

ПРЕЦЕДЕНТ В АРХИТЕКТУРЕ: МЕЖДУ ПОСТМОДЕРНИЗМОМ И ТРАДИЦИОНАЛИЗМОМ

*Работа представлена кафедрой истории и теории искусства
Санкт-Петербургского государственного университета.
Научный руководитель - доктор искусствоведения, профессор Т. В. Ильина*

В статье рассматриваются ключевые особенности восприятия архитектурного прецедента представителями различных парадигм - модернизма, постмодернизма и историзма. В качестве примеров рассматриваются башня Охта-центра и Эйфелева башня. Показывается, что восприятие беспрецедентности этих зданий не универсально, а обусловлено теми культурными контекстами, в которых эти сооружения создавались.

The article examines some differences in perception of the architectural precedent phenomenon within the framework of different paradigms - modernist, post-modernist and historicist. Neither Okhta-Center, nor Eiffel Tower, which illustrate this analysis, possesses universal originality. The unexampled features of both buildings are discussed not in universal terms, but in terms of those cultural contexts in which they were created.

Некоторые архитектурные сооружения составляют прецеденты, значимость которых определяется не столько их эстетикой, сколько местом и временем создания. В справедливости сказанного можно убедиться на примере сравнения двух башен - Эйфелевой и Охта-центра.

Башня, построенная в Париже инженером Гюставом Эйфелем в 1889 г., на протяжении последующих сорока лет была не только самым высоким, но и самым совершенным инженерным сооружением в мире (рис. 1). Красива ли башня? С точки зрения классических канонов она непропорцио-

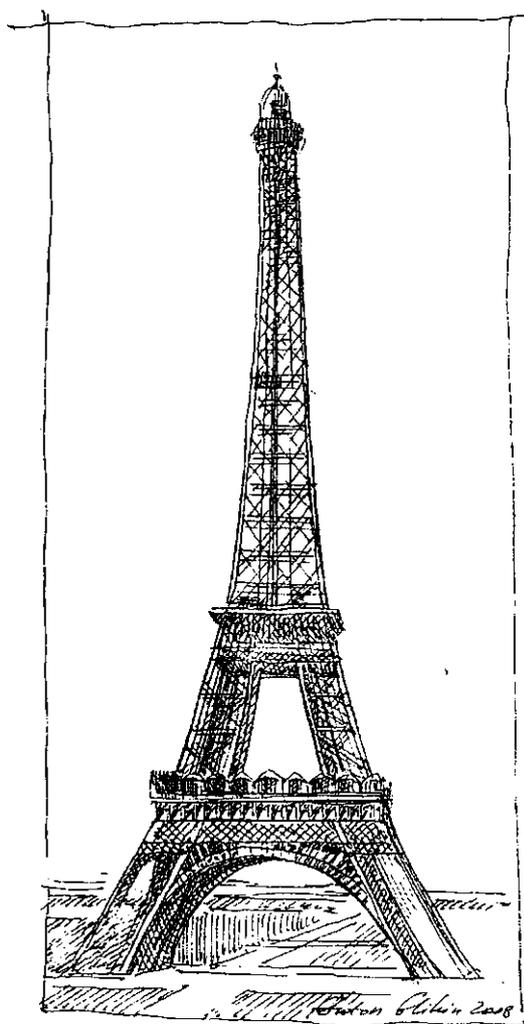


Рис. 1. Эйфелева башня.
Рисунок А.А. Гликина. Нью-Йорк, 2008

нальна как сама по себе, так и по отношению к окружению. Именно своей нелепостью башня побудила многих французских деятелей культуры к протестам против ее строительства.

В чем же заключается беспрецедентность Эйфелевой башни? Что такое вообще «прецедент» в архитектуре? Для ответа на этот вопрос следует дифференцировать историцизм, модернизм и постмодернизм, поскольку каждое из этих направлений понимает «прецедент» по-разному.

Эйфелева башня при всем своем новаторстве является продуктом *историцизма*. Ее силуэт представляет собой своего рода инженерную пародию на классический па-

мятник. В основании находится арка, завершенная классическим карнизом, но ни арка, ни карниз не пропорциональны, если сравнивать их с римскими образцами. А ведь именно эти образцы и были использованы в качестве прототипа арок Эйфелевой башни. Над нижней полукруглой аркой находится прямоугольный проем, завершенный все той же кружевной металлической интерпретацией классического карниза. Далее следует шпиль, завершенный маковкой. Для историцизма характерно «наслоение» нового на старое. Само по себе новое не интересно, если оно не дополняет старые достижения. Символичны и слова самого Эйфеля: «Франция будет единственной страной, располагающей 300-метровым флагштоком!»¹, т. е. предметом, несущим символ уже имеющихся национальных достижений. Беспрецедентность Эйфелевой башни заключалась не в эстетике - стиль этого сооружения не представляет собой ничего нового по сравнению, например, с построенным на 110 лет раньше «Металлическим мостом»² (рис. 2), - а в ее конструктивных и функциональных параметрах. Башня стала всемирно известным символом Парижа благодаря рекордной трехсотметровой высоте и новаторским техническим особенностям. Свои остальные особенности она унаследовала у историцизма.

Психологию преемственности, характерную для историцизма, иллюстрируют

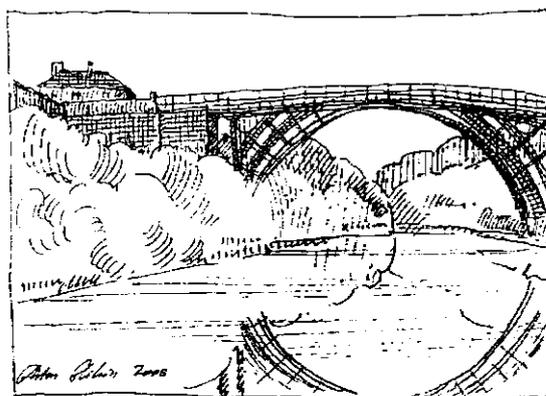


Рис. 2. «Металлический мост» в Колбрукдэйле.
Рисунок А.А. Гликина. Нью-Йорк, 2008

«историцистские анклавы», оказавшиеся не задетыми ни временем, ни пространством. В качестве примера можно привести Хасидскую общину Нью-Йорка. На улицах города часто можно увидеть такую картину: сидит раввин, одетый в пальто покроя конца XIX в. с меховым воротником. На голове - шапка-«пирожок». Подобный персонаж мог бы занять место на фотографии 1900-х. Но вдруг он вынимает из кармана Blackberry, отправляет e-mail, после чего садится в японскую машину и уезжает. Историчестский анклав, представителем которого является этот раввин, не заинтересован в технике, если она не обслуживает определенную, исторически обусловленную эстетику. Историзм без особой сенсации наслаивает на себя новые технические достижения, не придавая им самостоятельного эстетического значения. Например, японская машина интересует раввина исключительно с точки зрения быстрого перемещения из парка в синагогу.

«Архитектурный язык» историзма склонен достаточно легко принимать и усваивать «новые слова техники». Именно поэтому архитектор Иван Фомин не усмотрел никаких противоречий между своим классическим творчеством и веком техники, когда создавал проект классического «Нового Петербурга» в 1912 г. Другой пример - это бруклинская часть нью-йоркского метро. За сто с лишним лет его инженерные и компьютерные системы были усовершенствованы, но его столетняя эстетика (станции и их окраска) охраняется как объект национального достояния. Существует множество других примеров историчестских анклавов в архитектуре. Эти анклавы успешно развивались и развиваются вне основных тенденций XX в.³ В 1910—1920-е гг., практически игнорируя Bauhaus, американский историзм легко сочетал ордерную систему с новейшими техническими достижениями: самыми совершенными в мире железными дорогами, мостами и лифтами. Являясь шедеврами архитектуры

историзма, многие американские лифты 1920-х гг. с их отделкой из бронзы, красного дерева и мрамора прекрасно функционируют и сегодня. В 1927 г. архитектор Джон Вальтер Кросс говорил, что «...невозможно себе представить, чтобы в наш век величайшей в истории человечества строительной деятельности мы не могли бы развивать *традиционную* архитектуру. Само собой разумеется, что это относится *только к Америке*, поскольку никакая другая нация в мире не имеет столь несметных сокровищ и не ведет столь бурной строительной деятельности. Именно в это время и в этой стране у архитекторов есть столь беспрецедентные возможности...»⁴. Америка успешно совместила культурный изоляционизм и *традиционализм* с международной технической интеграцией. Этот *modus operandi* существует и по сей день, но уже в рамках более узкого анклава (рис. 3 и 4).



Рис. 3. «Олимпийский монумент». Атланта, шт. Джорджия, США. Архитектор А.А. Гликин, 1997 (фото из фонда скульптурной фирмы Cherry Lion)

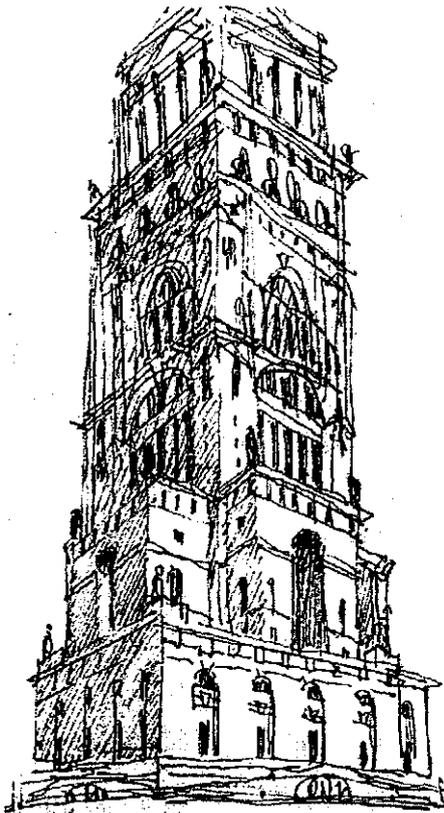


Рис. 4. А.А. Гликин. «Классическая Америка» (архитектурная фантазия). Нью-Йорк. 2005

Американские классицисты XXI в. зачастую осведомлены о новинках электронного термостатического контроля и других технических особенностях зданий лучше, чем их коллеги модернисты.

Теперь зададимся вопросом, в чем заключается беспрецедентность башни Охта-центра, строительство которой намечается в Петербурге. С точки зрения *модернизма* она не представляет собой ничего нового. Ее образ мог без особой сенсации появиться в 1960-е гг. на страницах журнала «Architectural Record» и остаться незамеченным. По сравнению, например, с Башней Татлина⁵ (рис. 5) башня Охта-центра - вопиющая банальность (рис. 6). Тем не менее она станет, если будет построена, беспрецедентным сооружением, но уже с точки зрения *постмодернизма*, поскольку создаст прецедент в рамках постмодернистской парадигмы, даже несмотря на то, что она не

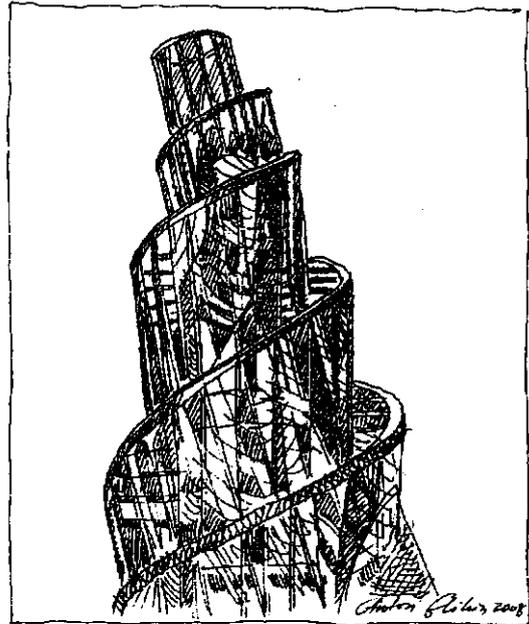


Рис. 5. «Башня Татлина с кубистским акцентом». Рисунок А.А. Гликина. Нью-Йорк, 2008

станет ни самым технически совершенным, ни самым высоким, ни самым запоминающимся зданием в мире.

Почему же этот прецедент оказался возможным только в 2006 г., а не в 1960-1970-е гг.? Потому, что башня «Газпрома», при всей ее банальности, - это ценнейший для постмодернизма «взрыв» городского архитектурного контекста. Известные сооружения часто приобретают дополнительные символические значения. Например,

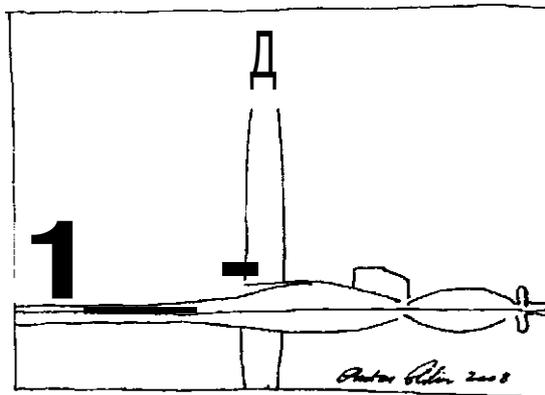


Рис. 6. А.А. Гликин. Рисунок на тему башни Охта-центра. Нью-Йорк, 2008

нью-йоркские «Близнецы» побили сначала все мировые рекорды строительства, а затем разрушения. Средства массовой информации тиражируют картину взрываемых башен. Взрыв как таковой отодвигает на задний план их остальные качества. Представим себе взрываемые здания Сената и Синода (не дай бог): из известных творений России, но все же не самых известных зданий в мире, они превратятся в главный символ Петербурга. В постмодернизме большие и малые взрывы возможны только при наличии контекста. Нет контекста - нет материала; нет материала - нет искажения; нет искажения - нет постмодернизма. Если в XIX в. именно выдающиеся особенности архитектурного памятника приносили ему известность, то в XXI в. слава памятнику приходит за счет его диссонанса с контекстом. Четырехсотметровая стеклянная башня в горизонтальном классическом городе - это «вызов» его контексту. Именно поэтому предлагаемый перенос башни из центра на окраину фактически будет означать ее смерть как предмета постмодернистского искусства.

Искажениям архитектурного контекста можно подобрать поэтические эквиваленты. Например, его мягкое искажение - стеклобетонные архитектурные «вставки» в центре Петербурга - можно обозначить смешением русских и английских строк в известном четверостишии А. С. Пушкина, где при фонетическом сохранении строгой рифмы, разрушается семантический контекст: «Люблю тебя Петра творенье, I love your view of stern and grace, Невы державное теченье, The grayish granite - her bank's dress...» «Взрыв» в архитектурном контексте - башню «Газпрома» - можно проиллюстрировать смешением русских и английских слов в этом же четверостишии «Тебя, Петра grace, grayish Невы...»⁶, где как рифма, так и смысл полностью разрушены. Рифма разрушена потому, что башня будет находиться в чудовищном масштабном

противоречии с контекстом, а смысл - потому, что в Петербурге роль главных вертикальных доминант выполняют здания религиозного, а не коммерческого предназначения.

Особенностью постмодернистского прецедента является также то, что постмодернизм в своем «ироническом» информационном пространстве способен эффективно нарушать и подчинять информационные потоки. Все участники информационного пространства, связанные со скандалом вокруг Охта-центра, независимо от своих точек зрения в конце концов оказались актерами в этом спектакле.

Ранняя стадия «обсуждения» происходила в атмосфере серьезности. Музей Академии художеств⁷, где проходила выставка конкурсных проектов башни, был призван «санкционировать» своим авторитетом беспрецедентную для Петербурга идею возведения модернистского небоскреба. Серьезный фон способствовал успеху пародийных проектов, созданных художником Миллером. Постепенно ситуация полностью переместилась в пародийное пространство постмодернизма и стала «непародируемой», поскольку пародия на пародию - вещь более сложная, а эффект от такой пародии значительно меньше. Слова о башне, что «.. это показатель наших амбиций, - в конце концов, мы одна из крупнейших в мире энергетических компаний!»⁸, показывают, что ситуация уже находится в пространстве абсурда, где возможно произнесение слов, выражающих полное отсутствие уважения к Петербургу.

Средства массовой коммуникации играют решающую роль в создании произведений современного искусства. В постмодернистском пространстве либо *скандал*, либо *ортодоксальный классицизм* способны вызвать достаточный резонанс. Наступило время осознать, что не только Америка, но и Россия способна развивать собственную традиционную архитектуру.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эйфелева башня // Википедия. **Рлектронный ресурс**]. - Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/>

¹ «Металлический мост» английского города Колбрукдэйл (Coalbrookdale), графство Шропшир (Shropshire), был построен **по** проекту Абрахама Дарби (Abraham Darby) в 1779 г. Проект Дарби, вероятно, **основан на рисунке** архитектора Томаса Фарноуса Фритчарда (Thomas Famous Fritchard). *SJV Banister Fletcher's. History of Architecture Twentieth Edition* Edited by Dan Cruickshank & others. Architectural Press, Oxford, 1996.

³ Многие российские «консерваторы» часто только говорят о «традиции» и «особом пути России», **на** деле попирая и **то** и другое. Тот факт, что так называемый «традиционализм в культуре», в **том** числе и в православной культуре, **успешно** продается гражданам «в одном пакете» с международной культурной дегенерацией (достаточно включить телевизор) и модернизмом (обратим внимание **на** новую архитектуру Петербурга), **как** нельзя лучше подтверждает то, что сознанием многих граждан **дан** полностью овладел постмодернистский абсурд, нарушивший логические связи в культуре.

⁴ An Interview with John Walter Cross // Country Life. September. 1927. P. 66.

⁵ Владимир Татлин. Башня HI Интернационала. 1920 г.

⁶ В качестве примера смешения русских и английских строк и слов приведено четверостишие из «Медного всадника» А. С. Пушкина. Английский перевод Евгения Бовнера. Alexander Pushkin. The Bronze Horseman, 1833. **Рлектронный ресурс**]. - Режим доступа: <http://poetryloverspage.com/>

⁷ Архитектурный факультет Академии художеств все еще считается традиционной школой. Объяснить это можно инертностью стороннего восприятия: Академия ассоциируется с традицией, а традиция - с вневременным авторитетом. В том числе и на этой **предпосылке** сыграл Газпром. В данном случае речь снова идет о постмодернистской логической манипуляции.

⁸ Слова принадлежат вице-президенту «Газпрома» Александру Дыбалю (цитируется **по** статье Михаила Телехова ««Охта» пуше неволи». Время Новостей Online, **рлектронный ресурс**]. - Режим доступа: <http://www.vremya.ru/>)