

А.Е. ЧВАНОВА

Соискатель научной степени кандидата искусствоведения кафедры «История искусств и гуманитарные науки» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: anna-chvanova@yandex.ru

Е.Е. ДОКУЧАЕВА

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «История искусств и гуманитарные науки» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: dokuchaevaee@yandex.ru

А.Е. CHVANOVA

Applicant for a scientific degree of the «History of art and social science» department of Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts (Stroganov University)
e-mail: anna-chvanova@yandex.ru

Е.Е. ДОКУЧАЕВА

Ph.D. in History of Arts, professor of the «History of art and social science» department of Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts (Stroganov University)
e-mail: dokuchaevaee@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_2_1_98_114

ВЗАИМОСВЯЗЬ АРХИТЕКТУРЫ И КИНЕМАТОГРАФА В ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ АРХИТЕКТОРОВ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

INTERRELATIONSHIP BETWEEN ARCHITECTURE AND CINEMATOGRAPHY IN THE PRACTICE OF MODERN AND CONTEMPORARY ARCHITECTS OF THE XX – EARLY XXI CENTURIES

В статье рассматривается взаимосвязь архитектуры и кинематографа в XX – начале XXI в. Цель статьи – показать взаимодействие кинематографии и архитектуры в художественном, философском и концептуальном смыслах, показать, каким образом использование кинематографических приемов – как на

проектно-монтажном, так и на образно-ассоциативном уровне, обогащает архитектурную практику и позволяет создавать более выразительную архитектуру, отвечающую идейным замыслам и задачам функционирования. В статье анализируются работы архитекторов XX–XXI вв., в творчестве которых наиболее ярко прослеживается взаимопроникновение художественных приемов архитектуры и кинематографии: Ле Корбюзье, Бернар Чуми, Рем Колхас, Жан Нувель.

The article considers the relationship between architecture and cinema in the XX – early XXI century. The aim of the article is to demonstrate the interrelation between cinema and architecture in the artistic, philosophical and conceptual senses, to prove how the use of cinematographic tools, both at the design-montage and the image-associative levels, enhances the architectural practice and allows to create a more evocative architecture that meets the conceptual ideas and objectives of function. The article analyses the works of architects of the XX–XXI century, whose creations most clearly demonstrate the intersection of artistic approaches of architecture and cinematography: Le Corbusier, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Jean Nouvel.

Ключевые слова: Бернар Чуми, Рем Колхас, Жан Нувель, монтаж, архитектура, кинематография, Парк Ла Виллетт, Посольство Нидерландов в Берлине, Фонд Картье.

Keywords: Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Jean Nouvel, montage, architecture, cinematography, Parc de la Villette, Dutch Embassy in Berlin, Fondation Cartier.

Процесс взаимодействий различных видов пространственных, пространственно-временных и временных искусств в XX веке заставил говорить о их синтезе на новом уровне межвидовых связей. Достижения в области науки и техники позволили использовать новые приемы и средства художественной выразительности в традиционных видах пластических искусств. Так, появление видеокамеры заставило архитекторов по-новому взглянуть на сам процесс проектирования и строительства. Но можно ли говорить о взаимосвязи архитектуры и кинематографа в художественном,

концептуальном или даже философском смысле? Существуют ли идеи, исследования, «области взаимных проекций» [1, с. 170], которые были бы одинаково применимы и к архитектуре, и к кинематографу?

Если думать об архитектуре не как о неподвижной тектонической конструкции, а воспринимать ее в динамике, то пространство будет восприниматься как форма действия, которая предполагает включение посетителя в архитектуру, но не только для фиксации и воспроизведения траектории движения, а для интерпретации восприятия этого пространства, придания ему нового смыслового значения, по аналогии с тем, как это происходит в кино, когда зритель переживает повествование, создаваемое перемещением камеры. В архитектуре посетитель воспринимает пространство, перемещаясь по нему реально, в кино, оставаясь вне изображаемого пространства, зритель включается в него за счет смены кадров, игры и взаимодействия актеров.

Еще задолго до появления кинематографа архитектурная практика при помощи перспективных рисунков, ландшафтных проектов, картографических планов, панорамных макетов установила и продемонстрировала тесное взаимодействие в архитектуре всех присущих ей средств художественной выразительности — объема, пространства, движения и повествования [2, с. 180].

В начале XX в., в период становления кинематографа как отдельного вида искусства, взаимосвязь архитекторы и кинематографии изучалась мастерами кино С. Эйзенштейном, Д. Вертовым, исследовавшими Афинский Акрополь, гравюры Пиранези, Потемкинскую лестницу [3] с целью нахождения приемов, общих как для архитектуры, так и для кино.

С.М. Эйзенштейн, величайший советский режиссер, писал: «... Живопись оставалась беспомощной в закреплении полной картины явления во всей его пластической многосторонности (нюансов и образцов этих попыток имеется грандиозное множество). На плоскости эту задачу разрешил лишь киноаппарат. Но его несомненным предком по этой линии является... архитектура. Совершеннейшие образцы расчета кадра, смены кадров и даже метраж (то есть длительность определенного впечатления) нам оставили греки. ... С таким же правом афинский Акрополь является совершеннейшим образцом одного из древнейших фильмов» [3, с. 344].

С.М. Эйзенштейн вырос в семье инженера-архитектора, с юных лет изучал архитектуру и собирался идти «по стопам отца», но стал, в итоге, режиссером. Именно с трудов Эйзенштейна началось осмысление

киномонтажа, который в своей основе созвучен архитектурному проектированию, и кадра как пространственной ситуации фрагмента.

Рассуждая об ансамбле Афинского акрополя, режиссер опирался на исследование Огюста Шуази, который проанализировал восприятие его архитектуры в движении, с фиксацией различных точек зрения и ракурсов. Эйзенштейн считал, что ансамбль Афинского Акрополя — это «некая пространственная ситуация, совместное размещение в пространстве основных действующих лиц или объектов» [4, с. 113], которые формируют перед зрителем «продуманный ряд картин, объединенных в мизанесцену» [4, с. 113]. Проход вдоль ключевых памятников Акрополя — Парфенона, Эрехтейона и статуи Афины Промехос — формирует траекторию движения взгляда посетителя, а их взаимное расположение «близко к кинематографическому делению плана по расположению, где фиксируются три основных слоя — дальний, средний и крупный планы» [4, с. 113]. При проходе по Акрополю происходит смена фокусировки, и поочередно доминирует один из основных памятников, второй составляет средний план, а третий — дальний. Именно так архитектурный опыт, включающий в себя динамику пространства, движения и повествования, соотносится с эффектом кино и, по сути, является его воплощением.

Пытаясь представить кино и архитектуру как два способа пластического выражения фигур и форм, Эйзенштейн был очень близок к идее Ле Корбюзье об архитектурном променаде (*promenade architecturale*): «архитектурной прогулке», в которой глаз, наподобие кинокамеры, пересекает пространство, выстраивая визуальные пути, образы виртуальных дорог, вдоль которых располагаются элементы, которые художник хочет туда поместить и показать зрителю.

В 1928 г. Ле Корбюзье посетил Москву для проектирования здания Центросоюза, где познакомился с Сергеем Эйзенштейном. Это знакомство оказало значительное влияние на архитектора [5]. В интервью, опубликованном в журнале «Советский Экран», Ле Корбюзье подчеркнул общие черты своей работы и работы Эйзенштейна: «Кино и архитектура — единственные искусства современности. Мне кажется, что в своей работе я мыслю так же, как С. Эйзенштейн, когда он создает свое кино. Его работы пронизаны чувством правды. Сведенные исключительно к существенному, они близки по мысли к тому, что я стремлюсь выразить в своих работах. Пользуясь случаем, хочу выразить восхищение его принципом освобождения событий от всего нехарактерного и незначащего.

Установка на существенное не только возвышает работу над хроникой, но возводит на экране любое обыденное явление, скользящее по поверхности нашего внимания (будь то потоки молока, жнущие бабы или поросята), до степени монументального образа. Например, крестный ход в “Генеральной линии” с ее “динамичными портиками” наступающих икон по схваченности и скульптурности лепки фигур я бы мог сравнить только с остротой и характерностью фигур Донателло» [6, с. 5].

Эйзенштейн признавался, что был большим приверженцем архитектурной эстетики Ле Корбюзье и Гропиуса [3, с. 479]. В свою очередь, созданная Ле Корбюзье в 1929–1930 гг. Вилла Савой (Villa Savoye) соотносится с кинематографом при помощи целого ряда приемов — променада, кадрирования, монтажа. Променада начинается с входного вестибюля, расположенного на северо-западе, но для того, чтобы попасть в него, потребуется обойти здание с южной стороны. На второй этаж из вестибюля можно подняться, воспользовавшись лестницей или пандусом. По лестнице посетитель попадает в спальни, а по пандусу — в гостиную. Пандус на Вилле Савой имеет два крыла: одно — внутри, а другое — снаружи и проходит вдоль внешней стены до сада на крыше. По пандусу со второго этажа можно попасть в солярий и сад на верхнем этаже, и пока посетитель преодолевает свой путь, он попеременно наблюдает пространства внутри и снаружи дома. С террасы и солярия, расположенных на крыше дома, открывается вид на окрестности. Вилла Савой, спроектированная по принципу архитектурного променада, возникающего по мере продвижения посетителя, создает образ текучего пространства, в котором картинка окружающего мира непрерывно меняется.

Две стены жилой комнаты на втором этаже имеют горизонтальные раздвижные окна. Третья стена выходит на террасу и застеклена на две трети по всей высоте. Если отодвинуть эту стеклянную перегородку, то комната преобразуется, впуская в себя окружающее пространство и становясь его частью. Тем не менее, окружающий ландшафт за счет особого расположения окон и раздвижной стеклянной перегородки кадрирован и виден только отдельными участками. Расположение пандусов спроектировано так, что они переходят с нижнего уровня на верхний, создавая горизонтальное подчинение в последовательной смене «кадров» в восприятии архитектуры.

Для Ле Корбюзье пандус не просто архитектурный элемент, для него пандус — это эстетический фактор, воздействующий на посетите-

ля. Элемент, связующий на разной высоте горизонтальные плоскости внешнего и внутреннего пространства, который позволяет осуществить плавный и незаметный переход с одного этажа на другой, усиливает взаимопроникновение внутреннего и внешнего пространства и концепцию «архитектурного променада». Это своеобразный инструмент повествования, который рассказывает об опыте перемещения, исследования и переживания архитектурных «событий». Движения и события создают несколько слоев смысла, равно как создаются пространственные последовательности при монтаже сцен в кино.

Одним из первых советских архитекторов, кто задумался о взаимосвязи двух видов искусств, был Константин Мельников, который в 1926 г. в статье «Кино и архитектура» заявил: «В своих достижениях оба искусства будут дополнять друг друга, и их совместная работа может создать невиданную до сего времени силу художественного воздействия на человека» [7, с. 100].

Процесс взаимного дополнения и обогащения мы видим в развитии архитектуры и других видов искусства на протяжении XX века. Например, в конце 30-х гг. Пол Нельсон, американо-французский архитектор, создает проект «Подвесного дома» (1936–1938), на архитектуру которого повлияла живопись Хуана Миро и Фернанда Леже. В своем



Рис. 1. Макет «Подвесного дома». Арх. Пол Нельсон (1936–1938)

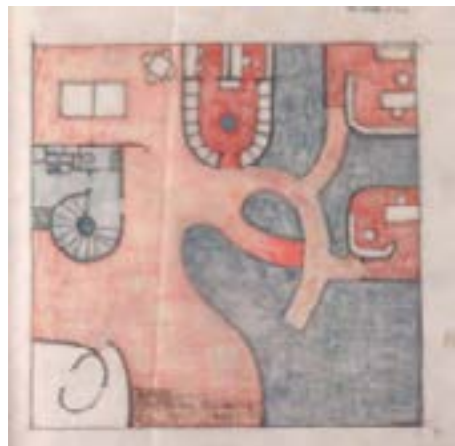


Рис. 2. Предварительный план первого этажа. Макет «Подвесного дома». Арх. Пол Нельсон (1936–1938)

проекте архитектор отказался от квадратных форм в пользу изогнутых композиций Хуана Эллиона и кинетических скульптур Александра Кодлера (рис. 1). Цветовые пятна Хуана Миро переносятся в архитектурную плоскость (рис. 2), обеспечивая текучесть и ощущение непрерывного движения, кинематографичности проектируемого пространства [8].

К концу 1970-х гг. в архитектурном мире окончательно формируется необходимость переосмысления господствующей на тот момент квазимодернистской парадигмы, архитекторы все больше начинают искать вдохновение в современной живописи, скульптуре, музыке, архитектурная практика вступает в активный диалог с другими видами искусства.

Джон Хейдук, будучи деканом архитектурного факультета нью-йоркской архитектурной школы Cooper Union с 1975 по 2000 г., заложил архитектурную педагогику [9], основанную на анализе произведений искусства. Хейдук находил вдохновение в натюрмортах Сезанна, фигурах Джакометти, литературе Пруста и Томаса Манна. В последующем его ученики, такие как Дэниел Либескинд и Дэн Хоффман, а затем и множество их учеников продолжили эту практику.

Даниэль Либескинд при проектировании нового здания Еврейского музея в Берлине (2001) вдохновлялся незаконченной оперой Арнольда Шёнберга «Моисей и Авраам», отразив «додекафонию, насыщенность и плотность музыки в архитектонике» [10] музея. Архитектор назвал свой проект «Между линиями», использовал в качестве референса Звезду Давида, изменив ее до двух то сходящихся, то расходящихся зигзагообразных линий (рис. 3), как в додекафонной композиции одна и та же серия (последовательность двенадцати различных звуков) постоянно присутствует то в горизонтальных, то в вертикальных звукообразованиях.



Рис. 3. Еврейский музей в Берлине (2001). Арх. Даниэль Либескинд. Фото: Студия Даниэля Либескинда



Рис. 4. Вид на улицу в «Городе Блоха». Арх. Питер Кук. Изображение: Питер Кук



Рис. 5. Отрывок из концерта Э. Блоха, послуживший основой для проекта Питера Кука «Город Блоха». Изображение: Питер Кук

Питер Кук, английский архитектор, в начале 1980-х гг. занимался переносом нот для концерта для скрипки Эрнеста Блоха (рис. 5) в графическую композицию плана идеального города. В его проекте ноты становятся башнями, нотный стан — улицей, тактовые черты — ритмическими разделениями пространства и времени (рис. 4), устанавливая взаимосвязь между музыкальным тактом как мерой музыкального произведения и формальной городской единицей — кварталом [11].

Однако именно кинематограф наиболее тесно связан с архитектурой и на проектно-монтажном, и на образно-ассоциативном уровне, поэтому во многих архитектурных школах наибольший интерес начинает вызывать исследование художественных принципов кинематографии.

Теории, связанные с кино, киномонтажом и кинематографом, проникают в процесс и артикуляцию архитектурного и городского дизайна.

В 1960–70-е гг. в Советском Союзе проблемой использования средств кинематографии в архитектурном проектировании занимаются советские исследователи, в основу подготовки студентов архитектурного факультета Свердловского архитектурного института входит принцип проектирования во временном измерении, разработанный под руководством В.И. Ивлева [12]. Использование таких средств кинопроектирования, как раскадровка и сценарная разработка, позволяли создать проект, приближенный к реальному восприятию за счет «проживания» отдельных элементов архитектуры (Э.М. Климов, В.В. Лазарев, Е.Л. Беляев). Макетоскопирование — съемка с использованием широкоугольных объективов макетов архитектурных объектов с целью выявления основных архитектурных членений, отношения к окружающему пространству — позволяли приблизить макет к реальному восприятию и имели практическое применение. Такой метод исследования позволял оптимизировать высоту объекта, его положение в структуре городской застройки, показать силуэт (работы Ю.А. Прокофьева, В.А. Высокого, М.Е. Маталасова) [12].

Ограниченность технических возможностей в те годы не позволила средствам киноискусства получить широкое применение в практи-

ческой плоскости — такие методы некоторое время оставались на уровне экспериментальных практик. В настоящее время макетоскопы могут быть сделаны из любой имеющейся камеры, а в отсутствии реальных камер используется программное обеспечение, позволяющее осуществлять трехмерное моделирование. Метод стал эффективным и доступным средством развития пространственных представлений, помогающим формировать структуру архитектурного произведения в его динамическом восприятии.



Рис. 6. Парк Ла Виллетт (1983–1998). Арх. Бернар Чуми. Фото: Бернард Чуми Архитектс

Некоторые из известных представителей современного архитектурного авангарда, такие как Бернар Чуми, Рем Колхас, Жан Нувель, также признают значение кино в формировании своего подхода к проектированию архитектуры, особое значение в котором является принцип монтажа. Еще С. Эйзенштейн писал, что при столкновении двух действительностей выделяется новая мысль. Отсюда и определение — «интеллектуальный монтаж». По мнению режиссера, монтаж в кинематографии, как и в изобразительном искусстве, является средством образно-смыслового значения, а значит, выполняет задачу создания многозначности образов и новых художественных качеств [13, с. 33].

Бернар Чуми, говоря о тех, кто оказал на него наибольшее влияние, упоминает С. Эйзенштейна и Д. Вертова [14]. При работе над проектом Нового музея в Афинах (2002–2008), по его собственному признанию, он «заново открыл для себя исследования Акрополя, выполненные С. Эйзенштейном» [14], а у Д. Вертова его заинтересовала техника монтажа, основанная на методе коллажа в подходе к построению пространства в архитектуре.

Принцип коллажа, использованный Д. Вертовым в фильме «Человек с киноаппаратом» (1929) — это соединение кадров из разных частей города, с различными, зачастую диаметрально противоположными, аспектами его функционирования, но одновременно объединенных самим городом.

Тот же принцип объединения при помощи коллажа использует и Бернар Чуми при проектировании Нового музея Акрополя. Использо-

вание коллажа было продиктовано, в том числе, местом расположения музея — у подножия Акрополя с видом на Парфенон, на территории археологических раскопок — с одной стороны, и внутри современного города и его уличной сетки — с другой стороны. Архитектор разделил здание музея на три части: основание, средняя и верхняя части, каждую из которых спроектировал с учетом специфической потребности соответствующей части музейной программы. Маршрут движения по музею обеспечивает плавный архитектурный и исторический променад, который простирается от археологических раскопок к фризу Парфенона в галерее с видом на город и обратно вниз через римский период истории. Таким образом, архитектор выстроил единое восприятие архитектурного пространства вокруг главной темы — археологического наследия Греции и самого значимого его памятника — Парфенона.

Парк Ла Виллетт, построенный архитектором в Париже в период с 1983 по 1998 г., позволил доказать, что можно создать реальный садово-парковый ансамбль методом коллажа, без подчинения правилам иерархии, функции и порядка. Элементы парка — наклонные стенки волнистых протяженных пешеходных направлений, «летающие» консоли, пространственные структуры «folie» [15] — красные абстрактные конструкции, выполненные из стали, стекла и бетона, создают системы точек, линий и поверхностей (рис. 6). Территория парка пространственно организована в виде ортогональной сетки с расположенными на ней на расстоянии 120 метров друг от друга 35 точками — структурами «folie», которые придают пространству парка организованность и размерность [16], одновременно служа ориентирами для посетителей. Кроме того, эта «система точек» накладывается на «систему линий», образуемую пешеходными дорожками и аллеями. Эти линии не имеют какой-либо определенной структуры, а пересекаются и ведут к различным достопримечательностям парка и окружающей городской территории, организуя движение. В свою очередь, «система точек» и «система линий» взаимодействуют с «системой поверхностей». Это плоскости газонов, спортивные и концертные площадки, открытые кинотеатры. Они дают возможность посетителями общаться и собираться вместе, играть и отдыхать, свободно передвигаться.

Таким образом, соединение системы точек, линий и поверхностей — это не что иное, как проектирование по принципу вертикального монтажа в кинематографе, когда объединение различных по своей природе элементов позволяет дополнить, усилить им друг друга и привести

к еще большему разнообразию впечатлений.

Голландский архитектор, лауреат Притцкеровской премии (2000), Рем Колхас начинал свою карьеру как сценарист в авангардной кинематографической группе «1, 2, 3». По его мнению, «работа киносценариста и архитектора являются процессом, основанном на редактировании или монтаже, на искусстве создания программных или пространственных последовательностей» [4, с. 115]. Он говорит: «Удивительно мало различий между одним видом деятельности и другим. Я думаю, что искусство сценариста заключается в том, чтобы придумать последовательность эпизодов, выстраивающих сюжет и последовательность событий... Большая часть моей работы — это монтаж... пространственный монтаж» [2, с. 180].

В реализованном проекте Голландского посольства в Берлине (1997–2003) Колхас использует архитектуру променада Ле Корбюзье и эйзенштейновский принцип разворота композиции, объединяя их в пространственном монтаже. От архитектора требовалось спроектировать здание, отвечающее строгим градостроительным нормам Западного Берлина, органично вписав его в городскую застройку XIX в., которое, с одной стороны, соответствовало бы требованиям обеспечения безопасности государственной службы, а с другой — было бы созвучно голландской ментальности: открытости и личной свободе.

Р. Колхас берет за основу куб размером 27 x 27 метров, который «оборачивает» по всему периметру врезанным пешеходным «каналом». Этот канал зигзагообразно поднимается через восемь этажей и, по мере прохождения сквозь здание, становится то закрытым застекленным коридором, то открытой галерей, то лестницей. От входа траектория пути ведет к библиотеке, далее — к переговорным комнатам, огибает офисы, ведет к фитнес-зоне и далее — к ресторану на террасе на крыше. В какой-то момент траектория прохода выходит за пределы куба и нависает над внутренним двором. В процессе движения в визуальном восприятии возникают виды-включения или «картинки-открытки», как и у Ле Кор-



Рис. 7. Здание Посольства Голландии в Берлине (1997–2003). Арх. Рем Колхас. Фото: ОМА

бюзы в Вилле Савой. Главным акцентом становится телевизионная башня то в окружении природы, то в обрамлении городской застройки, а сам променад выступает в виде связующего элемента, организующего последовательный показ «кадров» — открывающихся видов, объединяя собой монтажные куски — фрагментированные ближние и дальние архитектурные и природные планы, ракурсы, словно сцены из фильма, задавая траекторию движения, создавая режиссуру восприятия



Рис. 8. Фонд Картье в Париже (1991–1994).
Арх. Жан Нувель. Фото: Ателье Жан Нувель

архитектурного пространства как развитие сюжета в кинематографе (рис. 7). Движение и проход имеют решающее значение для разворачивания пространственного действия, отдельные сюжеты, показанные в быстрой последовательности, создают динамическое единство картинки, фильмо-кадровый эффект, взяв за основу «образ-движение» [4, с. 114].

Французский архитектор Жан Нувель объединил в своем творчестве различные приемы и способы кинематографии. Он часто сравнивает роль архитектора с ролью сценографа и кинорежиссера. В интервью, опубликованном в *El Croquis* в 2002 г., он сказал: «Все театрально. Я долгое время работал сценографом, даже при строительстве социального жилья ... сценография — это отношения между объектами и материей, которые мы хотим показать тому, кто смотрит. В сущности, в каждом здании есть способ показать вид на ландшафт под углом триста шестьдесят градусов как в Люцерне. Использование слова “сценография” меня не беспокоит, если оно используется в правильном смысле» [17].

В других интервью он часто говорит, что архитектура и кино очень близки. «Архитектура существует, как и кино, в измерении времени и движения. Кто-то воспринимает, представляет и читает здание в контексте последовательностей. Возводить здание — значит предугадывать и искать эффект контраста и одновременно связи, которые вытекают из пространства, которые вы последовательно проходите», — объясняет Нувель [18].

Для Нувеля идея того, что здание может быть многослойной системой знаков, очевидна, причем различные смысловые уровни, сконцентрированные в многослойной семантической структуре здания, всегда взаимосвязаны. Например, паутина внешних горизонтальных металлически решеток различной степени прозрачности в концертном зале Люцерне организована так, что снаружи прохожие могут видеть движения посетителей и мир искусства — неизменный и постоянно меняющийся.

Фонд Картье в Париже (1991–1994), с его двойной оболочкой из стали и стекла (рис. 8), больше, чем большинство других работ Нувеля, выражает идею огромного экрана, который одновременно скрывает и отражает реальность, а его пространство превращается в мастерскую для художников, приглашенных для представления своих работ. В Фонде Картье Нувель использует монтажный принцип С. Эйзенштейна как способ познания и представления пространства, которое выстраивается за счет послойной реконструкции, когда через множественность слоев происходит сборка и создание нового цельного образа. В этом — множественность природы монтажа, в основе которой лежит последовательная смена этапов: расслоение, дематериализации, реконструкция.

Стекланный экран, отделяющий здание от сада, а сад — от шумного Бульвара Распай, предоставляет прохожему в процессе движения самому включаться в игру реального и виртуального пространства. Сад с одной стороны обрамлен стеклянной стеной как ширмой, а с другой стороны — самим зданием, два фасада стирают разделение внутреннего и внешнего. Это дематериализация, доведенная до крайних пределов. Цель архитектора состоит в том, чтобы создать неопределенность восприятия через взгляд на сами деревья и на их отражения. Неопределенность между реальным и виртуальным и формирует само здание [19].

В архитектуре Фонда Картье Нувель использует кинематографическую продолжительность кадра, последовательность фаз, темпа и ритм движения, когда в процессе восприятия зрителю предоставляется возможность самостоятельно интерпретировать и переживать пространство за счет чередования зрительных впечатлений и происходящих событий в заданных архитектором ритме и темпе движения, в процессе расслоения и наложения архитектурных элементов, их дематериализации за счет проницаемых и отражаемых поверхностей с последующей пространственной реконструкцией.

Следует отметить, что взаимосвязь архитектуры и кино может быть осуществлена и непосредственно, когда сама архитектура является

экраном для проекций. Этот прием использовали в 1920-х гг. художники в практике агитационного-массового искусства. В 1925 г. на Всемирной выставке в Париже в интерьере павильона СССР, спроектированном К. Мельниковым, А. Родченко представил экспозицию «Рабочий клуб», в котором автор использовал трибуну, находившуюся в центре павильона и составляющую его композиционную и функциональную основу, в качестве экрана для кинопроекций, а также для экспонирования плакатов и демонстрационных материалов.

При создании павильона СССР «Печать» на международной выставке «Пресса» в Кельне в 1928 г. Эль Лисицкий организовал экспозицию динамически. Художник разделил пространство павильона на несколько асимметричных частей и полностью подчинил их движению. Он установил в павильоне подсвеченные кинетические установки, часть из которых состояла из вращающихся элементов, заполненных фотоколлажами. Таким образом, при прокручивании фотоколлажей художник добился почти кинематографического эффекта. Еще одну часть установок Эль Лисицкий расположил в определенном геометрическом порядке, который, по мере движения зрителя, разворачивал панораму последовательно сменявшихся изображений красноармейцев, что создавало эффект движущихся фигур. Варьируя масштаб, композицию, многослойность изображений и их ракурс Лисицкий превратил павильон «в громадный пространственный полиэкрэн» [20, с. 371]. В обоих случаях кинематографический эффект работал в дополнение к экспозиционному пространству, позволяя более наглядно реализовывать поставленные задачи воздействия на посетителя.

Жан Нувель также прибегает к такому приему. Он использует кинопроекции как «одежды», которые создают текстуру и новую материальность на поверхностях стен. При реализации проекта по реконструкции и перестройке Отеля в Люцерне в 2000 г. спроецированные на потолок и стены номеров гостиницы кадры кинофильмов, с одной стороны, являлись способом придать каждой комнате индивидуальность и неповторимость, а с другой — вовлечь зрителя в переживание архитектурного пространства. Сцены из фильмов могут иллюстрировать возможные сценарии судеб проживающих там гостей и ассоциироваться с событиями из их жизни, которые, возможно, разыгрываются в отеле. Это уже коллективное восприятие и, своего рода, театр в реальном времени и пространстве, своеобразный «медиаум, транслирующий чужие голоса» [21, с. 10].

В заключение можно отметить, что существует некоторое сходство между нашим опытом восприятия фильмов и архитектурой. Оба вида искусства воздействуют на нас всеобъемлюще, захватывая все наши органы чувств. Использование монтажа в качестве метода архитектурного проектирования позволяет определять последовательность восприятия архитектурных зон, комбинируя связи между пространственными «кадрами», задавая определенный ритм движения, формируя художественный образ архитектуры, в восприятии которого, как и в кинематографе, может быть заложена многоуровневая смысловая структура. При помощи монтажного подхода можно создать кинематографическое архитектурное пространство, генерируя операции пространственной реконструкции для представления последовательности зрительных и образных впечатлений.

Архитектура, использующая кинематографические приемы наложений, повторов, кадрирования, отражений и референций, заставляет воспринимать ее по-разному в пространстве и во времени, в зависимости от разных точек зрения.

Список литературы:

1. Полякова Е.М., Явейн О.И., Зуева П.П., Белаиш Е.А. Архитектура и кино как сферы взаимных проекций. Принципы пространственных построений // Новые идеи нового века: Материалы международной научной конференции ФАД ТОГУ. — 2022. — № 1. — С. 170–178.

2. Bruno G. Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film. — 1st edition. — New York: Verso, 2002 — 484 с.

3. Эйзенштейн С.М. Монтаж // Избранные произведения. В 6 томах. Том 2. — Москва: Искусство, 1964. — С. 329–484.

4. Сипкин П.А. Монтажное измерение в пространственных построениях С.М. Эйзенштейна и Рема Кулхааса. // Наука, образование и экспериментальное проектирование. Труды МАРХИ. Материалы международной научно-практической конференции. Сборник статей / Ответственный редактор: Д.О. Швидковский, Г.А. Есаулов, О.И. Адамов. — Москва: Московский архитектурный институт (государственная академия), 2012. — С. 112–119.

5. Rebecchi M. Cinema as architectural art. Eisenstein, Ragghianti, and Le Corbusier. // The Flying Carpet. Studies on Eisenstein and Russian Cinema in Honor of Naum Kleiman. Edited by Joan Neuberger and Antonio Somaini. — Paris: Éditions mimésis / Images, Médiuims, 2017. — С. 313–324.

6. *Солев В.* Новая клиентура архитектора Ле Корбюзье. // Советский экран. — 1928. — № 46. — С. 5.

7. *Мельников К.* Константин Степанович Мельников: Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика // составители: А.А. Стригалева, И.В. Коккинаки. — Москва: Искусство, 1985. — С. 100.

8. *Moreno M.P., Sanz Alarcón J.P.* Synergies between painting and architecture in Paul Nelson's learning: «Maison suspendue». // EGA Revista de Expression Grafica Arquitectonica. — 2015. — № 20 (26). — С. 170-179.

9. *Pallasmaa J.* The Architecture of Image: Existential Space in Cinema. — 2-nd edition. — Helsinki: Rakennustieto Publishing, 2001.

10. *Супрыгина Г.Г.* Еврейский музей в Берлине. // Вестник Томского государственного университета. — 2008. — № 2 (3). — С. 69–84.

11. *Saranna A.* Music and Architecture: A Cross between Inspiration and Method. // Nexus Network Journal. — 2009. — № 2 (11). — С. 257–271.

12. *Токарев А.С.* Использование средств киноискусства в архитектурном проектировании: специальность 18.00.01 «Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия»: Диссертация на соискание кандидата искусствоведения. Уральская государственная архитектурно-художественная академия. — Екатеринбург, 2007. — 117 с.

13. *Васярова О.А.* Монтажная техника как актуальный метод отражения действительности в современной литературе // Вестник ЧПУ им. И.Я. Яковлева. — 2013. — № 4 (80). — С. 32–39.

14. *Белоголовский В.* Киноархитектура Бернара Чуми. [Электронный ресурс] // Архи.ру: [сайт]. — URL: <https://archi.ru/press/world/33631/park-la-villet> (дата обращения: 16.02.2024).

15. *Tschumi B.* Parc de la Villette. [Электронный ресурс] // Bernard Tschumi Architects: [сайт]. — URL: <https://www.tschumi.com/projects/3/> (дата обращения: 21.02.2024).

16. *Souza E.* AD Classics: Parc de la Villette // Bernard Tschumi Architects. [Электронный ресурс]. AD Classics: [сайт]. — URL: <https://www.archdaily.com/92321/ad-classics-parc-de-la-villette-bernard-tschumi> (дата обращения: 21.02.2024).

17. *Vieira E.* Le bâtisseur de poésie. [Электронный ресурс] // Le Devoir: [сайт]. — URL: <https://www.ledevoir.com/culture/184749/le-batisseur-de-poesie> (дата обращения: 04.01.2023).

18. *Jean Nouvel Biography.* [Электронный ресурс] // The Hyatt Foundation. The Pritzker Architecture Prize: [сайт]. — URL: <https://www.pritzkerprize.com/laureates/2008#> (дата обращения: 05.10.2022).

19. *Bavunoğlu Z., Güngör C.* Transparency in Louvre Pyramid and Foundation Cartier. [Электронный ресурс] // Global journal of advanced engineering technologies and sciences: [сайт]. — URL: <https://gjaets.com/Issues%20PDF/Archive-2018/March-2018/7.pdf> (дата обращения: 05.01.2023).

20. *Вильчес-Ногерол А.В.* У истоков мультимедиа в эксподизайне. Опыты включения средств кинематографа и фотографии в экспозицию в начале XX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. — 2018. — № 4/2. — С. 362–375.

21. *Дуцев М.В.* Современные авторские концепции архитектурно-художественного синтеза // Известия КГАСУ. Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия. — 2012. — № 1 (19). — С. 7–16.