начала, еще в его университетских постройках 1960–1970-х годов была поставлена под сомнение и окончательно перечеркнута в берлинском Исследовательском центре, где все столь внешние различающиеся архетипические оболочки – стоя, фартация, амфитеатр и другие на самом деле заполнены совершенно одинаковыми офисами, а в базилике («соборе») вообще размещены туалеты и жильё технического зрителя, – всё это без ущерба для функциональности и с очевидным плюсом для эстетики комплекса.

Еще одна доктринарская установка модернизма – «правда конструкции» – была столь же безжалостно отброшена. В Лондонской галерее Тейт (1982) каменная кладка перекрестий каркаса с цветными штукатурными заполнениями не имеет отношения к реальным железобетонным конструкциям сооружения. Внутренние пространства в галерее функционально нацелены на оптимальную освещенность экспонатов; у внешних

форм объекта особая функция – корреспондировать с окружением и быть театрализованными, зрелищными.

Стирлинг говорил: «Я думаю, что главная линия развития архитектуры всегда эволюционна, и хотя революции действительно случаются (и современное движение было, вне сомнения, одно из них), они всё же явно не преобладают. Сегодня мы можем смотреть назад и опять воспринимать всю историю архитектуры как нашу основу, включая, само собой разумеется, и современное движение – хай-тек и всё другое. Чтобы двигаться вперед, архитекторы всегда смотрели назад»¹.

Список литературы

1. *Рябушин, А.* Архитектура рубежа тысячелетий / А. Рябушин. – Москва : Искусство XXI век, 2005.
2. *Buchman, P.* Stirling magic / P. Buchman // *The Architectural Review.* – 1980. – № 998.
3. *Jencks, Ch.* Modern Movements in Architecture / Ch. Jencks. – Harmondsworth : Penguin Books, 1973.
4. *Jencks, Ch.* The New Paradigm in Architecture / Ch. Jencks. – New Haven; London : Yale University Press, 2002.
5. *Stirling, J.* New State Gallery Stuttgart / J. Stirling // *Space design.* – 1984. – № 10.

¹ Stirling J. New State Gallery Stuttgart // *Space design.* 1984. № 10. P. 3.

Г. В. Мудров
G. V. Mudrov

Архитектор Лука Бельтрами: на пути к научной реставрации *The architect Luca Beltrami: Towards a Scientific Restoration*

Ключевые слова: Лука Бельтрами (1854–1933), реставрация объектов культурного наследия, историзм в сохранении культурного наследия, научная реставрация, метод в реставрации

Keywords: Luca Beltrami (1854–1933), restoration of cultural heritage, historicism in heritage preservation, scientific restoration, method in restoration

Аннотация. На примере «классической» работы итальянского архитектора рубежа XIX–XX веков Луки Бельтрами – реставрации комплекса Замка Сфорца (ит. Castello Sforzesco) в Милане – в исследовании анализируются приемы и методы, ставшие впоследствии общеупотребительными в практике так называемой «научной реставрации».

Abstract. Using the example of the "classic" work of Luca Beltrami, the Italian architect of the turn of the XIX–XX centuries, – restoration of the Sforza Castle (ит. Castello Sforzesco) complex in Milan – the study analyzes the techniques and methods, which later became common in the practice of the so-called "scientific restoration".

Метод (от древнегреческого μέθοδος – путь исследования или познания, от μετά – «между, среди; после» + ὁδός «путь») – одно из ключевых понятий научного познания мира, равно как и всякой деятельности. В реставрации артефактов культурного наследия метод – это система, совокупность основных принципов, понятий и терминологии, этических ценностей, основных практических приемов, общего целеполагания исследований и практики, эталонов реализации. Метод – это «скелет», «несущий каркас» практики сохранения объектов культурного наследия, без него невозможно получение позитивного и осмысленного результата: в противном случае мы обязаны согласиться с чудовищной точкой зрения, что «реставрация – это всего лишь набор технических действий».

Помимо общих характеристик метода как «пути», алгоритма исследований и освоения, преобразования объекта исследований, у последнего существует еще несколько существенных признаков. Метод формируется специалистами, «авторами», научной или практической школой, он не бывает безымянным или анонимным. Вместе с тем, метод не является постоянной, неизменной категорией: он рождается, реализуется и «умирает» по тем же законам, что и сама жизнь. В рамках одного метода может успешно сосуществовать сразу несколько «течений», направлений, разницу между которыми временами достаточно сложно уловить.

Реставрация объектов культурного наследия – сугубо практическая дисциплина. В случае научной реставрации процесс формирования метода и приемов его реа-