

В. А. Гаврилов¹

**«НЕБЕСНАЯ ЛИНИЯ» И «НЕБЕСНЫЙ ФРОНТИР»:
ИСТОКИ, ПАРАЛЛЕЛИ, ПЕРСПЕКТИВЫ**

Определение, понятие «небесная линия» (skyline), характеризующее внешний «образ» Санкт-Петербурга, как известно, принадлежит Дмитрию Сергеевичу Лихачеву, введено им в обиход в статье «Небесная линия города на Неве», в которой он размышлял над сложившейся уникальностью городского пространства, его доминирующей горизонтальной составляющей. Д. С. Лихачев утверждает, что самая, может быть, характерная градостроительная черта в облике Петербурга — преобладание горизонталей над вертикалями. «Горизонталы создают основу, на которой рисуются все остальные линии. <...> В английском языке есть понятие

¹ Доцент кафедры дизайна интерьера Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна, кандидат искусствоведения. Автор ряда научных публикаций, в т. ч.: «Топология “места” в искусстве скульптуры XX века», «Пластические новации в скульптуре XX века» и др. Член правления Санкт-Петербургского отделения Союза дизайнеров России.

skyline (небесная линия). Это не линия горизонта в нашем смысле слова. Значение skyline более широкое: оно включает линию соединения гор и неба (где горизонта, с нашей точки зрения, нет), линии домов и неба и прочее. Зубчатая, как бы дрожащая линия домов на фоне неба создает впечатление призрачности, эфемерности городской застройки»².

В другой своей работе, «Петербург в истории русской культуры», он также говорит, что «главное в облике нашего города — это четко выраженные горизонталы. Первая горизонталь — это линия соприкосновения воды и земли на колоссальных пространствах разветвленного устья Невы. Благодаря отвесным набережным, которые имеются только в Петербурге, это идеально прочерченные линии. И эта линия соприкосновения

² Лихачев Д. С. Небесная линия города на Неве // Наше наследие. 1989. № 1. С. 8–13.

воды и земли — самая важная линия в Петербурге. Другая горизонталь — это ровный, всегда одинаковый уровень набережных. И третья горизонталь — это четкая линия домов, линия соприкосновения крыш домов и неба, которая регулировалась специальными постановлениями: не выше Зимнего дворца. К этим горизонталям восходят вертикали: перпендикуляры Петропавловского, Михайловского и Адмиралтейского шпилей как бы подчеркивают основные горизонталы города»¹.

Мы намеренно взяли для примера два, с одной стороны, крайне непохожих города, с другой — начавших свою историю примерно в одно и то же время, с одинаковыми географическими данными, создаваемых по одним и тем же идеалистическим представлениям об идеальном устройстве города — использование регулярной планировки с прямоугольной сеткой улиц. У этих мегаполисов трехсотлетняя с небольшим история, в отличие от «старых» городов, имеющих порой тысячелетние традиции. Эти города относятся к абсолютно «новым», созданным с чистого листа.

Сравнение, сопоставление вертикали и горизонтали видится нам как противопоставление не по принципу хорошее–плохое, а скорее как разные, равные возможности. В нашем докладе в качестве оппонента мы предлагаем пример другого мегаполиса Нового Света — это Нью-Йорк (первоначально Новый Амстердам), а точнее Манхэттен, который сами горожане, собственно, и называют «Нью-Йорком». Как известно, Новый Амстердам, он же Манхэттен–Нью-Йорк, как собственно и Санкт-Петербург, построен по тем же лекалам, идеалистическим представлениям, уходящим глубоко в античную, ветхозаветную традицию — к произведениям Платона и его представлениям об идеальном городе, к идеям великих утопистов Томаса Мора и Томмазо Кампанеллы.

Петр I стремился создать Санкт-Петербург как «идеальный город», «парадиз» с его регулярной, построенной по линейке «парадиза» планировкой, соответствующей этому понятию, которое он вынес (как можно допустить) во времена Великого посольства, в частности в Нидерландах в 1697–1698 годах.

А. В. Иконников в своем фундаментальном труде «Утопическое мышление и архитектура» пишет, что парадигмой идеального сверхбытия в христианских представлениях был образ рая — места вечного блаженства праведников в будущей послеземной жизни. Он полагает, что Новый Завет не содержит каких-то описаний, позволяющих придать этому образу конкретные чувственные формы. Однако, по его мнению, образ рая наглядно опредмечивался не только в иконографической, литературной и фольклорной традициях, которые в основном основывались на интерпретации (толковании) библейских метафор, но и подчас в «околобиблейских» апокрифических текстах. Иконников приводит в качестве иллюстрации три линии истолкований этой темы, с ссылкой на С. С. Аверинцева: это — «рай как сад; рай как город; рай как небеса». Первой из них, по его словам, соответствует принятый многими языками исходящий от греческого термин «парадиз», которым представление о рае «связывается с цветущим

¹ Лихачев Д. С. Раздумья о России. СПб., 1999. С. 541–552.

огражденным садом (у ранних иранцев — имеющим очертание квадрата)»².

Эта линия восходит из ветхозаветного описания Эдема: «Сад, имеющий очертания квадрата или круга, огражден — как и подобало плодоносящему оазису среди пустыни, его благотворная для человека упорядоченная среда противопоставлена “тме внешней”»³. Огражденность упорядоченного пространства, противопоставленного окружению, как говорит Иконников, связывает образы рая парадиза и рая города. Основой представлений о последнем, продолжает он, «были сложные многозначные метафоры в “Апокалипсисе”, посвященные небесному граду Иерусалиму, который “имеет большую и высокую стену, имеет двенадцать ворот и на них двенадцать Ангелов. <...> Город расположен четверугольником, и длина его такая же, как и широта”»⁴. Тема рая как города, говорит Иконников, оказала значительное влияние на утопическую мысль ренессансных гуманистов, облекшуюся в форму урбанистических литературных утопий и архитектурных фантазий (проекты «идеальных городов»). Он утверждает, что идеально устроенный город метафорически представлял идеализированный образ государства и цивилизации, подобно тому, как «небесный град Иерусалим» в тексте «Апокалипсиса» представляет рай.

Архетипом утопии на все времена, говорит А. В. Иконников, стало идеальное общество, описанное Платоном, идеальная программа которого противопоставлена хаосу разваливающегося классического полиса с его погруженной в раздоры демократией. В диалоге «Критий» приведена, как подробное описание Атлантиды, говорит Иконников, «вербальная модель пространственного устройства идеального государства — прообраз градостроительной утопии»⁵ — равнинный остров с горой, расположенной в центре, вокруг которой попеременно чередуются водные и земляные кольца, «...проведенные словно циркулем из середины острова и на равном расстоянии друг от друга. <...> Цари потрудились даже и над устройством равнины, выправив ее продолговатый четырехугольник и окопав его громадным каналом»⁶. Иконников сообщает, что порядок государственного устройства был спроецирован на идеальную геометрию столицы атлантов и что этот геометрический абсолют отразил представление Платона о строении Космоса (а космос — как целое — для него наивысшее эстетическое совершенство). Иконников констатирует, что утопия идеального государства стала интеллектуальным прибежищем великого философа, жизнь которого совпала с трагическим временем исторического перелома. Она не оказала влияния, по его словам, на его современников, но созданный им архетип ментальной конструкции более двух тысячелетий привлекает внимание заключенными в нем принципами организации мысли.

Схожие описания идеального города мы находим в произведениях Томаса Мора и Томмазо Кампанеллы.

² Иконников А. В. Утопическое мышление и архитектура. М., 2004. С. 22.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 19.

⁶ Там же. С. 20.

Томас Мор в своей «Утопии» (1516), описывая города идеального государства, приводит следующее: «Кто узнает об одном из городов, узнает обо всех: так как они вообще похожи друг на друга (насколько не препятствует этому местность). <...> Амаурот расположен на пологом склоне горы, по форме он почти квадратный. <...> Высокая и толстая стена с частыми башнями и укреплениями опоясывает город. С трех сторон стены окружает сухой, но глубокий и широкий ров. <...> С четвертой стороны заменяет сама река»¹. В «Городе Солнца» (1623) Томмазо Кампанеллы мы читаем: «На обширной равнине возвышается высокий холм, на котором и расположена большая часть города; многочисленные же его окружности выходят далеко за подножие горы, размеры которой таковы, что город имеет в поперечнике свыше двух миль, а окружность его равна семи. А благодаря тому, что лежит он по горбу холма, площадь его больше, чем если бы он находился на равнине. Разделяется город на семь обширных поясов, или кругов, называющихся по семи планетам. Из одного круга в другой попадают по четырем мощным улицам сквозь четверо ворот, обращенных на четыре стороны света»².

Мы видим, как сходны различные описания идеального города и план создания города на Неве, приписываемый самому Петру, объективности ради имеющий нескольких авторов, включая первого «генерал-архитекта» будущего города Леблон и Трезини. Ж. Б. Леблон — автор первого генерального проекта планировки Санкт-Петербурга (1717) с центром на Васильевском острове. План Леблona предусматривал «строго прямоугольную сетку улиц и каналов, прямоугольные площади, эллиптический пояс укреплений». И хотя осуществление плана оказалось нереальным, многие градостроительные идеи Леблona легли в основу планировки и развития города в дальнейшем. Знаменитый проект «трезубца» из Невского, Вознесенского проспектов и Гороховой улицы, расходящихся веером от основания «трезубца» — Адмиралтейства, был создан лишь в 1737 году П. М. Еропкиным при участии М. Г. Земцова и И. К. Коробова, — аналогично Риму и Парижу.

Напомним, что наиболее ранней проекцией эстетической утопии барокко на градостроительство Европы, по мнению Иконникова, стала начатая в конце XVI века реконструкция Рима в интересах контрреформации. «Постановление Тридентского собора, завершившегося в 1563 году, требовало превратить искусство в оружие католической ортодоксии. Энергичный папа Сикст V... (1585–1590) поставил на службу церкви искусство градостроительства. Рим, превращаемый реконструкцией в произведение этого искусства, должен был получить характер мирового города, центра сил, которые распространяются далеко вовне»³. Осуществление замысла, продолжает развивать свою мысль Иконников, Сикст V передал придворному архитектору Доменико Фонтана (1543–1607). Реконструкция, начатая им, превратила барочный Рим в идеальную модель столичного горо-

да. А введенные им «знаки столичности» — прямые перспективы, завершенные вехами-obeliskами; «трезубец» из трех главных улиц, сходящихся к главному узлу городского плана, и регулярно организованные площади, служащие продолжением интерьера главных зданий, — стали для градостроительного искусства общепринятыми стереотипами. Эти принципы были использованы также в преобразованиях столицы Франции, начатых в XVII веке, заключает Иконников. Реконструкцией Парижа в 1670-е годы руководил А. Ленотр. Город, по словам Иконникова, так же как и Рим (как впоследствии и Санкт-Петербург), был «...структурирован трезубцем» («трезубцем») главных радиальных направлений, как бы наложенных на нейтральную прямоугольную сетку второстепенных улиц (повторена схема «трезубца», расходящегося от римской площади дель Пополо, также независимого от рисунка вторичной уличной сети)»⁴.

Жан-Батист Александр Леблон (1679–1719) — первый «генерал-архитект(ор)» Санкт-Петербурга, являлся учеником А. Ленотра, воплотил полученный опыт на практике — при закладке «нового города». Надо сказать, что именно Леблон и Трезини заложили школу отечественной архитектуры.

Как мы уже представляли выше, в качестве оппонента «небесной линии» выступает «небесный фронт» небоскреба как альтернативы освоения пространства по вертикали, практически бесконечного, как говорит современная практика. «...Схема 1909 года представляет манхэттенский небоскреб как утопическую формулу для создания неограниченного количества новых территорий на одном городском участке»⁵, — говорит молодой, никому не известный нидерландский архитектор в далеком 1978 году Рем Колхас в своей книге «Нью-Йорк вне себя», создавший ретроспективный манифест Манхэттена. Поскольку у каждой такой территории собственная судьба, продолжает он, своя программа, над которой, по его мнению, архитектор уже не властен, небоскреб оказывается инструментом нового *непредсказуемого* урбанизма. Манхэттену, как он думает, «... не остается ничего, кроме как выдавить саму решетку вверх к небесам. И только небоскреб может предложить бизнесу широкие просторы рукотворного «Дикого Запада», новый *небесный фронт*»⁶. Как известно, городскую структуру Манхэттена составляет регулярная решетка улиц, образующих одинаковые прямоугольные кварталы, делящих остров на 2028 равных частей размером 70 на 200 метров. Сегодня, в 2013 году, спустя 40 лет, мы воспринимаем это имя совершенно иначе. Присуждая Притцкеровскую премию за 2000 год, жюри определило, что Рем Колхас прочно вошел в пантеон наиболее значимых архитекторов как ушедшего, так и наступившего столетия.

Достойным вкладом Санкт-Петербурга в мировую культуру является прежде всего то, что он сохранил свое лицо, свой «образ», свою «небесную линию». Колхас в своих градостроительных проектах разрушает

¹ Мор Т. Утопия. М., 1978. С. 177–179.

² Утопический социализм: хрестоматия / под общ. ред. А. И. Володиной. М., 1982. С. 82.

³ Иконников А. В. Указ. соч. С. 40.

⁴ Иконников А. В. Указ. соч. С. 42.

⁵ Колхас Р. Нью-Йорк вне себя: ретроактивный манифест Манхэттена: пер. с англ. М., 2013. С. 89.

⁶ Там же. С. 90.

регулярную скучную сетку улиц (по-американски), например в Алмере, городе-спутнике Амстердама, история которого тесно связана с историей создания как Санкт-Петербурга, так и Нового Амстердама — Нью-Йорка, оправдываемую в одних случаях идеалистическими представлениями, в других — экономической целесообразностью, отдавая все большее предпочтение гармоничной спонтанности.

Таким образом, сопоставив две градостроительные парадигмы — «небесной линии» Санкт-Петербурга и «небесного фронта» Нью-Йорка — Манхэттена (соответственно горизонтальной и вертикальной парадигмы), можно заключить следующее: одна базируется на чисто экономическом факторе, другая остается сопоставимой человеческому измерению. В одном случае сохранение принципов архитектуры Витрувия, в другом — «дизайна» через его основную функцию — отвлечение (абстракцию). Лозунг функционального дизайна «Единство функции, конструкции, формы» (конца 1960-х гг.) можно было бы представить как отвле-

чение основных принципов архитектуры Витрувия (I в. до н. э.) «Польза, прочность, красота», где функция является отвлечением пользы, конструкция — отвлечением прочности, соответственно форма является отвлечением красоты.

В заключение приведем следующие слова Дмитрия Сергеевича Лихачева: «Если мы любим свой город, мы должны сохранять облик города, созданный в значительной мере при его закладке великим Петром. В первую очередь мы не должны строить высотные здания, от которых уже отказались многие градостроители в Европе. Будем следовать заветам Петра Великого. <...> Нашему городу возвращено его историческое название — Петербург. А вместе с этим историческим названием мы можем надеяться на полное возвращение его культуре его европейского характера со всеми европейскими ценностями: личностным характером, универсализмом, восприимчивостью к другим культурам, терпимостью к чужим убеждениям, свободой, открытым выходом в Европу и свободным входом к нам»¹.

¹ Лихачев Д. С. Русская культура. М., 2000. С. 175–183.