

Альдо Росси

(1931–1997)

Комсомольская правда
Директ-Медиа
Москва 2016



Жизнь и творчество



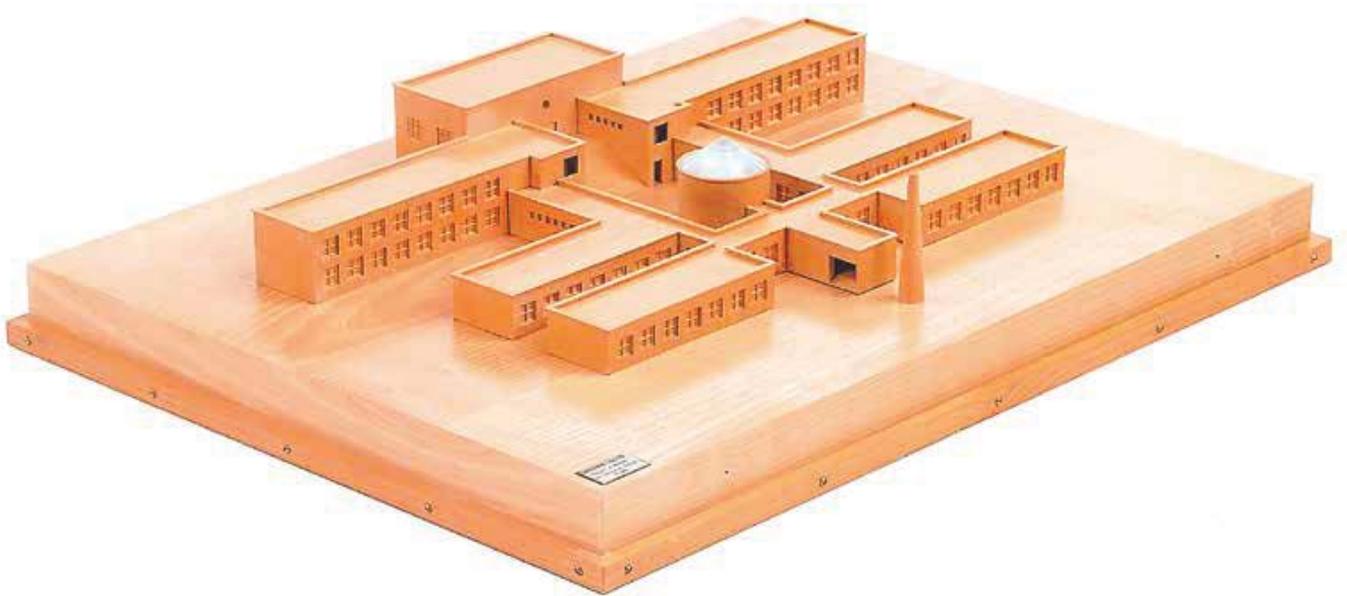
Альдо Росси

Меня всегда восхищала «Божественная комедия» Данте, в которой поэту около тридцати лет. В тридцать уже пора совершить или начать что-то значительное, итоговое, разобраться со своим становлением.

Альдо Росси. Научная автобиография

Альдо Росси стал архитектором именно когда ему было около тридцати лет. За 30 лет творческой деятельности он успел стать не только главным итальянским архитектором XX века, но одним из важнейших мировых урбанистов-теоретиков в истории.

«В понимании моего отца, принцип “научности” с известной долей иронии можно было распространить на что угодно. Если он готовил, то называл свои кулинарные опыты “научными”, все необходимо было привести в “научный” порядок», — написала дочь архитектора Вера Росси в предисловии к одному из наиболее важных его трудов — «Научной автобиографии». На самом деле подход ко всему и, в частности, к архитектуре, у Альдо был не научный, а жизненный. Сравнивая здания с разноцветными кофеварками, скульптуры — с локомотивами и танками, он не просто выстраивает случайные ассоциативные ряды, но ищет формальные,



Начальная школа в Фаньяно-Олоне. Макет

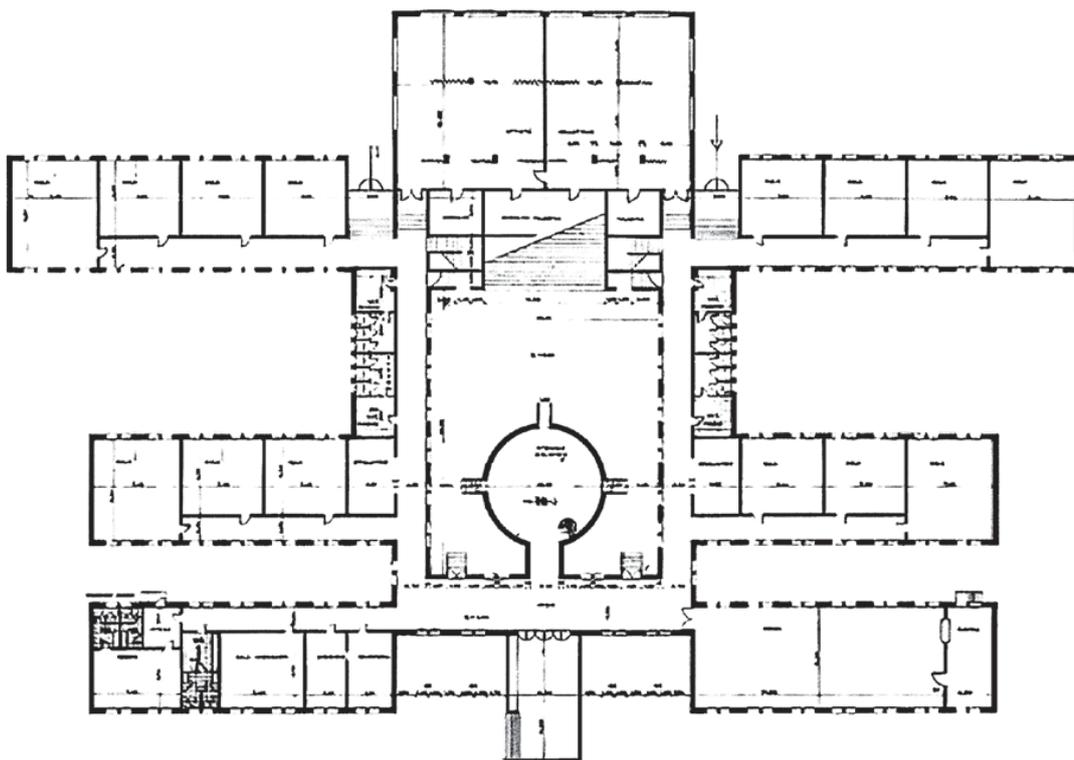


Библиотека школы. Фаньяно-Олона, Италия

функциональные и смысловые параллели. И на этом простом принципе построены все его теоретические труды. Казалось бы, какой-то детский, абсолютно наивный взгляд на проблему. Но в этом и заключаются сила и мудрость Росси — в незамутненности его сознания и воображения. На примере случайных историй и воспоминаний из жизни он объясняет свое отношение к архитектуре, в конце концов сводящееся к двум главным параметрам: форме и функции, которые существуют и изменяются во времени.

Окончив архитектурный факультет Миланского технического университета в 1959 году в возрасте 28 лет, он начал работать в журнале «Casabella-Continuità», а затем перешел в журнал «Società», одну из главных площадок культурных дебатов того времени в Италии. Его ранние критические статьи были посвящены творчеству таких архитекторов, как Алессандро Антонелли, Марио Ридольфи, Августа Перре и Эмиля Кауфмана.

Две самые важные теоретические работы, через которые можно понять суть не то что его архитектуры, но мировосприятие вообще, стали для Росси этапными. Первая была написана в 1966 году и называется «Архитектура города», вторая — та самая «Научная автобиография», опубликованная спустя пятнадцать



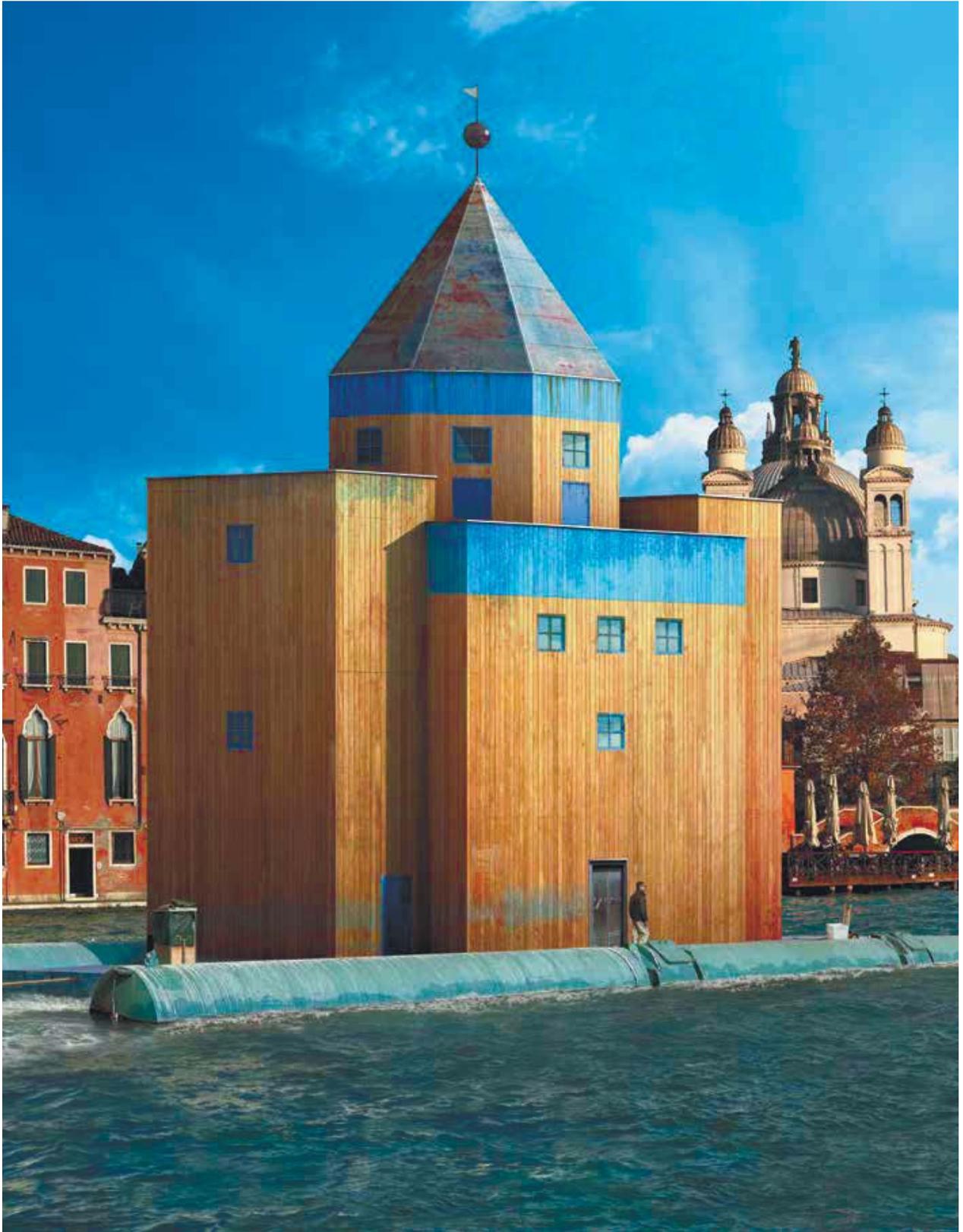
Начальная школа в Фаньяно-Олоне. План

лет, в 1981-м. Первая предшествовала его реальным архитектурным проектам. Вторая анализировала все, что было сделано за 15 лет, комментировала и поясняла первую. «Та книга, написанная в тридцать с небольшим, казалась мне итоговой, и до сих пор ее тезисы не получили достаточного развития», — писал Росси.

В «Архитектуре города» Росси делает крайне важную вещь — вплетает историю и теорию архитектуры в ткань урбанистики. Он говорит об урбанистике как части культурологии, в том смысле, что город со всеми его политическими, экономическими, социальными и историческими особенностями, согласно его концепции, должен восприниматься как факт существования и развития определенной культуры. И как пространственнообразующая конструкция является важной, но неизученной областью урбанистики. «Архитектура сама оказывается не только местом, где разворачивается человеческая жизнь, но и частью этой жизни, которая, в свою очередь, отражается в городе и его памятниках, кварталах, жилых домах, во всех фактах городской среды, которые возникают в обжитом пространстве», — напишет Росси.

По сути, Росси на протяжении всей книги перебирает различные представления об архитектуре и ее

Научным руководителем Росси в Архитектурной школе Политехнического университета был самый модный миланский архитектор середины XX века Пьеро Порталуппи, автор проекта роскошной виллы Некки-Кампильо, построенной в стиле ар-деко и некогда принадлежавшей богатейшему семейству Милана

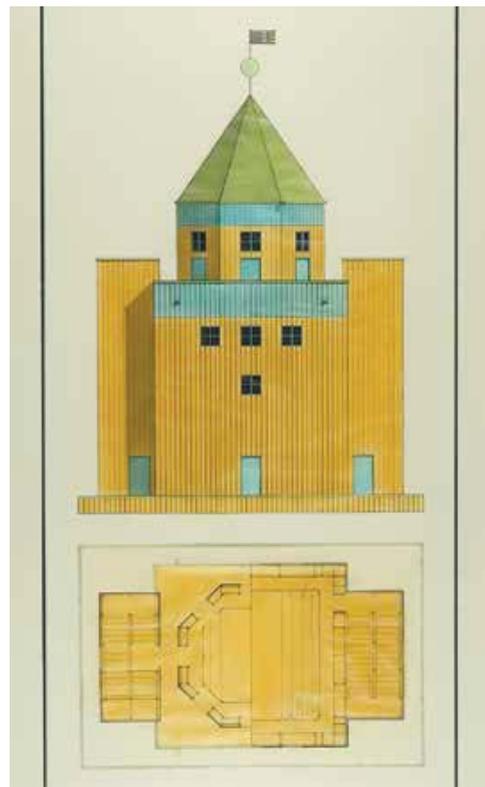


Театро дель Мондо. Венеция, Италия

ассоциативные аспекты. Одни он принимает как важные, другие отвергает или уточняет. Но вот что особенно значимо: все названное не имеет никакого практического применения. Это не инструкция к тому, как строить здание, это теория и формула понимания города. Росси рассуждает о том, чем отличаются наши представления об идеальном городе от реальных фактов городской среды, о том, как повседневные потребности, общественные ритуалы, традиции самого общества формируют городские пространства. Эти пространства, «соединяющие общественное и частное», он называет локусами, и данное понятие оказывается для него крайне важным. Ни история, ни экономика, ни политика, а именно архитектура города, то есть реальные, существующие здания, их сочетания и пустоты между ними становятся основой урбанистики в концепции Росси. И в то же время все эти науки он применяет для исследования самих объектов.

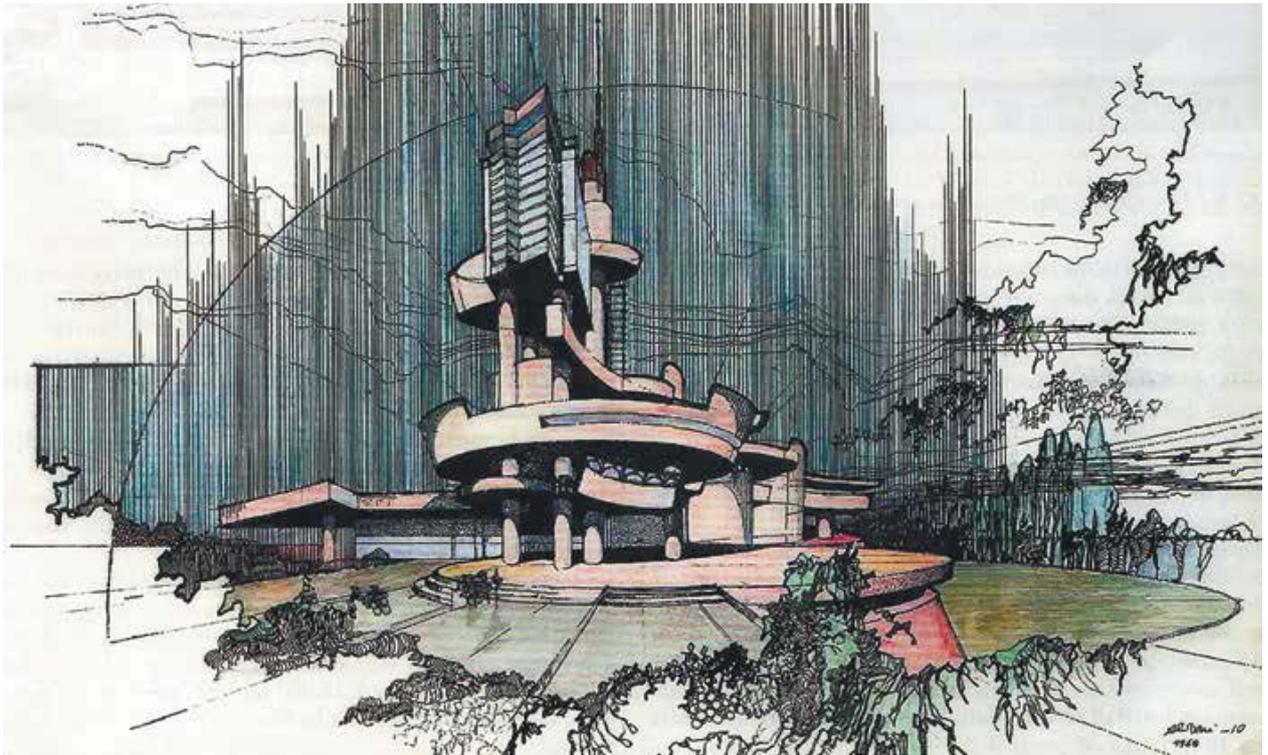
«Иногда я спрашиваю себя, почему до сих пор не изучен этот глубинный смысл архитектуры как человеческого творения, которое формирует реальность и изменяет материю в соответствии с эстетическим замыслом?» — пишет Росси. И проблема кажется вполне очевидной: архитектура — это не только место, ограниченное четырьмя стенами и ограничивающее внутреннее от внешнего. Архитектура сама по себе является частью жизни, которая «отражается в городе и его памятниках, кварталах, жилых домах, во всех фактах городской среды, которые возникают в обжитом пространстве». Исследуя эти проявления жизни, можно обнаружить опорные точки и структурные узлы, которые есть в каждом городе, потому что именно они и превращают поселение в город.

«Городскую архитектуру сегодня можно рассматривать с двух разных сторон, — писал Росси. — В первом случае мы можем уподобить город масштабной конструкции, инженерному или архитектурному сооружению, более или менее крупному, более или менее сложному, растущему во времени; во втором случае мы исследуем отдельные объекты, факты городской среды, обладающие собственной архитектурой и собственной формой». То есть, говоря простыми словами, для Росси архитектура — не только конкретное здание, но и понятие более абстрактное, характеризующее город в целом, описывающее тип или характер целого. Как бы сложно Альдо ни излагал свои мысли, он прав и очевиден на уровне самых общих популярных представлений об этом определении. Представьте, если бы вас



Театро дель Мондо. Чертеж проекта

Локус, или «locus solus», — особое место в пространстве города, отдельный участок городской «ткани», обладающий своей уникальной историей и служащий площадкой для реализации социальных связей между людьми



Центр социального обслуживания рабочих порта в Неаполе. Эскиз проекта



Центр социального обслуживания рабочих порта. Система переходов и лестниц. Неаполь, Италия

спросили, что есть архитектура Рима или Парижа? Вы бы перечислили несколько самых известных памятников города — церкви, дворцы, музеи и так далее, и для этого вам не нужно быть историком архитектуры. «Во всех европейских городах существуют большие дворцы, или архитектурные комплексы, или ансамбли, которые являются составными частями города и редко сохраняют свою первоначальную функцию», — продолжает Росси. И тем не менее мы запоминаем именно форму, внешний образ зданий, которые формируют облик города. И для Росси, кстати, такие пространственные городские «константы» и анахронизмы являются, скорее, патологиями, чем нормой.

С другой стороны, если вы сами бывали в городе, об архитектуре которого вас спрашивают, то, вероятно, у вас останутся какие-то дополнительные пространственные впечатления об улицах и площадях. И для Росси это тоже важно: «Все значимые явления общественной жизни похожи на произведения искусства тем, что они являются порождениями жизни бессознательной. В первом случае речь идет о коллективном уровне, во втором — об индивидуальном». Ссылаясь на другого теоретика-урбаниста Камилло Зитте, Росси говорит о том, что урбанистика для него — эмпирическая

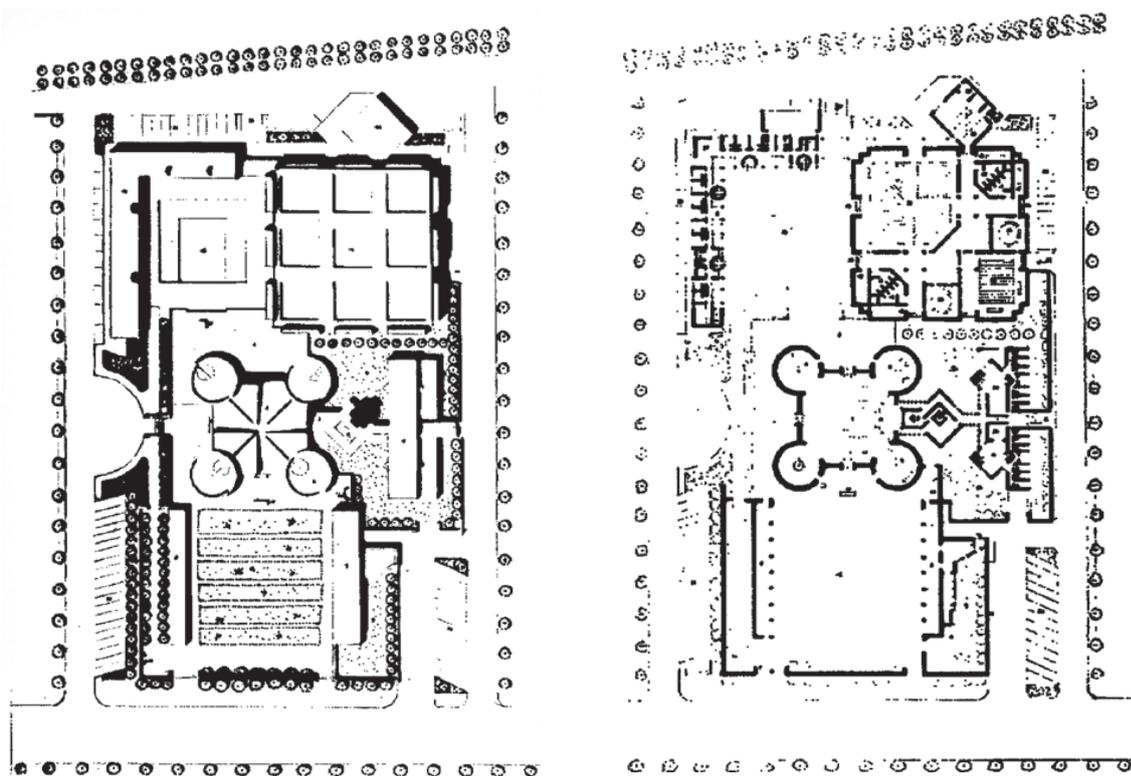


Комплекс «Берлин-блок». Берлин, Германия

категория. Для Зитте уличная сеть всегда служит только для сообщения, воспринять ее в натуре невозможно, только на плане. А для Росси именно физическое присутствие человека на улице делает целесообразным создание архитектуры, потому что эти «значимые явления общественной жизни» как раз и происходят в «пустотах» между произведениями искусства, то есть на улицах между отдельными зданиями.

Так в теории Росси появляются категории бессознательного, эмпирического (то есть опытного и повторяющегося) и коллективной исторической памяти. Эти категории обозначают пространственные «константы», опорные точки и узлы составляют структуру изменяющегося во времени города. Уже упоминалось, что для Росси архитектура имеет два значения — как отдельное сооружение и как совокупность сооружений, определяющая тип и характер города. Если константы относятся к городской ткани в общем, то что же является архитектурными константами? Здесь зодчий выделяет архетипы архитектурного языка, такие как стена, проем, колонна, башня и так далее и, ссылаясь на исследования Леви Стросса в области лингвистики, сообщает о том, что архитектура — это тоже язык, на котором говорит общество. Данная теория

В своих проектах Альдо Росси часто использовал мотив отдельно стоящей колонны без базы и капители. Для него такой формат опоры служил архетипом, минимальной архитектурной единицей



Административный центр в Перудже. План

Умберто Эко — итальянский ученый, философ, специалист по семиотике и средневековой эстетике, теоретик культуры, литературный критик, писатель, автор романов «Имя розы» и «Маятник Фуко»

предвосхищает работу Умберто Эко «Функция и знак. Семиология архитектуры».

Эко, развивая идеи своего предшественника, неслучайно выносит слово «функция» в заголовок своего исследования — для Росси понятие функции также важно. «Нужно сразу сказать, что я вовсе не отвергаю понятие функции в ее узком, математическом значении, которое подразумевает, что смыслы познаются один посредством другого», — пишет он. Но для Альдо это отношение — не линейная причинно-следственная связь, а сложная, растянутая во времени взаимозависимость. В качестве примера таких сложных отношений он приводит различные итальянские палаццо, которые утратили со временем свою первоначальную функцию, но сохранили форму, придуманную архитектором. «Чтобы осознать архитектурный объект, необходимо понять не только его назначение и форму, но и его индивидуальность и непрерывность, которая не прекращается, даже когда заканчивается использование объекта», — продолжает он.

Спустя 15 лет в «Научной автобиографии» Росси переосмыслит понятие функциональности в другом ключе: «В некоторых из последних своих проектов и замыслов я пытаюсь остановить событие, прежде чем



Административный центр. Главный фасад. Перуджа, Италия

оно совершится, как если бы архитектор мог предвидеть (а в каком-то смысле он и предвидит) ход жизни в доме».

Концепция Росси невероятно сложна для восприятия, многословна и хаотична, в том смысле, что у данного исследования нет единой цели, единого знаменателя, в подтверждение которому автор подбирал бы факты, нет кульминации или какой-либо развязки. Это структура, система координат, в которой намечено огромное количество осей исследования. И тут можно только согласиться с тем, что зодчий написал спустя 15 лет — многие из этих идей действительно так и не получили дальнейшего развития. Но без представления, хотя бы общего и поверхностного, об этой системе координат не понятен ни вклад Росси в теорию архитектуры, ни его значение в урбанистике, ни его творчество вообще.

За эти 15 лет Росси не только превратился из теоретика в востребованного практика, но и выработал свой собственный стиль и принципы, основанные на ранних исследованиях.

Даже первые архитектурные проекты Росси 1960-х годов обнаруживают сильное влияние итальянского рационализма в духе Джузеппе Терраньи, венского архитектора Адольфа Лооса и живописи Джорджо де Ки-

Альдо Росси был не только архитектором-практиком, но также и урбанистом-теоретиком. Две главные его работы называются «Архитектура города» и «Научная автобиография»



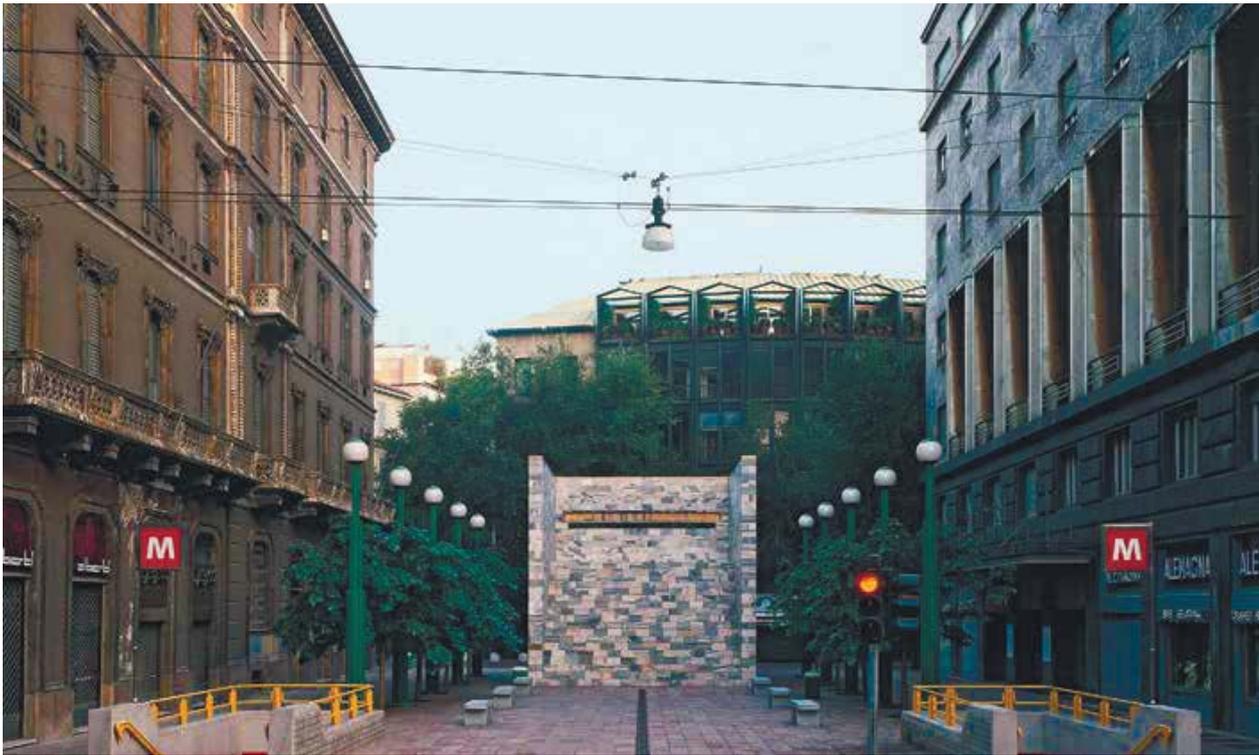
Монумент Сандро Пертини. Милан, Италия

Алессандро Пертини, которому посвящен монумент Росси в самом центре Милана, был политиком-социалистом и президентом Италии с 1978 по 1985 год

рико, в картинах которого архитектурные конструкции играли первостепенную роль.

Самым первым объектом, спланированным Росси, стала Вилла ай Рончи в Варсильи (1960). Она сильно отличается от всего, что впоследствии будет определять стиль зодчего. Это набор приставленных вплотную друг к другу кубических объемов, композиция которых подчинена внутренней логике: дом расчленен на две отдельные квартиры, каждая имеет набор функциональных помещений. И хотя внешняя лаконичность архитектуры и отсутствие декора действительно отсылают к творениям Терраньи, такой ранний «наивный», как позже назовет его Росси, функционализм по своему духу ближе к проектам американского архитектора Фрэнка Ллойда Райта, с которыми Росси, конечно же, был хорошо знаком.

Первым крупным осуществленным проектом Росси стал квартал Галларатезе в окрестностях Милана, спроектированный под руководством Карло Аймонино в 1974 году. Это был огромный жилой комплекс, рассчитанный почти на две с половиной тысячи жителей. В «Архитектуре города» Росси критиковал проекты идеальных городов Говарда и Гарнье, созданные в конце XIX — начале XX века. В проекте Галларатезе



Монумент Сандро Пертини. Вид сзади

он попытался воплотить свои представления, изложенные в данном теоретическом труде. «Город в городе» обладал всеми необходимыми локусами и инфраструктурами, начиная от магазинов и заканчивая школами. Факт, что архитектор проектировал не только здания, но и пространства между ними, позволил ему в действительности «запрограммировать» функции тех или иных зон, организовать своеобразный театр социальных действий. В то же время Росси задал определенную систему координат, относительно которой «город» мог бы свободно расти, а различные социальные функции здесь были распределены между отдельными постройками. Впоследствии каждое здание он будет проектировать как миниатюрную копию этого города или универсума.

В 1980 году Альдо Росси принимает участие в первой Венецианской архитектурной биеннале с проектом Teatro del Mondo («Всемирный театр»). Куратором выставки стал Паоло Портогези, и ее тему он обозначил как «Присутствие прошлого». Эта биеннале считается триумфом постмодернизма: ее участники создали целую «улицу» из фальшивых фасадов, отсылающих к тем или иным эпохам в истории архитектуры. Росси воспринял поставленную задачу по-своему: он не стал



Туристы у монумента Сандро Пертини



Городская мэрия. Боргорикко, Италия



Мэрия Боргорикко. Фрагмент фасада

воспроизводить какие-то узнаваемые детали, но занялся поиском архетипов. Здание театра было построено на каркасе из металлических труб и облицовано деревянными панелями. Всю эту конструкцию установили на баржу, которая плавала по венецианским каналам, а после отбуксировали через Адриатическое море в Дубровник и разобрали в 1981 году.

Росси использует архетипические формы в попытке восстановить связь с коллективной памятью городской среды. Лишенный функциональных соображений, его проект превратился в абстрактную идею типологических архитектурных элементов (башен, колонн и фронтонов), почерпнутых из общепринятых воспоминаний и представлений о Венеции. Таким образом, когда театр проплывал по каналам между дворцов и церковей, он казался похожим на все эти сооружения одновременно. Эти «отношения между вещами» значили для Росси, по его собственным словам, больше, чем вещи сами по себе. Также здание отсылало и к истории города: плавающие театры были неотъемлемой частью венецианских карнавалов XVIII века.

Представления Росси об общественно значимых событиях, о коллективных ритуалах и театральном действе, которые он высказывал в «Архитектуре города»,



Мэрия Боргорикко. Боковой фасад

также отразились в проекте Teatro del Mondo: сцена размещалась посередине сооружения, а зрители располагались по кругу, таким образом становясь частью представления, в особенности для тех, кто находился напротив. Более того, вся Венеция с ее архитектурой благодаря открывающимся через окна видам оказывалась частью театральной декорации. Этот проект стал самым образным и утопичным в творчестве Росси — чистой идеей, абстракцией, существующей ради самой себя.

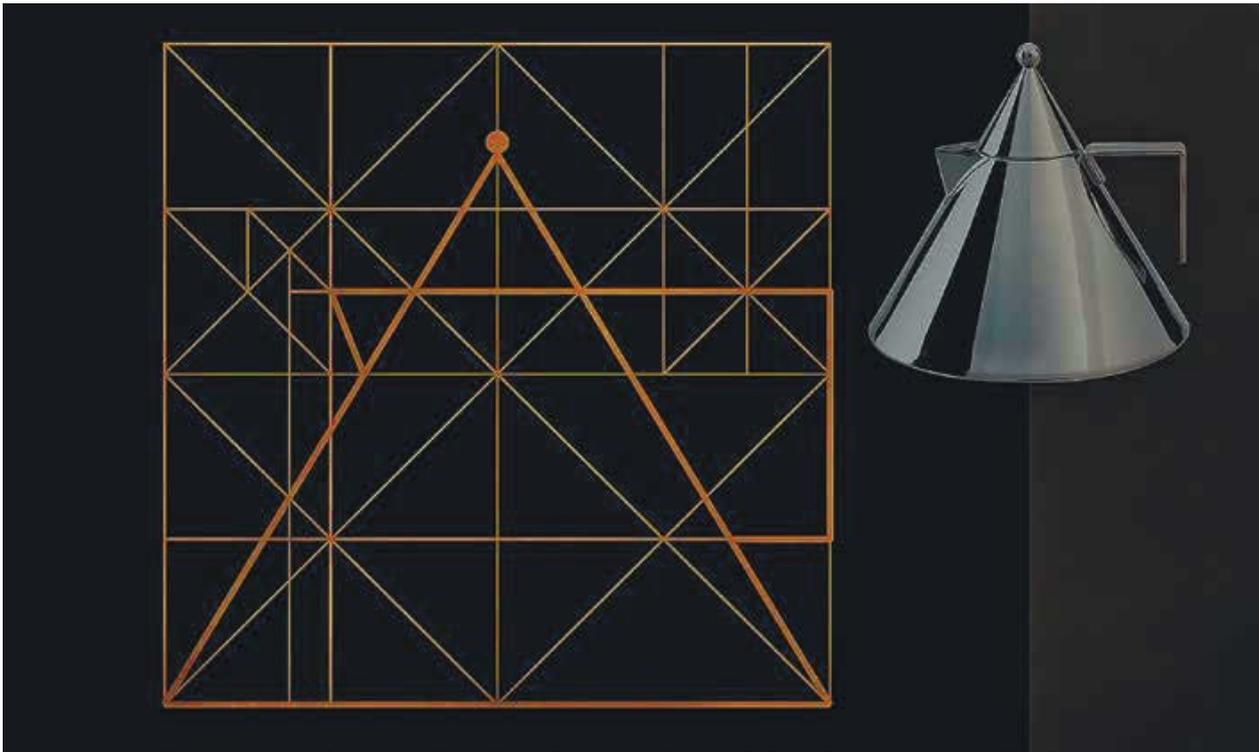
Сразу после этого, в 1981 году, Росси издает «Научную автобиографию», где «в случайном порядке приводит воспоминания, проекты, места, формы, литературные заметки, цитаты» в попытке подняться над вещами и выйти за рамки «впечатлений или описаний». «Увидев в Нью-Йорке полное собрание работ Эдварда Хоппера, я понял все это применительно к своей архитектуре. ...“Сидячий вагон” и “Четырехполосное шоссе” напомнили мне о неподвижности тех вневременных таинств, вечно накрытых столов, невыпитых кубков, вещей, выходящих за пределы себя самих», — писал Росси. Художник Эдвард Хоппер был кем-то вроде американского де Кирико, с той лишь разницей, что в стерильном пространстве картин де Кирико появлялись такие элементы «вечности», как античные колонны или скульптуры,



Мэрия Боргорикко. Интерьер



Кофейники, придуманные Альдо Росси



Дизайн-макет кофейника. Чертеж

а Хоппер превращал сами приметы современности во вневременные объекты. Очищенные от лишних деталей, случайностей и каких-либо признаков жизни, освещенные, как и у де Кирико, холодным потусторонним светом, залы кафе, вагоны поездов и комнаты и улицы на полотнах Хоппера становились какими-то сценами с декорациями, которые ждут своего спектакля. Таковы и проекты Росси: начальная школа в Фаньяно-Олоне (1972), центральный вокзал в Перудже (1982), здание мэрии Боргорикко в Падуе (1983) или Центр современного искусства в Бомон-дю-Лак (Франция, 1991). Эти проекты создавались в разные годы на протяжении 20 лет, но их многое объединяет: все они словно сложены из простых геометрических фигур или стереометрических объемов и напоминают, скорее, собранные из конструктора игрушечные макеты, нежели реальные здания, в которых может разворачиваться жизнь. Хотя именно ритуальность и повторяемость конкретных действий по замыслу Росси определяет функциональность: он продумывает последовательность ритуалов, выделяет для них особое место и таким образом увековечивает их в самой концепции организации пространства. Так, к примеру, в школе в Фаньяно-Олоне появляется специальное место для фотографирования выпускных классов.



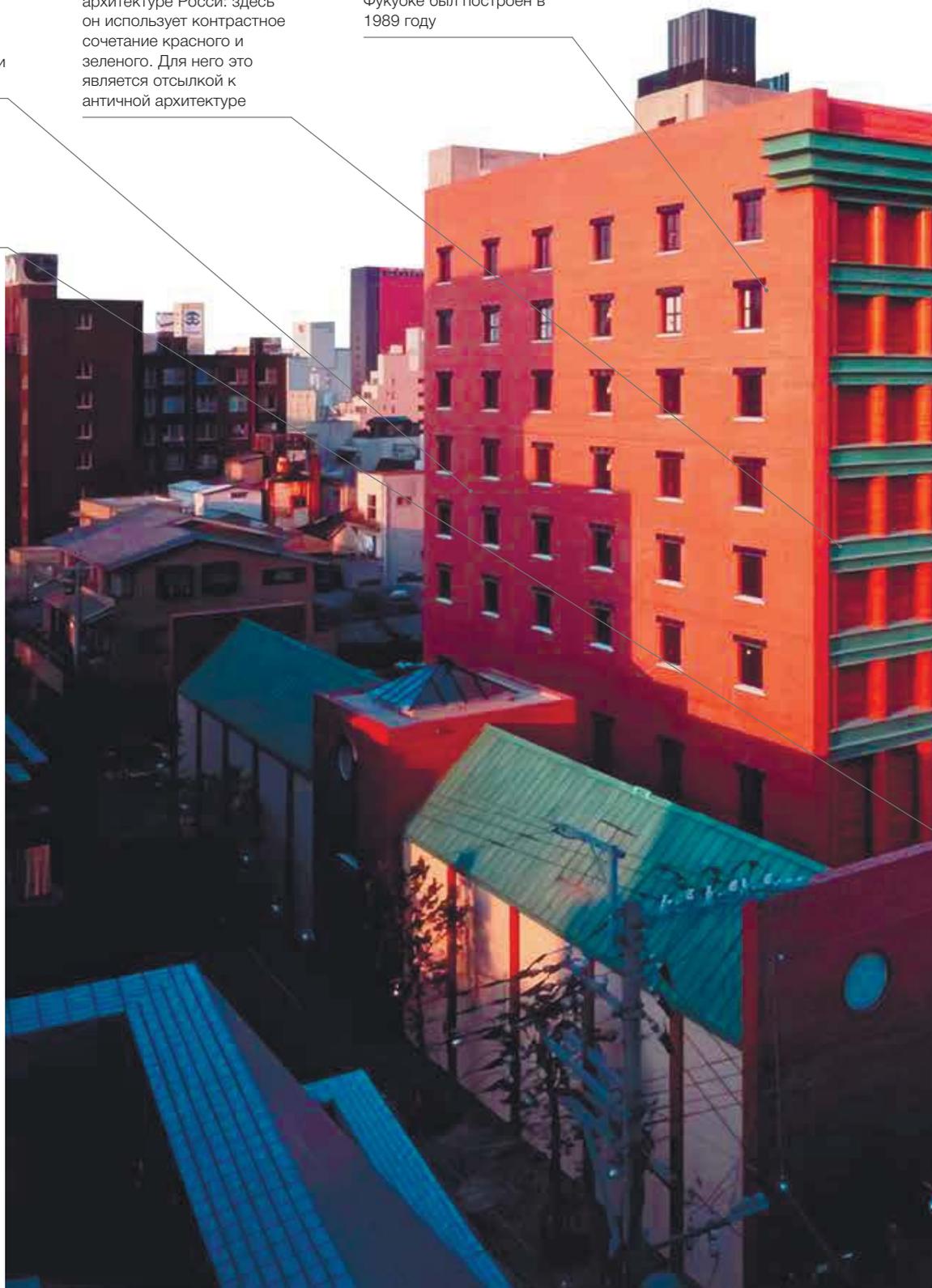
Дизайн-фантазии Альдо Росси

Боковые фасады представляют собой типичный пример архитектуры Росси — с маленькими квадратными окнами

Цвет играет важную роль в архитектуре Росси: здесь он использует контрастное сочетание красного и зеленого. Для него это является отсылкой к античной архитектуре

Палас-отель в японской Фукуоке был построен в 1989 году

К главному входу в отель ведут два монументальных лестничных пролета



Палас-отель

Фасад здания украшает семь ярусов колонн — еще одна отсылка к античным традициям

Палас-отель стал первым азиатским проектом архитектора

В этом проекте Росси совместил черты восточных архитектурных традиций и особенности индивидуального стиля

Городские власти Фукуоки присудили Росси почетную премию за проект отеля

Здание отеля установлено на высокий подиум





Палас-отель. Главный фасад здания. Фукуока, Япония

Постепенно у Росси вырабатываются набор элементов и формальный язык, который делает узнаваемыми его работы. К примеру, такой «языковой единицей» становится отдельно стоящая колонна. Она оказывается прямо на сцене в проекте реконструкции театра Карло Феличе в Генуе (1984–1991) или «подпирает» один из углов жилого комплекса на Кохштрассе в Берлине (1981–1988). Еще одна характерная черта — идущие в ряд очень маленькие оконные проемы, чаще всего квадратной формы, пригодные разве что для вентиляции помещений. Объясняя такой композиционный прием, зодчий цитировал роман английского писателя Эдварда Форстера «Комната с видом»: «В начале романа вид на Флоренцию очень важен. Но в финале действительно важным оказывается пребывание в самой гостинице, любовь и жизнь, разворачивающаяся внутри». На самом деле практически полное отсутствие окон создавало эффект гладкой «стерильной» поверхности сооружений, столь важной для понимания архитектуры Росси в целом.

Тогда же, во второй половине 1980-х, Росси становится признанным мэтром, или «маэстри», как говорят итальянцы, в области архитектуры. В 1986 году его избирают куратором 3-й Венецианской архитектурной биеннале, а в 1987 году он выигрывает четыре престижных конкурса — на проект павильонов в парке де ла Вилле в Париже, здания Исторического музея в Берлине, которое так и не было построено, Палас-отеля в японской Фукуоке и административного здания для «The Walt Disney Company» в Орландо.

В 1990 году за проект Музея Боннефантен в Маастрихте и за вклад в мировую архитектуру в целом Альдо Росси был удостоен Притцкеровской премии, самой престижной награды в этой области, а в 1991 году за проект Палас-отеля — медали Томаса Джефферсона от Американского института архитектуры. Далее последовали персональные выставки в Центре Помпиду в Париже, Берс ван Берлаге в Амстердаме, «Берлинской галерее», а также Музее современного искусства в Генуе. В 1996 году Росси стал почетным членом Американской академии искусств и литературы.

Архитектор погиб 4 сентября 1997 года в автомобильной катастрофе. Он был посмертно награжден призом Торре Гуиниджи за вклад в изучение городов, а также премией Института Сисайд. В 1999 году Архитектурный факультет Болонского университета был назван в его честь.

До последних дней жизни Росси продолжал строить общественные здания, торговые центры, музеи,



Палас-отель. Боковой фасад здания

«Театр очень похож на архитектуру, потому что предполагает некую историю — начало, развитие и завершение. Без истории нет театра и нет архитектуры», — утверждал Росси



Палас-отель. Вестибюль



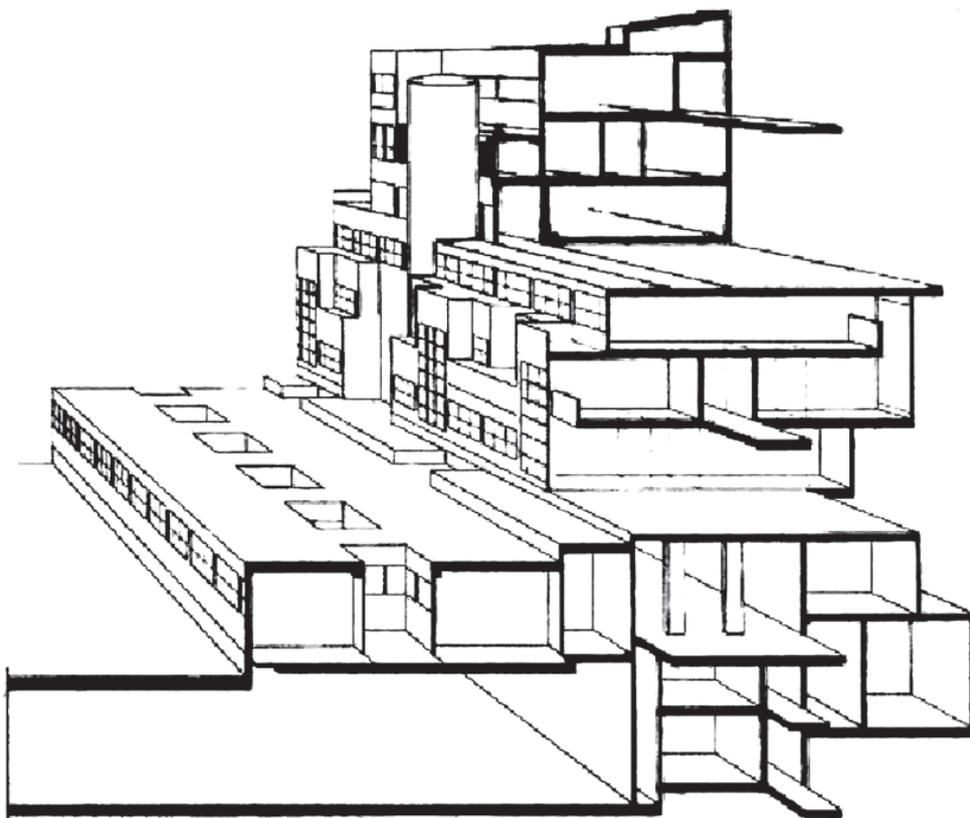
Палас-отель. Конференц-зал

мемориальные комплексы — он брался за любые объекты вне зависимости от их функционального предназначения, но всегда оставался верен своим профессиональным принципам.

Его вклад в мировую архитектуру действительно крайне важен, несмотря на кажущуюся простоту проектов. Вручая Росси Притцеровскую премию, Билл Лейси так объяснил выбор жюри: «Альдо Росси — архитектор, которому удалось достичь успеха в качестве теоретика, философа, художника, преподавателя. Он способен усваивать уроки классической архитектуры без слепого копирования, в его зданиях прошлое заключается в использовании универсальных принципов. В период, когда существует бесконечное количество стилей и взаимовлияний, Росси сознательно ушел от всего модного и популярного для того, чтобы делать свою собственную архитектуру». А Альдо Росси ответил ему в своей благодарственной речи: «Я всегда чувствовал, что моя архитектура не зависит от времени. всю жизнь я избегал сплетни, которая окружает группы, школы, журналы, газеты, архитекторов и так далее. Но прежде всего я всегда отклонял стили и моды».



Комплекс «Монте Амиата»



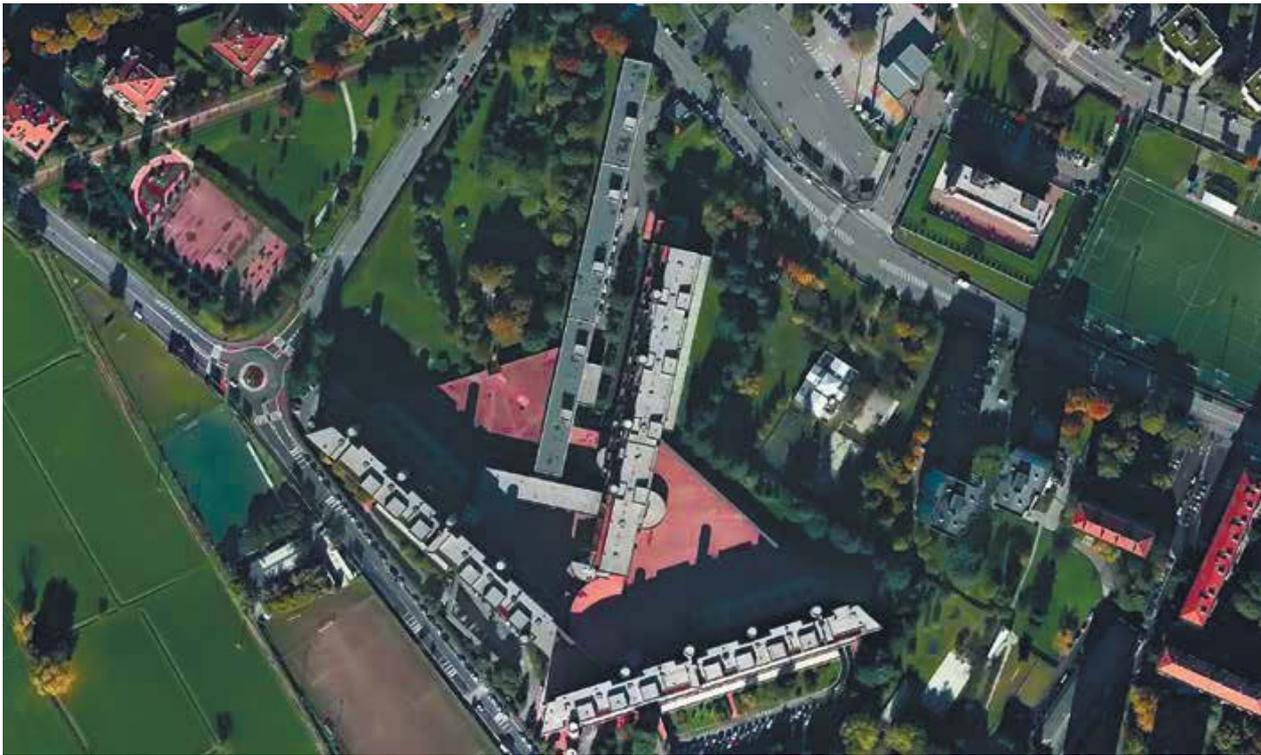
План одного из зданий комплекса «Монте Амиата» в разрезе



Одно из зданий комплекса, спроектированное Альдо Росси и Карло Аймонино

После Второй мировой войны в Милане возникла острая потребность в жилье, и в соответствии с общими планами развития города было принято решение расширить его северные и западные границы серийными общин-сателлитами на 50 и 130 тысяч жителей каждый. Проект первой из этих новых общин, QT8, начали разрабатывать в 1946 году. Генеральный план города утвердили в 1956 году и вскоре начали планировать второй большой сателлит Галларатезе 1 и 2 (G1 и G2). Студия Aude (Аймонино & Де Росси) получила заказ на разработку проекта комплекса «Монте Амиата» в квартале Галларатезе в сентябре 1967 года. К октябрю общий план был готов. По нему два протяженных здания под углом сходились к амфитеатру, а третье, по форме напоминающее футбольное поле, располагалось к северо-западу от этой точки пересечения. К ноябрю число зданий в проекте «Монте Амиата» выросло до пяти.

Спроектированный комплекс «Монте Амиата» получил необычную треугольную планировку. Расположение на пересечении двух новых улиц, Виа Чилеа и Виа Фичера, на тот момент еще не имевших конкретных организационных особенностей, позволило ему сразу стать пространственной доминантой. Первыми были возведены два больших 8-этажных дома-плиты,



Комплекс «Монте Амиата» в квартале Галларатезе. Вид сверху

они под широким углом лучами расходились практически из одной точки вдоль Виа Чилеа и Виа Фичера. Третий шестиэтажный корпус оказался встроен по диагонали между первыми двумя, четвертый, двухэтажный, занял свое место между первым и третьим, образовав при этом замкнутую треугольную площадку, к которой примыкает амфитеатр. Именно он служит условным «парадным фасадом» комплекса, его объединяющим элементом. Последним был сооружен корпус, полностью спроектированный Росси: согласно плану он был расположен параллельно третьему корпусу и также представлял из себя длинную узкую «плиту».

Таким образом, комплекс, спроектированный Росси и Аймонино, состоял из пяти зданий, нанизанных, словно на шарнир, на ось, заданную полукруглым амфитеатром. «Монте Амиата» оказался совершенно оторванным от всей остальной застройки Галларатезе. Отделенный от нее забором квартал был поднят выше уровня земли. В «Монте Амиата» имелась своя развитая инфраструктура с магазинами, офисами и общественными учреждениями, созданы все условия, чтобы вести полноценную жизнь, почти не покидая пределов комплекса. Это стало воплощением идеи «города в городе», которую Росси начал развивать в «Архитектуре города».



Здание, построенное по проекту Альдо Росси



Фрагмент фасада одного из домов в «Монте Амиата»



Амфитеатр комплекса «Монте Амиата»

Зодчий пишет: «Для поколения, сформированного большим городом, он означает не только жизненное пространство, место жительства, рынок, но может с биологической и социологической точек зрения приобрести самый глубокий смысл, какой только может иметь для человека сцена, на которой разворачивается его жизнь: он способен стать родиной». Далее он выделяет первичные элементы, организующие саму жизнь, служащие для ее концентрации и участвующие в ее эволюции, и переводит их в масштабы одного района, в котором могло бы жить, скажем, 2,5 тысячи человек, как в «Монте Амиата». Исследуя морфологию городской среды, он углубляется в историю города как такового и, разумеется, обращается к хроникам Рима. На первых рисунках Галларатезе видно, что архетипами здесь стали рынок Траяна и Амфитеатр римского Форума. Особый интерес для Росси представляла модель рынка, поскольку принцип организации этого пространства, поделенного на отдельные ячейки, легко можно было применить при проектировании многоквартирного жилого дома.

Проекты Росси и Аймонино предполагали наличие общественных помещений, расположенных на нижних этажах жилых домов, а также вариативность

В 2004 году архитектор Карло Аймонино (1926–2010), с которым Росси работал над проектом «Монте Амиата», заявил, что намерен восстановить внешнюю стену римского Колизея, самого известного в мире амфитеатра, разрушенную многочисленными землетрясениями. Его проект реставрации памятника до сих пор не реализован, но в 2015 году Министерство культуры Италии вновь вернулось к обсуждению этого вопроса

Комплекс «Монте Амиата» был спроектирован для нового квартала Милана — Галларатезе

Росси работал над этим проектом вместе с архитектором Карло Аймонино

«Монте Амиата» состоит из четырех жилых корпусов и амфитеатра

Внутри зданий есть общественные пространства, где жители комплекса могли бы проводить время вместе



Здание комплекса «Монте Амиата» в квартале Галларатезе

Комплекс отделен от остальных пространств забором, а внутри есть вся необходимая инфраструктура

Три из четырех корпусов построены из красного кирпича, а четвертый, спроектированный Росси индивидуально, — из белого камня

Вдоль первого этажа здания идет колоннада — это отсылка к античной архитектуре

В интерьерах архитектурные детали выкрашены в яркие цвета

На первых этажах зданий располагаются офисы и магазины





Внутренний двор в комплексе «Монте Амиата»



Яркие интерьеры жилых домов в «Монте Амиата»

планировки квартир: здесь были и однокомнатные, и просторные, двухэтажные, в которых могла бы жить большая семья.

Как будет видно и в более поздних проектах Росси, цвет играл для него крайне важную роль — с одной стороны, это служило отсылкой к прообразам античных сооружений, которые выкрашивались в яркие оттенки красного или желтого. С другой, при помощи цвета архитектор выделял архетипические элементы — колонны, несущие конструкции. Те здания, что спроектированы совместно с Аймонино, были построены из темного кирпича, в интерьерах отдельные элементы были выкрашены в ярко-желтый, а амфитеатр и площадь перед ним были сделаны красными. Эти здания отличались сложной композицией фасадов — отдельные балконы и лоджии нависают над нижними этажами, отдельные ряды окон вдруг «проваливаются» в глубину фасада, и только лестничные башни, расположенные на равном расстоянии друг от друга, кажется, удерживают на месте всю эту хаотичную конструкцию.

Последний корпус, который Росси проектировал самостоятельно, разительно отличается от остальных. Его белые, простые формы стерильностью и чистотой



Фрагмент фасада дома в «Монте Амиата»

конструкции отсылали к архитектуре итальянского рационализма 1920-х годов и проектам Джузеппе Терраччи. Интерес к ней возродился после Второй мировой войны: не только в Милане, но и по всей Италии рационалистическая архитектура стала образцом для строительства многоквартирных жилых домов в силу своей простоты и относительной дешевизны. Проект Аймонино имел другие истоки: функционализм и конструктивизм оказали на него более сильное влияние, чем на Росси. И именно в комплексе «Монте Амиата», где архитекторы работали вместе, различие этих направлений по существу модернистской архитектуры заметно особенно сильно.

Сегодня из-за известности Альдо Росси квартиры в комплексе «Монте Амиата» стоят дороже, чем более современное и комфортабельное жилье в других районах Милана.

Нужно отметить, что общими, притом не только для Росси и Аймонино, а для абсолютного большинства архитекторов этого поколения, были идеи строительства города «нового типа». В «Архитектуре города» Росси дает подробный анализ «Города-сада» Эбенизера Говарда и «Лучезарного города» Ле Корбюзье. Оба проекта относились еще к довоенной эпохе, и, казалось, их



Галерея первого этажа одного из жилых домов комплекса



Общий коридор в жилом доме в «Монте Амиата»



Яркие интерьеры жилых домов в «Монте Амиата»

оптимизм не пережил 1940-х годов, однако именно нехватка жилых пространств и сильные разрушения позволили зодчим реализовать их локально, в форме отдельных комплексов.

«Город-сад» и «Лучезарный город» представляются единственными явными моделями, на которые мы можем опереться; одновременно они являются наиболее внятными моделями и в отношении образа города», — писал Росси. Согласно идее Говарда, которая была изложена в статье «Будущее: мирный путь к реальным реформам», основу «Города-сада» составляли шесть широких бульваров, которые расходились от центра города, разделяя его на шесть равных секторов. В центре был расположен сад, окруженный общественными зданиями — ратушей, лекционным залом, театром, библиотекой, музеем, больницей и парком, доступным для всех жителей города. Парк окружали крытые галереи Хрустального дворца, предназначенные для прогулок в плохую погоду. Жилые дома, разнообразные по своей архитектуре, располагались вдоль бульваров.

Лондонская «Таймс» написала по поводу проекта Говарда: «Неординарная и весьма развлекательная идея. Единственная трудность заключается в ее реализации». Конечно, в своей полноте эта идея была утопична. Но Росси данный проект привлек даже не с точки зрения идеального плана урбанистической структуры, а именно как вариант решения проблемы жилья. По мнению зодчего, он «являл собой попытку поместить проблему жилищного строительства в более сложную городскую систему в связи с конкретным формированием городской действительности и с идеальным представлением о современном городе, которое базируется на сохраняющихся в памяти моделях». То есть в работе Говарда Росси вновь смог разглядеть архетип архитектуры, к которому стремился в каждом своем проекте.



Музей Боннефантен



Фасад музея

Музей Bonnefanten обладает прекрасной коллекцией итальянского и нидерландского искусства XIII–XVII столетий и современного искусства. В собрании есть работы Паоло Веронезе, Тинторетто, Рогера ван дер Вейдена, ван Дейка, Рубенса, а также Сола ле Витта, Йозефа Бойса и Энди Уорхола

Музей Bonnefanten был основан в 1884 году как Музей истории и археологии датской провинции Лимбург (сегодня город Маастрихт и провинция Лимбург принадлежат Нидерландам). Название «Bonnefanten» происходит от французского «bons enfants», что означает «хорошие дети», так неофициально назывался монастырь, в котором с 1951 по 1978 год находился музей. В 1995 году он переехал в новое здание, построенное Росси. На месте, где теперь возведен музейный комплекс, ранее размещался завод «Керамическое общество “Сфинкс”» и, соответственно, производил изделия из глины. Все эти факты нашли отражение в проекте Росси.

В 1990 году часть заводских построек снесли. На их месте должен был появиться проект «Ceramique», дизайном которого занимался датский архитектор Джо Коэнен. Он основывался на столь популярном сегодня принципе ревитализации и обновления промышленных территорий и включал в себя библиотеку, театр, школу, офисы, магазины, рестораны и несколько жилых домов. Музей Bonnefanten стал частью этого проекта.

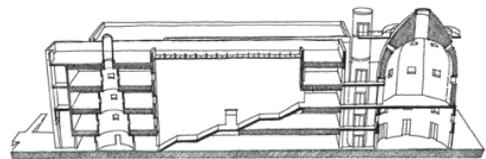
По инициативе директора музея Ван Гревенштейна архитектором был приглашен Альдо Росси. По его сло-



Общий вид на музей

вам, творчество Росси соединяло в себе «великую выразительность с тихим визуальным языком».

«Архитектура — это один из найденных человечеством способов выживания; это способ выразить свое неизбежное стремление к счастью. Это стремление до сих пор трогает меня в археологических находках, в керамике, в утвари, фрагментах, где древние камни смешиваются с костями, а кости утрачивают очертания скелета», — писал Росси в 1981 году в «Научной автобиографии». Кажется, эти слова как нельзя лучше объясняют, почему для зодчего данный проект имел большое значение: он был не просто возможностью реализовать очередной архитектурный замысел, но возможностью воплотить в жизнь саму идею архитектуры, тот смысл, который Росси видел во всей человеческой деятельности. «Несомненно, я проявлял интерес к предметам, инструментам, приборам, утвари. Я сидел в просторной кухне в С., на озере Комо, и часами рисовал кофеварки, кастрюли, бутылки. Больше всего я любил цветные кофеварки — синие, зеленые, красные — за их причудливую форму. Это были уменьшенные модели фантастических сооружений, которые мне суждено было увидеть в будущем. И до сих пор мне нравится рисовать большие кофеварки;



План музея в разрезе



Цилиндрическая башня, пристроенная к центральной галерее музея



Цинковое покрытие купола башни

я представляю, что они сделаны из кирпича и что в них можно забраться, чтобы осмотреть их изнутри».

Одна из таких кофеярок превратилась в настоящую архитектурную конструкцию и сделалась частью здания Музея Боннефантен. Она стала круглой 28-метровой башней, пристроенной к центральной части Е-образной композиции здания. Симметричный план сооружения, его масштабы и внушительные размеры купола вызывают ассоциации с сакральной храмовой архитектурой, а расположение музея на высоком берегу реки Маас сделало его еще и ландшафтной доминантой города.

Для Росси была крайне важна связь внутреннего и внешнего в архитектуре, то есть связь внешней конструкции и внутреннего содержания или функции пространства. Он много писал об этом в «Архитектуре города», когда рассуждал о том, что генеалогию города можно изучать по истории тех или иных сооружений. Тот факт, что в 1999 году музей из археологического превратился в художественный, а антропологическая коллекция переехала в другие места, наверное, Росси бы огорчил как архитектора, но обрадовал бы как урбаниста: это означает, что здание живет и отражает дух своего времени.

Директор Музея Боннефантен гер Ван Гревенштейн настоял на выборе Альдо Росси в качестве архитектора проекта нового здания. По его словам, именно он мог соединить в архитектуре «великую выразительность с тихим визуальным языком»



В плане музей представляет собой букву Ш с пристроенной к центральной оси круглой башней

Башня напоминает по форме кофейник дизайна Росси

Название «Боннефантен» происходит от французского «bons enfants» — «хорошие дети»

Выставочные галереи музея освещаются через стеклянную крышу

Музей стоит на высоком берегу реки и отсылает к голландским традициям мореплавания

Музей Боннефантен

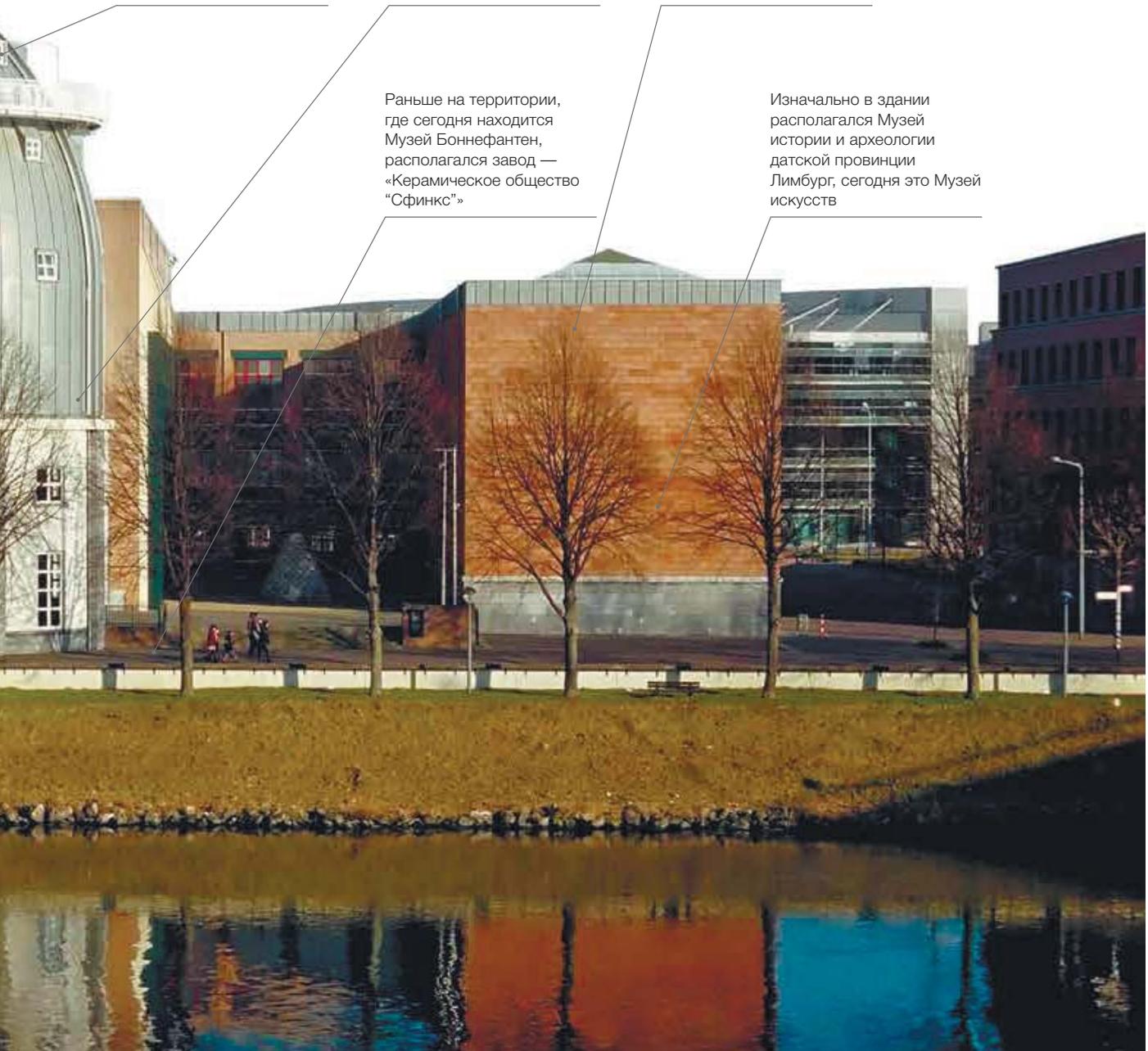
Почти под куполом башни по всей окружности идет ряд окон, которые по форме напоминают чердачные окна домов в голландской сельской местности

Музей является частью проекта «Ceramique», который включает в себя библиотеку, театр, школу, офисы, магазины, рестораны и несколько жилых домов

Исторические архитектурные традиции местности очень важны для Росси, поэтому в качестве материала в данном проекте он использовал красный кирпич

Раньше на территории, где сегодня находится Музей Боннефантен, располагался завод — «Керамическое общество «Сфинкс»»

Изначально в здании располагался Музей истории и археологии датской провинции Лимбург, сегодня это Музей искусств





Экспозиция музея



Парадная деревянная лестница здания

«Я люблю палеонтологические музеи и терпеливое восстановление осмысленной формы из бессмысленных кусочков. Эта любовь к фрагменту и к вещи связывает нас с ничем не значащими на первый взгляд предметами, которым мы придаем ту же ценность, какую обычно придают произведениям искусства», — говорил зодчий. И весь смысл архитектуры Росси всегда заключался в том, чтобы через какие-то архетипы или ассоциации связать прошлое и будущее локального места или отдельного здания, чтобы в одном сооружении выразить всю идентичность города. Поэтому здание музея выполнено из традиционного местного материала — красного кирпича.

В проекте музея Росси объединил типологические особенности музейной архитектуры с поэтическими ассоциациями и аллюзиями. Во-первых, у него получилась оригинальная вариация на тему классических зданий, предназначенных для данной цели, с рядом галерей, освещенных сверху через остекленную крышу и по бокам, а также с четкой структурой крыльев. Далее Росси попытался отразить в архитектуре один из наиболее важных фактов голландской истории: «В этом здании есть длинные палубы и деревянная лестница. Эта и другие особенности становятся самой сутью ар-



Интерьер башни. Вид сверху вниз

хитектуры, которая напоминает о мореходной традиции голландских городов, о том, что великая река течет через Европу и через Маастрихт».

Если говорить о контексте музейной архитектуры 1990-х годов, то нужно понимать, что это было время революции в принципах экспонирования произведений искусства: в то же десятилетие Фрэнк Гери строит здание Музея Гуггенхайма в Бильбао, а Даниэль Либерскинд — Еврейский музей в Берлине. И в первом, и во втором случаях внутреннее пространство сооружения имеет сложную структуру, которая зачастую подавляет сами произведения искусства. А Росси возводит классический музейный четырехэтажный комплекс с тремя крыльями, объединенными единым поперечным трансептом, осевой симметрией, парадной лестницей и анфиладами из 5–7 залов площадью от 14 до 16 квадратных метров. Почему он это делает? Упор шел именно на необходимость сохранения и экспонирования классической коллекции произведений искусства. Единственным «необычным» дополнением к зданию служит цилиндрическая башня с куполом, обитым цинковыми листами, что делает ее похожей на пулю. Почти на «кончике» купола по всей окружности — ряд окон, которые по форме напоминают чердачные окна домов в голландской сельской местности.



Интерьер башни. Вид снизу вверх



Объекты современного искусства в экспозиции музея



Инсталляция в экспозиции музея

«...Есть две основные причины существования этого великолепного купола: первая — это отсылка к архитектурной традиции классического мира, в особенности — к постройкам туринского архитектора XIX века Алессандро Антонелли, вторая — тот факт, что расположенная между рекой и морем земля в этой стране смело заявляет о своем существовании».

Вместо того чтобы заниматься переосмыслением фундаментальной концепции того, что есть музей, Росси строит Боннефантен с упором на технические инновации и эффективность архитектурных и инженерных решений, а также на максимально возможное использование естественного освещения.

По-видимому, Росси был приглашен именно, чтобы создать мощную «раму» для тех произведений искусства, которые оказались в залах музея, не навязывая своего индивидуального и узнаваемого стиля. Но ему все же удалось добавить поэтическую составляющую.

Некоторое время ранее, вручая Притцкеровскую премию Альдо Росси, архитектурный критик Ада Луиза Хукстэйбл сказала: «...Поэту, который по случайности стал архитектором». Эти слова очень точно характеризуют Росси-архитектора и Росси-теоретика.



Шютценштрассе

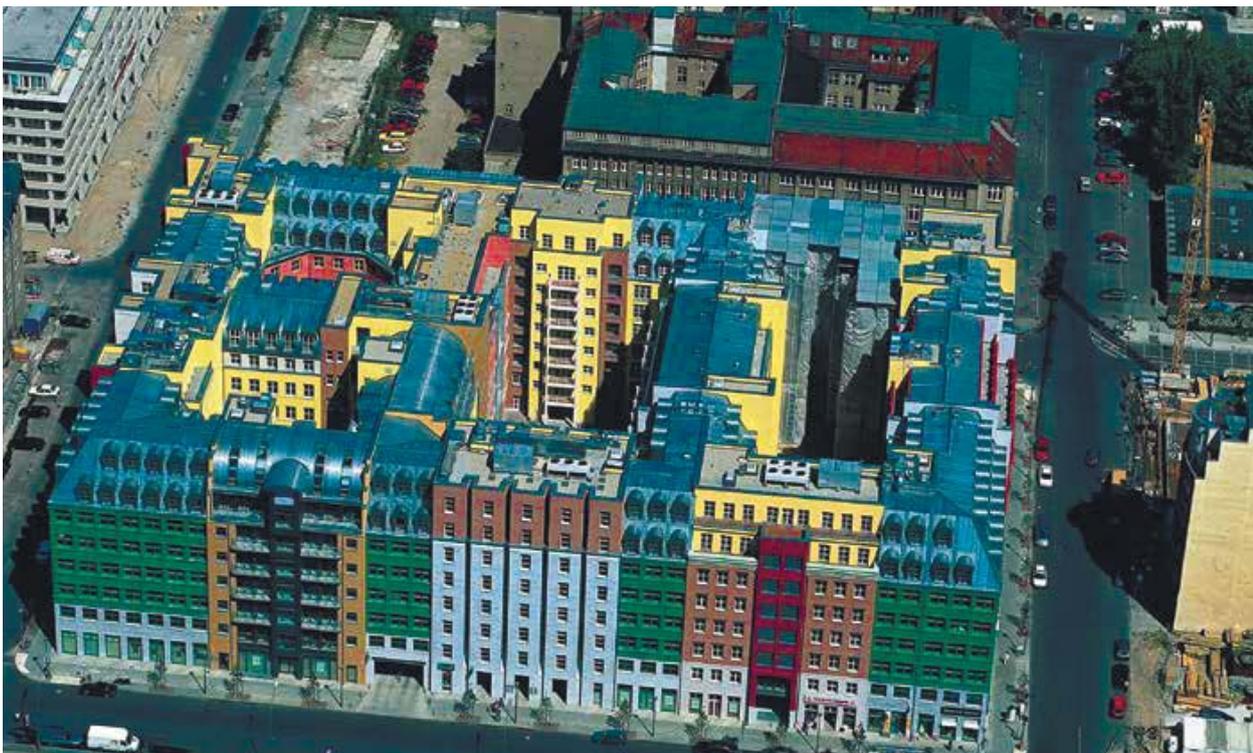


Макет комплекса Шютценштрассе



Стык двух фасадов архитектурного комплекса

Тот факт, что Вторая мировая война уничтожила пол-Берлина, так или иначе позволил историческому центру этого города стать самым современным в Европе: начиная с 1950-х годов он застраивался практически с нуля. Прокладывались улицы, проектировались кварталы, а архитекторы получили достаточный уровень свободы самовыражения (по крайней мере выше, чем в исторических городах, где необходимо соблюдать высотность, «красную линию» и другие условности для сохранения видовых перспектив). И хотя в «Архитектуре города», в главе, целиком посвященной жилой архитектуре в Берлине, Росси критикует «урбанистику кварталов», в данном случае он сам не оставляет нам выбора: его квартал Шютценштрассе, построенный в Восточном Берлине в 1994–1998 годах, слишком сильно выделяется на фоне архитектуры соседних зданий, даже учитывая, что некоторые из них возведены такими выдающимися архитекторами, как Йо Мин Пей (автор стеклянных пирамид Лувра), Жан Нувель (автор небоскребов Бурдж Катар и барселонского Агбара), Мис ван дер Роэ (легендарный архитектор, с именем которого связывают появление интернационального стиля) или его последователь Филипп Джонсон (один из отцов постмодернизма в архитектуре).



Вид квартала сверху

«Говорят, что в Севилье в прежние времена тот, кто хотел построить себе дом, сообщал архитектору или просто каменщику необходимый размер патио, а потом просил расположить вокруг него столько помещений, сколько получится», — писал Росси в «Научной автобиографии». И кажется, сам он руководствовался тем же принципом при проектировании квартала Шютценштрассе. Архитектору предложили участок земли, на котором он волен был составить произвольную композицию из необходимого количества сооружений.

Квартал Шютценштрассе представляет собой классический блок, из каких состоит весь берлинский район Фридрихштадт. Росси использовал его историческое деление улицами и вписал в него комплекс из 12 зданий, заняв одну из «ячеек» этой сетки. Общее количество фасадов, отличающихся по композиции архитектурных элементов и цвету, на самом деле превышает количество домов, стоящих независимо друг от друга: на одну Шютценштрассе выходит сразу девять различных «фасадов». Два дома полностью жилые, а остальные частично состоят из офисных и коммерческих площадей. Фасады представляют собой постмодернистский коллаж из архетипических элементов, а также цитат из исторических сооружений или других построек Росси,

«Красная линия» — условная линия, которая четко определяет границы участка, на котором может вестись строительство; предназначена для того, чтобы сохранять одинаковую ширину улицы по всей протяженности



Общий вид на комплекс Шютценштрассе



Восьмигранный двор-колодец. Вид снизу вверх

причем иногда эти элементы имеет достаточно грубую «склейку»: они врезаются друг в друга и набегают один на другой.

Отправной точкой для составления такой композиции послужил исторический принцип составления домов стеной к стене. Дома буржуазного типа (а по сути данный принцип уходит еще глубже, в Средневековье) с отдельными готическими элементами, построенные на узких, уходящих в глубину участках, были распространены по всей Северной Европе. Но Россия не просто имитирует историческую немецкую архитектуру, она использует огромное количество отсылок к архитектуре итальянского Возрождения, а также фантазийных, придуманных сочетаний элементов, которые нигде ранее не встречались.

«Это вкрапление, или реликт иной эпохи, в его абсолютной формальной чистоте всегда казалось мне символом архитектуры, поглощенной окружающей жизнью. Я обнаруживал колонну Филарете, которую всегда пристально рассматриваю, в древнеримских памятниках Будапешта, в трансформации амфитеатров, и главное — как возможный фрагмент тысячи других

«Мне было около двадцати лет, когда меня пригласили в Советский Союз. ...В России мне нравилось все, старинные города... люди и пейзажи. Внимание к соцреализму помогло мне избавиться от мелкобуржуазности, характерной для модернистской архитектуры: мне больше нравились широкие улицы Москвы... архитектура станций метро и Университета на Ленинских горах», — вспоминал Росси



На Шютценштрассе выходит сразу девять различных «фасадов», за которыми прячется всего лишь четыре дома

Росси использовал в оформлении фасадов различные цвета, чтобы подчеркнуть различие в их деталях

Квартал состоит из 12 зданий, хотя фасадов, которые выходят на улицы Берлина, гораздо больше

Одной из главных целей строительства квартала Шютценштрассе было «сшить» воедино ткань Восточного и Западного Берлина

Внутри квартала есть четыре двора — два прямоугольных, квадратный и восьмигранный

Шютценштрассе

В проекте квартала Росси сделал отсылки к традиционной немецкой бюргерской архитектуре

Два дома квартала полностью жилые, а остальные частично состоят из офисных и коммерческих площадей

Росси использовал мотивы итальянской ренессансной архитектуры: один из фасадов служит аллюзией на палаццо Фарнезе в Риме, построенное Антонио да Сангалло Младшим и Микеланджело

Квартал Шютценштрассе представляет собой классический блок, из каких состоит весь берлинский район Фридрихштадт





Фрагмент фасада, выходящего во внутренний двор

построек. Вероятно, мне просто нравятся фрагменты». Данная цитата из «Научной автобиографии» очень точно характеризует поздний эклектизм Росси. Хотя, конечно, его позднее постмодернистское творчество сильно отличается от ранних работ в духе рационализма, архитектора нельзя упрекнуть в хаотичности или безвкусном использовании цитат, он делает это очень тонко: к примеру, в числе источников — палаццо Фарнезе, один из лучших дворцов итальянского Возрождения, построенный Антонио да Сангалло Младшим и Микеланджело в Риме в 1518 году. Росси берет оттуда принцип организации окон: все три яруса оформлены по-разному. Нижний превращается в галерею, выше окна оформляются треугольными сандриками, а еще выше — полукруглыми или лучковыми.

Всего в плане комплекса заложено четыре внутренних двора: два прямоугольных, в которых разбиты небольшие скверы, а еще два двора-колодца квадратной и восьмигранной форм. При этом архитектура со стороны атриумов ничуть не менее интересна. Здесь, как и со стороны парадных фасадов, Росси много работает с цветом. Восьмигранную форму двора он берет из истории венецианской архитектуры: такими были плавающие театры, создававшиеся для карнавалов, таким

Помимо Росси в районе Фридрихштадт работали такие всемирно известные архитекторы, как Йо Мин Пей, Жан Нувель, Мис ван дер Роэ и Филипп Джонсон



Сквер в одном из внутренних дворов комплекса

же Росси сделал и свой Театро дель Мондо для первой Венецианской биеннале. И вновь зодчий играет с представлением о внутреннем и внешнем пространстве архитектуры: человек заходит «внутри» сооружения, но оказывается под открытым небом, а вокруг него разворачивается архитектурный «театр» с чередой ярких разноцветных фасадов.

Чем менее натурален материал, тем интенсивнее цвет: кричащий зеленый и «сигнальный» красный — для алюминия, цвет яичного желтка, карминовый красный и васильковый — для штукатурки, темный земляной или красно-коричневый — для кирпича, белый, светло- и темно-серый, песочный и розоватый — для натурального камня, металлические листы оставлены без изменений серебристыми.

Различные формы окон, оформление чердаков, пластическая разработка фасадов, чередование выразительных и сдержанных «секций», сложная структура горизонтальных и вертикальных членений в основном аксиально-симметричных фасадов — все играет на создание общей композиции. В данном проекте Росси использовал мансардные этажи, для него они — архитектурный архетип европейского города: «Архитектура и традиции города, которые оказываются



Ренессансные элементы архитектуры в оформлении фасада



Окна мансардного этажа



Окна разнообразной формы

прогрессивными, являются основной темой, которая всегда интересовала меня. Я думаю, что это здание с крышей, которая так характерна для Парижа, имеет большее влияние на город, чем все авангардные конструкции, которые не имеют никакого отношения к физической реальности Парижа».

Серия эскизов и чертежей, сделанных Росси перед выполнением проекта, показывает, что в его основе изначально лежала идея повторения композиционных элементов и вариаций с использованием одних и тех же деталей. Несмотря на то что эту особенность трудно увидеть, если смотреть на блок с одной из четырех улиц, прием становится вполне очевидным, если взглянуть на снимки или аксонометрические чертежи всех фасадов сразу. Квартал оказывается фактически повторением нескольких архитектурных мотивов с некоторыми вариациями.

Прошло чуть меньше 30 лет с тех пор, когда Росси создавал проект квартала Галларатезе в Милане, и здесь он вновь обращается к идее города в городе. В этом есть какая-то цикличность: если Галларатезе был первым общественным заказом, над которым удалось поработать Росси, то Шютценштрассе стал его последней работой. Что изменилось в представлениях Росси об архитектуре за это время? Что общего в этих проектах?

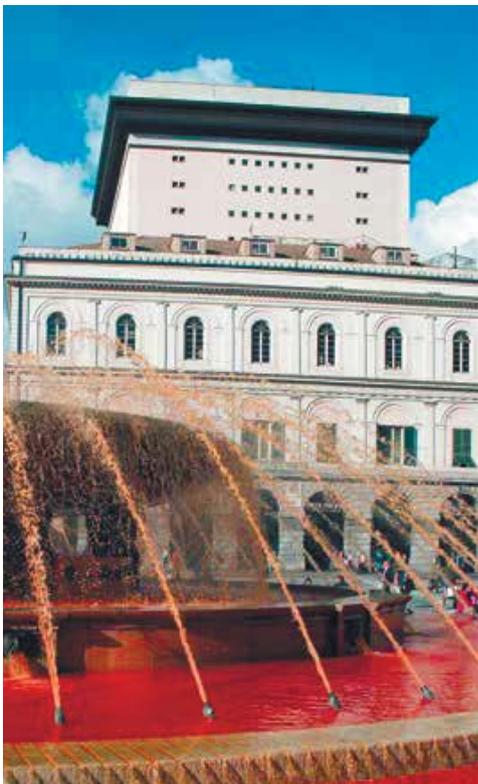
В берлинском задаче Росси состояла в том, чтобы создать новую архитектуру, связанную с историческим ландшафтом этого района Фридрихштадт, воссоединившегося после падения Берлинской стены. И Росси внес неоценимый вклад в «сшивание» городской ткани воедино. Он тонко чувствовал необходимость работы с историческим контекстом, поэтому, с одной стороны, обратился к средневековым традициям европейской архитектуры, а с другой — к архетипам вроде ренессансных элементов.



Театр Карло Феличе



Вид на Театр Карло Феличе. Гравюра XIX века



Фонтан у здания театра

Театр Карло Феличе на сегодняшний день является главной площадкой Генуи для постановок оперы, балета и концертов классической музыки. Театр носит имя герцога Карло Феличе, а датой его основания считается 24 декабря 1824 года. Но первый камень самого здания театра был заложен лишь 26 марта 1826 года на месте церкви Св. Доминика. Здание несколько раз подновляли, а однажды даже пригласили Верди написать новую оперу по случаю очередного открытия сцены в связи с 400-летием открытия Америки Христофором Колумбом. Правда, Верди отказался от этой чести, сославшись на большую занятость.

Зал много раз перестраивался в период с 1859 по 1934 год и оставался невредимым до 9 февраля 1941-го, когда снаряд, выпущенный британской авиацией, попал в крышу здания театра, пробив большое сквозное отверстие и разрушив потолок зрительного зала, который был уникальным примером рококо XIX века, с ярко раскрашенным рельефным изображением парящих ангелов и херувимов. Еще одна бомба попала в здание театра 5 августа 1943 года; от ее взрыва загорелось закулисное пространство. Огонь перекинулся на сцену и сжег все декорации и деревянные элементы конструкции, но не достиг зрительного зала. После чего все, что



Главный фасад театра

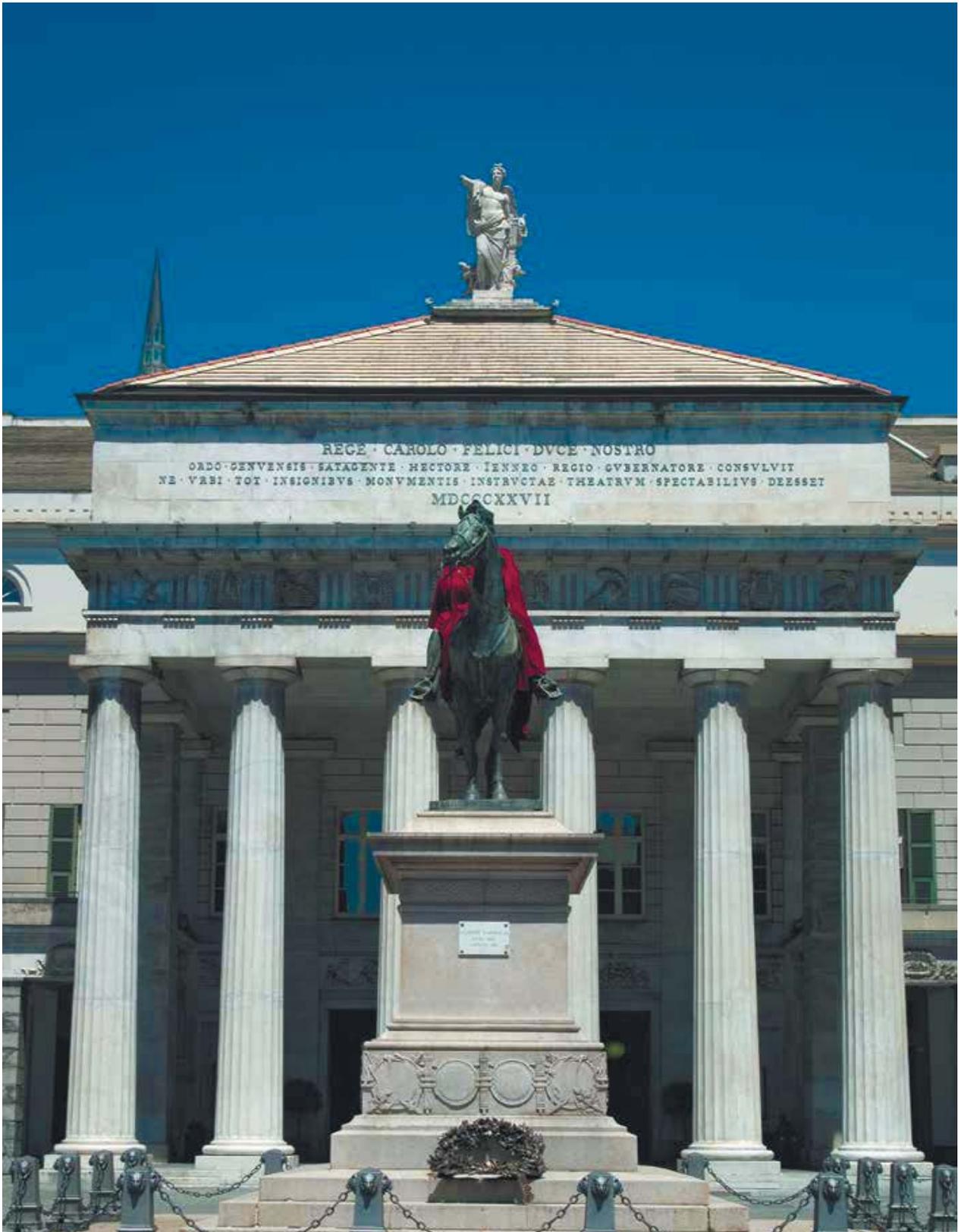
не успело сгореть, оказалось разграблено мародерами и сдано на металлолом. И наконец, воздушный налет в сентябре 1944 года вызвал разрушение передней части театра, оставив практически только внешние стены и коридоры позади ярусов лож. То, что когда-то являлось одним из наиболее богатых и красивых оперных театров, превратилось в скелет голых стен без крыши.

Идеи реконструкции появились сразу после окончания войны. Первый проект Паоло Антонио Чезза, предложенный в 1951 году, был отклонен. Вторым — архитектора Карло Скарпа — оказался утвержден в 1977 году, но нереализован по причине преждевременной смерти зодчего. Третьим кандидатом стал Альдо Росси. Его проект в конечном счете предполагал современный дизайн театрального здания с учетом воссоздания фрагментов оригинального фасада, но с абсолютно новой концепцией интерьера и двумя зрительными залами — большим, на 2000 зрителей, и камерным — на 200. Здание театра было официально открыто в июне 1991 года.

При беглом осмотре здания Театра Карло Феличе в глаза бросаются классический шестиколонный портик без фронтона, который выходит на открытую площадь перед зданием, галерея с гранитными опорами, огибающая здание по периметру, и большой треугольный



Скульптура ангела над главным входом в театр и башня, пристроенная Росси к зданию



Памятник Гарибальди перед главным входом в театр



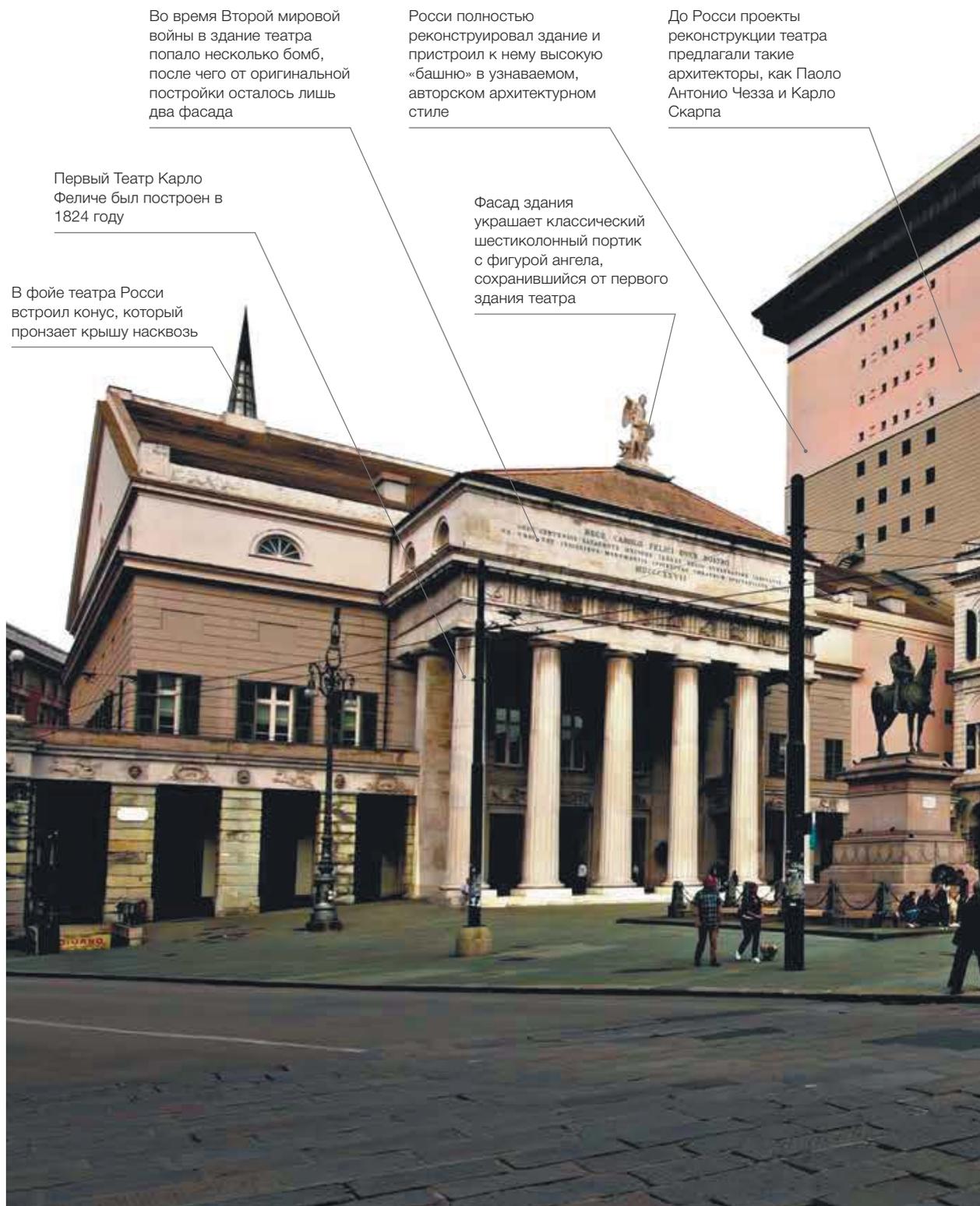
Боковой фасад театра

фронтон над боковым фасадом. Кажется, что это типичный образец строгой классической архитектуры XIX века. И так оно и есть — фасады, по сути, единственное, что сохранилось от театра после войны. Несмотря на все разрушения, уцелела и скульптура ангела, венчающая главный фасад.

Но стоит перевести взгляд с фасадов на общий план, как тут же замечаешь огромную многоэтажную башню, сдвинутую правее главного фасада. Гладкая поверхность ее стен лишь изредка прерывается маленькими квадратными окнами. Башня, конечно же, стала авторским дополнением Росси к зданию театра. Также можно заметить небольшой стеклянный конус, возвышающийся над главным фасадом чуть левее фигуры ангела. Чтобы узнать его назначение, нужно зайти внутрь театра.

«Конструктор вспоминал и другие театры, другие пространства, где театр охватывал собой и включал в себя весь город; это были каменные постройки, повторявшие строение ландшафта, создавая тем самым новую географию. Но потом все это было утрачено. Может, и к лучшему было не пытаться возродить эти моменты, начиная с Древнего Рима, а изобрести новый театр — театр как строго ограниченное место?» — писал Росси в своей «Научной автобиографии». К тому моменту, когда была

Театр Карло Феличе многократно перестраивался. Однажды, по случаю завершения очередной реконструкции, театр предложил великому Джузеппе Верди написать новую оперу. Однако композитор отказался от этого заказа, сославшись на большую занятость



Театр Карло Феличе

Два зрительных зала театра вмещают по 200 и 2000 человек

Новое здание театра было официально открыто в июне 1991 года

Зрительный зал выполнен из темно-серого камня, на фоне которого так выигрышно смотрится красная обивка сидений

В оформлении зрительного зала Росси использует отдельные архитектурные мотивы, вырванные из привычного контекста: балконы с балюстрадами, окна и колонны





Боковой вход в театр



Колонна в интерьере театра

опубликована данная книга, Росси еще не занимался проектом Театра Карло Феличе, а среди его реализованных проектов были только Театр Паганини на Пьяцца дель Пилота в Парме и Театра дель Мондо, созданный в 1979 году и участвовавший в Венецианской биеннале. «Но как бы то ни было, думая о рынке, я каждый раз провожу параллель между ним и театром, особенно театром XVIII века, где мы наблюдаем такое же отношение между изолированными ложами и общим пространством. Во всех своих постройках я всегда испытывал на себе очарование театра», — говорил архитектор.

Тем не менее проект Театра Карло Феличе — отнюдь не работа дилетанта. Сохранив тонкую классическую оболочку, Росси создает абсолютно современный интерьер: он использует архетипы, на которых построил свой индивидуальный стиль, и в то же время обращается к постмодернизму, помещая эти архетипы в самых неожиданных и необычных местах.

Одной из наиболее интересных деталей интерьера этого театра стал конус, пронзающий насквозь своды вестибюлей и прорывающий крышу. Он установлен прямо по центру вестибюля, и если смотреть на здание с бокового фасада, то верхняя точка фронтона, остекленный пик конуса и башня, спроектированная Росси



Ротонда в фойе театра

и пристроенная к театру, окажутся на одной оси. Внутри конуса зайти нельзя, но заглянуть можно. Сплошная поверхность стены прерывается небольшими частыми окнами. На фоне голубых стен интерьера фойе белая оштукатуренная поверхность конуса смотрится очень контрастно. Для Росси такой цветовой контраст, минималистичность форм и отсутствие лишних, отвлекающих внимание деталей играют большую роль, о чем уже говорилось ранее.

Но самое сильное впечатление по задумке архитектора на посетителя театра должен произвести зрительный зал. «Мир, который при первых же звуках оркестра погружает нас в магию театра. Эти первые звуки знаменуют собой начало и наделены всем очарованием начала. Я осознавал все это, рассматривая пустые театры как навсегда покинутые конструкции, хотя на самом деле их пустыньность мимолетна. Но этот краткий миг заброшенности так насыщен памятью, что именно он и составляет суть театра», — говорил Росси. Эту магию он пытается воплотить в интерьере зрительного зала: использует темно-серый камень для отделки стен, на фоне которого красный бархат кресел смотрится особенно выигрышно и богато. Сцену Росси с двух сторон фланкирует массивными колоннами, таким образом обращаясь



Цилиндр в фойе



Сцена и зрительный зал



Вид на зрительный зал со сцены

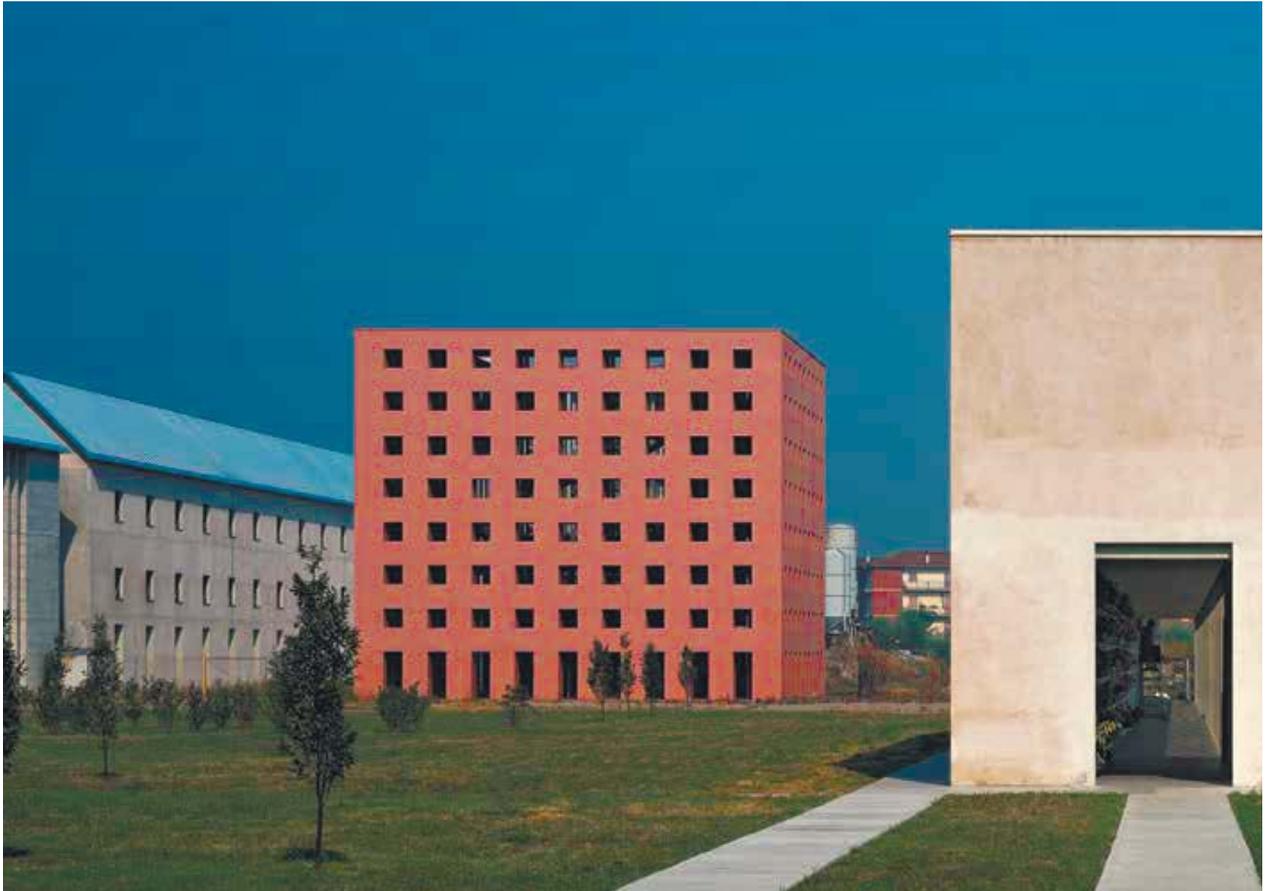
к архетипическим элементам, они на контрасте с «мимо-летней пустынной» зала напоминают о вечности.

Интересная деталь: в боковых стенах зрительного зала Росси прорезает окна, одевая их в белые наличники, и делает несколько лож-балконов с белыми балюстрадами, благодаря чему в архитектуре появляются дополнительные цветовые акценты. Вероятно, эти детали служат воплощением мысли, высказанной в «Научной автобиографии» о схожести театра и жилища: «Конечно, театр как образ жизни и представляет собой жилище. Но я замечал его простейшую форму и в других зданиях; в Бразилии, в маленьких городках, театр выделяется только своим тимпаном, небольшими особенностями фасада; иногда атмосфера театра ощущается в соборах, где ретабло напоминает сцену с декорациями, вокруг которой располагаются ложи».

Очевидно, что театр как тип архитектуры представлял для Росси не меньший интерес, чем жилые дома или музеи. Для него как для урбаниста было важно работать с историей таких архетипов, убирая все лишнее, доходить до самой сути архитектуры. Но при этом его здания, его реализованные проекты не выглядят скучными или однообразными: Альдо Росси тем и велик, что умел найти тонкую грань и соблюсти баланс между формой и декоративной деталью, историей и современностью, сиюминутным и вечным.



Кладбище Сан-Катальдо



Общий вид кладбища



Обходная галерея колумбария

Стремление Росси создать архитектуру для вечности наиболее ярко и полно выразилось в проекте кладбища и оссуария Сан-Катальдо в Модене. На месте, для которого он спроектировал несколько сооружений, уже существовали захоронения. Это было кладбище XIX века, построенное архитектором Чезаре Костой в 1858–1876 годах. Ко второй половине XX столетия здесь все еще сохранилось огромное количество резных скульптур, барельефов и надгробий. Кладбище Росси представляло собой альтернативный взгляд на саму концепцию «дома мертвых» и те образы, которыми оно было «населено». Для Росси была крайне важна типология сооружений и генеалогия типов архитектуры, которые транслировали прошлое. Таким образом, создавая проект Сан-Катальдо, он объединил идеи Чезаре Косты и типологию еврейских кладбищ XIX века. И этот проект получился вполне убедительным: жюри архитектурного конкурса отдало ему предпочтение перед Джанни Брагьери, и в 1972 году Росси получил этот заказ.

Проект оказался разработан в 1976 году, но само строительство началось только в 1978 году, а ярко-оранжевое здание оссуария так и не было окончательно завершено согласно замыслу архитектора. В этот период произошло событие, сыгравшее большую роль в жизни Альдо и изменившее его мировосприятие: архитектор попал в ужасную автомобильную катастрофу и долгое время находился в госпитале в тяжелом состоянии. Позже в «Научной автобиографии» Росси вспоминал: «В середине 1971 года, в апреле, на трассе, ведущей в Стамбул, между Белградом и Загребом, я попал в серьезную автомобильную аварию. Может быть, в результате этой аварии в маленькой больнице городка Славонски-Брод родился проект модернского кладбища и в то же время закончилась моя молодость».

В этот период он начал теоретизировать проблему строения тела как ряда переломов, которые должны были вновь стать единым целым. Росси писал: «Вопрос о фрагменте в архитектуре очень важен, так как, может быть, только руины способны полностью выразить факт существования объекта... Я имею в виду единство, или систему, которые становятся таковыми только потому, что вновь собираются из фрагментов. <...> В Славонски-Броде я отождествил смерть с морфологией скелета и изменениями, которые он может претерпеть. Я понимаю, что воспринимать смерть как своего рода перелом — это слишком односторонний взгляд».

Если две модели кладбищ, упомянутые выше, проанализировать на основе различных критериев, то можно обнаружить сходство в конфигурации плана и структуры. Росси отобрал фрагменты формальной композиции этих кладбищ и трансформировал или уменьшил отдельные элементы, чтобы использовать их в своем собственном плане. Он намечает ось и разбивает прямоугольный участок на зоны. В одной из них оказывается оссуарий, или по-другому костница. Ряд зданий погребального комплекса Росси дополняет конусообразной конструкцией, которая служит братской могилой.

Терракотовый оссуарий Росси не имеет ни окон, ни дверей, ни пола, ни потолка. Вместо этого лишь огромное множество прямоугольных проемов. Некоторые из них — для освещения, некоторые видовые, через которые посетитель кладбища может посмотреть на окружающее пространство, некоторые служат для входа и выхода посетителей, а в некоторых даже размещаются урны с прахом умерших. Внутри расположена ничем



Проход между постройками погребального комплекса



Фасад одного из сооружений комплекса

Там, где сегодня находится Сан-Катальдо, раньше располагалось кладбище, спроектированное архитектором Чезаре Костой

Росси создал проект кладбища после страшной автомобильной катастрофы, которая поменяла мировоззрение архитектора

Теоретик постмодернизма Чарльз Дженкс считал проект Сан-Катальдо одним из важнейших примеров этого стиля

Все кладбище поделено на отдельные прямоугольные зоны

Терракотовый оссуарий Росси не имеет ни окон, ни дверей, ни пола, ни потолка



Кладбище Сан-Катальдо

Росси спроектировал для Сан-Катальдо костницу

Внутри кубической формы зданий оссуария расположена утилитарная металлическая конструкция, предназначенная для подъема посетителей к могилам на различных уровнях

Проект Росси подвергся серьезной критике и вызвал массу споров, потому как напоминал архитектуру нацистских концлагерей

В основу проекта легла типология еврейских кладбищ XIX века

Росси постарался отразить в проекте философское понимание смерти как перехода к вечности





Галерея оссуария



Галерея колумбария

не примечательная, утилитарная металлическая конструкция, предназначенная для подъема посетителей к могилам на уровнях выше.

И многие посетители кладбища избегают возможности зайти в оссуарий: через архитектуру здесь создана довольно депрессивная атмосфера.

Росси удалось в камне выразить философское, метафизическое восприятие смерти. Хотя многие считают эту архитектуру некрасивой, тем не менее она невероятно эстетична. Некоторые исследователи утверждают, что архитектура оссуария напоминает конструкции барокамер концлагерей. Даже если согласиться с этим утверждением, то это не будет означать, что Росси каким-либо образом девальвирует воспоминания о холокосте — он всегда с глубоким уважением относился к истории. Возможно, такая форма стала для него тем самым архетипом по отношению к смерти, который он искал во всех архитектурных формах. По сути, он просто убирает из конструкции все временное, динамичное и случайное и оставляет чистую буквально «супрематическую» константу.

Есть определенный тип исследователей в истории искусства и архитектуры, которые пытаются навесить ярлык «первого» образца того или иного стиля, чтобы сделать живописное произведение или архитектурный объект точкой отсчета для нового эстетического направления. Жертвой такого подхода к изучению проблемы стиля как раз стал оссуарий в Модене: его часто называют первой постройкой постмодернизма. В предисловии к недавно изданной биографии Росси, которая получила название «Меланхолия и архитектура», португальский архитектор, куратор Венецианской архитектурной биеннале 1980 года, наивысшей точки расцвета постмодернизма, Паоло Портагезе написал: «Кладбище Сан-Катальдо стало поворотным моментом в жизни и в творчестве Альдо Росси». Он подразумевал, что именно с этого момента Росси сделался сподвижником нового стиля. Даже Чарльз Дженкс, первый и главный теоретик этого стиля в архитектуре, рассматривает творчество Росси как наиболее важный пример итальянского варианта направления. Сам Росси отвечал на подобные комментарии так: «Я не могу быть постмодернистом, потому что я никогда не был модернистом». Он, конечно, лукавит, потому что в рамках итальянского искусства за 30 лет творческой деятельности успел побывать и тем, и другим. Но все же это в меньшей степени связано с данным проектом. Не только по внешним характеристикам (архитектура постмодернизма была слишком раз-



Ярусы оссуария

нообразной), в первую очередь по эстетическим соображениям комплекс кладбища Сан-Катальдо в Модене трудно вписать в историю этого стиля.

Основной движущей силой постмодернизма была ирония. И если в таких проектах, как Театро аль Мондо или квартал Шютценштрассе, она, безусловно, присутствует, то здесь ей абсолютно нет места. Росси не цитирует, не играет с формой, масштабом или фактурой материала. Данный проект предельно строг и аскетичен, он воплощает идею вечности, а не постмодернистской сиюминутной шутки. В этом смысле огромное пустое место, несколько напоминающее бывший концентрационный лагерь, особенно в силу своей изоляции от окружающего мира, действительно заставит посетителя задуматься о глубоком смысле смерти и других вневременных категориях.



Внутренние металлические конструкции с лестницами и галереями в здании оссуария

Основные этапы творчества

Вилла ай Рончи	1960	Варесе
Комплекс «Монте Амиата»	1967–1974	Милан
Оссуарий и кладбище Сан-Катальдо	1971–1984	Модена
Начальная школа	1972	Фаньяно-Олона
Документальный фильм «Орнаментр и преступление»	1973	в рамках выставки Триеннале в Милане
Театро дель Мондо и триумфальная арка для первой Венецианской биеннале	1979	Венеция
Берлин-блок на пересечении Кохштрассе и Вильгельмштрассе	1981–1988	Западный Берлин
Центральный вокзал в Перудже	1982	Перуджа
Мэрия	1983	Боргорикко
Театр Карло Феличе	1984–1991, 1992, 1999–2004	Генуя
Палас-отель	1986–1989	Фукуока
Монумент Сандро Пертини	1988–1990	Милан
Административное здание The Walt Disney Company	1991	Орландо
Центр современного искусства на острове Вассивьер	1991	Бомон-дю-Лак
Квартал Шютзенштрассе	1994–1998	Берлин
Музей Боннефантен	1990–1995	Маастрихт
Штаб-квартира Школьной корпорации США	1992–2001	Нью-Йорк

Содержание

Жизнь и творчество	3
Комплекс «Монте Амиата»	23
Музей Боннефантен	33
Шютзенштрассе	43
Театр Карло Феличе	53
Кладбище Сан-Катальдо	63
Основные этапы творчества	70

Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
АО «Издательский дом
"Комсомольская правда"»

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДИРЕКТ-МЕДИА»
Главный редактор *А. Барагамян*
Руководитель проекта *А. Войнова*
Ответственный редактор *С. Суворова*
Фоторедактор *М. Гордеева*
Верстка *С. Туркиной*
Корректор *Г. Барышева*

Автор текста *Е. Кинякина*
Фото на обложке *Iain Masterton*

— Адрес издательства —
117342, Москва, ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
e-mail: editor@directmedia.ru
www.directmedia.ru

Том 53
«**Росси**»



© Издательство «Директ-Медиа», 2016
© АО «Издательский дом "Комсомольская правда"», 2016

ISBN 978-5-4470-0220-6 (Комсомольская правда)
ISBN 978-5-4475-8708-6 (Директ-Медиа)

— Издатель —
АО «Издательский дом "Комсомольская правда"»
125993 г. Москва, ул. Старый Петровско-Разумовский
проезд, 1/23, e-mail: kollekt@kp.ru
www.kp.ru

Отпечатано в типографии PNB Print, Латвия
www.pnbprint.eu

Подписано в печать 11.11.2016
Формат 70×100/8. Печать офсетная
Бумага мелованная. Усл. печ. л. 11,61
Заказ № 112980

2016 год

© При подготовке издания использовались материалы
фотобанка Vostok Photo