

За осень и зиму 2007 года в Пекине вырос очередной архитектурный шедевр — наклонные башни-близнецы незавершенной штаб-квартиры Центрального китайского телевидения (ЦКТВ). Спроектированное Ремом Колхасом и архитектурным бюро Office for Metropolitan Architecture (OMA), это здание низвергает каноны строительства вертикальных небоскребов, преобладающих в центральном торговом районе китайской столицы. Массивная конструкция Колхаса должна была представлять собой кольцеобразную структуру — два асимметричных небоскреба (234 и 194 метра высотой), соединенных Г-образным туннелем. В тот ноябрь в городе ходили слухи: со дня на день башни — обе черные, с напоминающей бриллиантовую огранку сеткой, как бы склоняющиеся друг к другу — будут соединены. Еще больше таинственности предстоящему событию придало заявление проектировщиков (этих верховных жрецов архитектурного культа) о необходимости соединить башни непременно на рассвете, чтобы температура обеих конструкций была одинаковой. Возбужденные блогеры и фотографы-любители осаждали здание как в реальном, так и в виртуальном мире. Журналисты стали завсегдатаями бара при клубе иностранных корреспондентов, который полнился слухами о том, что грядущий рассвет будет великим рассветом.

А когда зрители не занимались фантастическими домыслами о здании — о том, что оно, вероятно, является самым обширным в мире (больше Пентагона), представляет собой доселе невиданное инженерное чудо техники, занимает площадь в тридцать семь футбольных полей, — они вели политические дискуссии. Старался ли Рем Колхас — король архитектурной философии — придать

организации, контролирующей информационные потоки с истинно маоистским рвением, изысканный авангардный облик? Позволительно ли зданию, прославшему в народе монументальным «калачом», «деформированным пирожком» или даже монстром из научной фантастики, возвеличиваться над малоэтажными историческими постройками имперской столицы, над которой и без того уже прошел смерч под названием «олимпийская модернизация»?^[1] И что можно сказать о Коммунистической партии Китая, если для того чтобы освободить площади под памятник современному западному миропорядку, под снос пошел маоистский завод по производству мотоциклов (и сотни обычных жилых домов)? И нормально ли тратить на постройку здания сумму, в два раза превышающую ежегодные расходы на здравоохранение? А самое главное: не рухнет ли сама конструкция?

В 2007 году разрекламированный проект архитектурного бюро ОМА стал наиболее примечательным архитектурным событием современности, затмившим даже футуристический Национальный театр по проекту Поля Андрё (торжественное открытие юего состоялось в сентябре того же года) и самые радикальные творения олимпийской архитектуры (национальный стадион «Птичье гнездо» и покрытый тефлоном плавательный комплекс «Куб воды»). С тех пор известность (или дурная слава) этого проекта практически не уменьшилась — ей помог произошедший в 2009 году во время незаконного пиротехнического шоу пожар во втором клинообразном здании комплекса ЦКТВ, где размещались культурный центр и гостиница,

также выстроенные по проекту архитектурного бюро ОМА. (Вероятно, тот факт, что соавтором Колхаса был фотогеничный молодой архитектор Оле Шерен, встречающийся сейчас с самой знаменитой китайской актрисой и любящий с задумчивым видом позировать в дизайнерской одежде перед своим великим творением, тоже привлекал СМИ к проекту.)

Также здание Центрального китайского телевидения потрясло воображение, потому что оно идеально отражало странные веяния современной китайской архитектуры: навязчивое желание коммунистического правительства соединить монументальность, призванную укрепить имидж страны, и передовой дизайн; его склонность (за цену дело не стоит) к усилению государственной власти и преклонению перед иностранными инновациями, а также привлекающий внимание союз звезд мировой архитектуры и последней в мире сильной коммунистической диктатуры. Новейшая история архитектуры Китая запечатлела в миниатюре парадоксы политической системы страны, в которой за рыночным капитализмом скрывается государственный контроль, космополитический гламур сосуществует с однопартийным авторитаризмом и частенько поддерживает его, а коммунистическое правительство пытается обрести новую легитимность, стирая с лица земли свое пролетарское прошлое и возводя храмы капиталистической современности.

Архитектура всегда была проекцией власти. «Это способ взрастить свое эго до масштабов какой-то территории, города или даже целой страны, — пишет Деян Суджич. — Архитектура делает то, на что ни одна другая форма культуры не способна, она прославляет и возвеличивает единоличных самодержцев и

подавляет индивидуальность в массах. Ее все еще можно рассматривать в качестве самого важного и самого влиятельного средства массовой информации^[2]. Амбициозные архитекторы и диктаторские режимы долгое время оказывали поддержку друг другу. Ибо архитектура в большей мере, нежели любая иная творческая деятельность, зависит от концентрации богатства и власти, от возможности государства управлять ресурсами и рабочей силой. «Архитекторы — первосортные шлюхи, — заявил во всеуслышание Филип Джонсон (который сам в 1930-х годах был одержим идеей фашизма). — Мы можем отказываться от проектов так же, как они могут отказать некоторым своим клиентам, но если хочется остаться в деле, кому-то все равно придется отдаться». Отношения Гитлера с Альбертом Шпеером служат классическим примером тесной связи между архитектурой и властью: связующие нити между этими двумя понятиями переплелись в голове фюрера до такой степени, что стало неясно, были ли для него (несостоявшегося архитектора) здания способом построения государства — или государство стало способом построения зданий его мечты. «В сильной Германии должна быть великая архитектура, поскольку архитектура есть основной показатель национальной силы и мощи», — заявил он в 1920-х. Десятью годами позже он переформулировал этот тезис с точки зрения власти: «Наши враги будут догадываться об этом, но наши последователи должны это знать. Новые здания возводятся для укрепления нашей власти»^[3]. В 1945 году, когда наполовину выстроенная Германия Альберта Шпеера лежала в руинах, союзники осудили его архитектурные проекты как идеологическое

оружие массового уничтожения. Предпоследний заключенный тюрьмы для нацистских преступников Шпандау, Шпеер отсидел там дольше, чем высокопоставленные нацистские чины, пролившие кровь невинных людей^[4].

Китайцы, как никакая другая цивилизация, придавали значение застроенному пространству. Более двух тысячелетий имперская архитектура подчинялась тщательно разработанному своду правил под названием фэншуй, который определял места и проекты застройки для создания наиболее благоприятной политической среды. Китайский император провозглашал себя наместником Бога, его власть проистекала из его умения устанавливать связи между миром природы и миром человека. Его дворцы и храмы были важной частью этой миссии: они должны были демонстрировать умение правителя уравнивать силы природы и человека. Исчерпывающая шестисложная формула шести целительных звуков обобщила космические требования имперских архитекторов: «Божественное влияние должно быть благотворным, географические особенности благоприятными, а действия человека должны находиться в гармонии с социальной, культурной и политической ситуацией». Расположение, планировка и декоративное убранство дворца были подчинены не только функциональной логике — они должны были символизировать мощное сочетание мирской и божественной власти императора^[5].

Имперский Пекин прямо олицетворял подобное представление о власти. Решение о постройке столицы Китая в этом месте было принято в начале XV века одним из самых беспощадных

правителей Китая — императором Чжу Ди династии Мин, узурпатором, убившим своего племянника — будущего наследника — и уничтожившим не только своих критиков, но также их друзей и родственников до десятого колена. Пекин императора Чжу Ди был, по мнению одного из новейших историков, «творением наиболее авторитарного за всю историю Китая имперского двора»^[6].

Месторасположение города имело отчетливое геополитическое значение. Он находился на перепутье двух миров, которые китайские императоры долгое время пытались взять под контроль, — сельскохозяйственного Китая на юге и кочевых степей на севере. План Пекина, находящегося внутри высоких крепостных стен (потом городу предстояло разрастись), был своего рода метафорой централизованного имперского порядка. Столица императора Чжу Ди была разделена на две части центральной осью, проходящей с севера на юг почти семь с половиной километров. В середине этой линии располагался императорский дворец, Запретный город. Дворец располагался за тройными прямоугольными стенами, ориентированными по сторонам света и заставляющими посетителей сделать единственный вывод: китайский император, наместник Бога, восседающий на троне в своей столице, представляет собой — как физически, так и духовно — центр мироустройства^[7].

Практически все политические режимы в Китае, начиная с Пекина династии Мин, разделяли это космологическое представление о власти. Когда в 1644 году не имевшая китайских корней династия Цин свергла династию Мин, ее новый правитель

первым делом вошел в Запретный город — он хотел занять принадлежащий ему по праву императорский дворец в центре вселенной. В XVIII веке императоры династии Цин возвели на северо-западе своей столицы летний увеселительный дворец, подобие Версаля, продемонстрировав неудержимый аппетит по отношению ко всем культурным и техническим новинкам (конфуцианского, буддистского и европейского происхождения), которые могли усилить их значимость.

Даже Мао Цзэдун — новый великий разрушитель Китая — сразу начал отождествлять себя с материальным символизмом Запретного города. Его предшественник Чан Кайши перенес столицу на юго-восток страны, но вскоре после изгнания его националистического правительства с Большой земли в конце 1949 года Мао решил вернуть столицу обратно в Пекин. Об основании новой — народной республики Мао объявил 1 октября 1949 года на площади Тяньаньмэнь, у Врат Небесного Спокойствия на юге Запретного города. В эпоху династий Мин и Цин они соединяли внутреннее императорское святилище с внешним миром, и именно там зачитывались распоряжения императора и начинались военные кампании.

Однако Мао старался привести Пекин в соответствие со своим революционным идеалом — сохраняя полезные для него частицы архитектурного прошлого и уничтожая негодные. Присущий Запретному городу принцип политического затворничества сразу же привлек Мао — вместе со своим Политбюро он поселился за красными стенами Чжуннаньхая, императорского парка, который в течение тридцати лет республиканского периода был открыт для публики. Якобы он сказал: «Там жили императоры, а чем хуже

я?»^[8] Однако кое-что пришлось изменить. Старый город был снесен в кратчайшие сроки, поскольку препятствовал дорожному движению. Находясь под влиянием советских планировщиков, Мао собирался превратить центр Пекина в промышленный локомотив. «С этого момента, — поклялся он, выглядывая из Запретного города в 1949 году, — здесь до самого горизонта будет простираться лес дымовых труб»^[9].

Центральной частью радикальных перемен Мао явилось преобразование Чжуннаньхая в грандиозный театр коммунистического государства. Тяньаньмэнь, которую Мао разглядывал со смотровой площадки 1 октября 1949 года, совсем не была похожа на сегодняшнюю пустошь. Это был густо засаженный Т-образный парк, усеянный декоративными воротами, стелами, храмами, мостиками и зданиями ведомств, у которых не было даже официальных названий. Мао хотел, чтобы площадь была «достаточно большой для миллиарда человек», чтобы она стала общественной территорией, на которой пролетариат мог бы реализовывать свою «демократическую диктатуру»^[10]. За десять лет Тяньаньмэнь раскинулась на 440 000 квадратных метров и стала самой большой площадью в мире. Ничем не примечательные деревянные подъезды по периметру старого парка сменились непрерывным кольцом правительственных зданий в сталинском стиле (Дом народных собраний, новый Национальный музей Китая). В центре площади виднеется тридцатисемиметровый Памятник народным героям, гигантский обелиск, целенаправленно разрывающий старую имперскую ось «благородным духом и непревзойденными усилиями народных

героев»^[11]. Дорожную сеть площади пришлось разрушить, чтобы она могла отвечать новым государственным нуждам: с 1949 по 1959 год ширина дорог перед Вратами Небесного Спокойствия была увеличена в пять раз, чтобы уместить танки, которые были обязательным атрибутом крупных военных парадов, и огромные толпы (десятки тысяч) участников прочих национальных праздников. Реконструкция Тяньаньмэнь была завершена в период, возможно, страшнейшего спровоцированного государством голода в истории и стала одной из самых дорогих «десяти величайших построек» Пекина 1950-х годов. Тем самым она ярко заявила о расставленных правительством приоритетах самолюбования над общественным благом и предопределила современную страсть Китая к крупномасштабным проектам.

К концу 1950-х новая площадь стала практически площадью Мао: его девятиметровый портрет, подвешенный на смотровой площадке, с которой он лицезрел восторженные толпы, смотрел сверху вниз на его же слова (к тому же начертанные его рукой) на Памятнике народным героям^[12]. Остаток площади, ее южную часть, Мао захватил через год после своей смерти, когда его желтое забальзамированное тело — спящая красавица в ожидании исторического поцелуя, который вернет его самого и его идеи к жизни, — было погребено в огромном мавзолее, чтобы, как объяснили партийные планировщики, «подчеркнуть политическое значение площади Тяньаньмэнь»^[13].

На протяжении тридцати лет Мао ставил во главе китайской архитектуры политику. Эксперты умоляли его оставить центр Пекина в покое, сохранить его в качестве памятника имперской

истории, а новый правительственный район построить к югу от стен старого города. «Ценность древних памятников — вопрос восприятия, — отвечал он. — Если оплакивать снос городских ворот и высвобождение новых свободных площадей, это уже проблема политического сознания»^[14]. В процессе изменения Пекина любое важное решение принималось политиками, а архитекторы, напротив, должны были «завершить социалистическую революцию, высоко водрузив красное знамя идей Мао Цзэдуна, прилежно изучая его работы и участвуя в классовой борьбе»^[15]. В период с 1966 по 1976 год культурная революция старалась изжить само представление о профессиональном архитекторе. «Рассчитывайте на рабочий класс» — таков был ежедневный призыв в журнале *Architecture Journal*, где восхвалялись углеперерабатывающие заводы, якобы спроектированные своими же рабочими^[16]. Лян Сычэн, прародитель современной китайской архитектуры и энергичный сторонник сохранения старого Пекина, скончался в 1972 году, будучи деморализованным, травмированным человеком, последние усилия которого были направлены на унижительную самокритику собственного «контрреволюционного учения».

Широко известна вера Мао в то, что китайцы были «бедны и слепы. На чистом листе бумаги нет пятен, и посему на нем могут быть начертаны новые и прекрасные слова». С момента кончины Мао в 1976 году правители Китая отвернулись от революционного догматизма, а китайская застройка стала чистым листом бумаги, на котором можно было писать новую государственную политику (теперь уже политику либерализации

экономики). Первый строительный бум после кончины Мао свидетельствовал о решении государства сократить свое влияние на жизнь граждан. Фанатично вмешивающийся в экономику Мао считал контрреволюционной любую побочную хозяйственную деятельность — разведение свиней, производство изделий кустарного промысла, ловлю рыбы. Но даже до окончания эры его правления доведенные до белого каления фермеры приступили к дроблению огромных ленивых коллективов на мелкие, ориентированные на получение прибыли семейные наделы, сельскохозяйственные излишки с которых шли на финансирование индустриализации, импорта товаров и развития сельского строительства. В начале 1980-х годов архитектурными символами китайских политических реформ стали не только замысловатые городские небоскребы, но и незначительные улучшения деревенских построек: в двухэтажных резиденциях, выраставших как грибы на процветающем южном и восточном побережьях и строящихся на деньги трудолюбивых крестьян, вырученные ими от выращивания скота, овощей и фруктов, а также от производства таких товаров, как удобрения, кирпичи и цемент. В те дни дополнительный этаж в бетонной коробке был архитектурным шиком, указывающим на социальное положение ее владельца.

После окончания эры Мао на развитие Китая стали влиять простые смертные, которые принялись цепляться за появившиеся возможности. А суматошная урбанизация государства в известной степени отражала социально-экономические принципы децентрализации. В декабре 1978 года, спустя всего лишь несколько недель после того, как Дэн Сяопину удалось возглавить компартию, он обозначил одно из ведущих направлений политики

«новой эры»: контроль над экономической деятельностью будет передан правительствам на местах, деревням и даже отдельным гражданам, при этом инновации вне плановой экономики будут поощряться. Бывший рыболовный поселок Шэньчжэнь — в 1980 году названный «лабораторией по выращиванию капитализма» — стал демографическим и архитектурным индикатором экономического взрыва, принесшего определенные результаты: в период с 1978 по 1985 год его население увеличилось в 37 раз, достигнув миллиона, к 2000 году оно достигло семи миллионов. На протяжении 1980-х и 1990-х годов Шэньчжэнь демонстрировал приверженность к архитектуре в духе футурологических фильмов с устремленными ввысь башнями заводов, жилых кварталов и отдельных небоскребов (на крыше первого местного небоскреба, по моде 80-х, был устроен вращающийся ресторан)^[17].

Часто архитекторы с трудом справлялись с подобными темпами развития: так, Шэньчжэнь, по выражению одного критика, «скомпрометировал свой замысел»^[18]. Урбанизация Китая начиная с 1978 года характеризовалась лихорадочными мечтами об экспансии, бросающей вызов тщательной архитектурной планировке: в 2001 году министр гражданской администрации КНР выступил с предположением, что к 2020 году будет возведено 400 новых городов-миллионников, ведь за предыдущие двадцать лет 400 таких городов уже было построено. Для описания роста Пекина, которому уже на протяжении тридцати лет жизненно необходимо строительство четырех кольцевых дорог, подходит эпитет «сбежавшее тесто»: город

выходит за свои границы наподобие подошедшего теста, вылезаящего из кастрюли. Здания быстро возводят, а сносят чуть медленнее. Одна китайская газета предостерегала, что большинство нынешних жилых домов будет снесено в течение двадцати лет. Кажется, что квартиры в Пекине становятся непригодными для жилья раз в десять быстрее положенного срока: ультрасовременный дом приходит в аварийное состояние менее чем за десять лет^[19]. «Я сделал вывод, что в Китае эстетика никакой роли не играет, — подметил один городской критик. — Архитектура — набор стилей, призванный выделить здание из массы ему подобных, — больше не должна быть эстетичной. Скучные серо-розовые фасады китайских домов пресекают любые попытки оживить сооружения или придать им элегантный вид. В лучшем случае про архитектуру в Китае вспоминают в последнюю минуту. Кажется, на фасадах заметны лишь ее крупицы»^[20]. На протяжении 1980-х годов наиболее зрелищным произведением архитектуры, на которое можно было рассчитывать, стали «парящие» крыши (доу-гун) — те самые красные китайские крыши с загнутыми краями, — наклепленные на небоскребы.

К тому моменту, как я начала регулярно ездить в Китай, его правители, обрадованные двузначными показателями прироста ВВП, вновь преисполнились архитектурными амбициями. Первое путешествие в 1996 году привело меня в Шанхай. «Вам просто необходимо, — сказали хозяева гостиницы, — увидеть Пудун» — грязное болото вдоль восточного берега городской реки, которое тремя годами ранее правительство решило превратить в финансовый центр. Когда я добралась до него на пароме, готовом

пойти ко дну в любой момент, я увидела один-единственный завершенный небоскреб, но по нему можно было с легкостью судить обо всех остальных зданиях Китая. Это была телебашня «Восточная жемчужина»: три распухшие серебристо-розовые жемчужины, соединенные бетонной лестницей, стоящие на изогнутом треножнике и увенчанные вздернутой к небу телевышкой. На каждом окне смотровой площадки на высоте 263 метров написан какой-нибудь примечательный факт о телебашне: это третья, а может, четвертая по высоте телебашня в мире, какое место в мире среди вращающихся ресторанов занимает ее вращающийся ресторан, на сколько метров она выше Эйфелевой башни. (А чтобы посетители прониклись последним фактом, в продаже имеются сувениры в виде моделей обоих сооружений, приклеенных к подставке бок о бок друг к другу. При таком сравнении Эйфелева башня действительно выглядит жалко.) Ну да, грубо, зато хватило наглости.

К концу десятилетия Пудун стал первым глобальным архитектурным мегапроектом КНР: лес небоскребов, связанный восьмиполосными дорогами и замысловатыми виадуками, стал любимой съёмочной площадкой голливудских научно-фантастических блокбастеров. Кроме того, он послужил первым наглядным примером переустройства городской территории, для которого КНР привлекла архитектурных звезд (Ричарда Роджерса, Тойо Ито, Доминика Перро) и тем самым заложила новый этап в своих попытках переосмыслить себя в роли локомотива свободного экономического и культурного развития, после сурового наступления на демократию 1989 года (тогда большая часть западных инвесторов покинули Китай). Китайское

правительство как бы говорило: посмотрите на нас теперь, постсоциалистические спонсоры современного капитализма. Пудун затмил старые колониальные здания набережной Вайтань, выходящие фасадами на реку Хуанпу. До 1980-х годов эти здания — линия фасадов в стиле неоклассики и ар-деко, возведенных преобладавшими в экономике Шанхая иностранными государствами в 1930-х годах, — оставались наиболее впечатляющими конструкциями Шанхая. Пудун (усыпанный зданиями, которые по очереди должны были носить титул самых высоких зданий в мире), казалось, был спроектирован специально для того, чтобы унизить набережную Вайтань — саму по себе являющуюся символом унижения Китая до 1949 года^[21].

Пудун был всего лишь началом голода, который испытывал Китай в отношении статусной архитектуры. С конца 1990-х Пекин тоже пестрил новыми конструкциями, как правило, спроектированными иностранцами. Начало всему в городе положил Национальный театр по проекту Поля Андрё, заказанный в 1999 году тогдашним президентом Цзян Цзэминем: купол из стекла и титана над Запретным городом был прозван пекинцами (явно не от горячей любви) «яйцом инопланетянина» и (явно от еще менее горячей любви) «гигантской кашкой». По словам одного из ведущих китайских планировщиков проекта, он «сломаł стереотипы и стал предтечей еще более авангардных архитектурных проектов будущего»^[22]. Успех заявки 2001 года на проведение Олимпийских игр в Пекине ускорил архитектурную реконструкцию города. Олимпийский парк как раз позади четвертого кольца дороги был выбран местом для воплощения

архитектурных экспериментов в жизнь: Национальный стадион в форме птичьего гнезда, напоминающий бамбуковую коробку баскетбольный центр с алюминиевым покрытием, бассейн, полупрозрачные фасады которого схожи с пузырящимся водным кубом. Такая архитектурная экстравагантность сыграла решающую роль в ребрендинге Китая как прогрессивной, космополитической и в первую очередь современной страны. Она стала основным источником «мягкой силы» коммунистического правительства Китая. В эпоху, когда большинство официальных культурных кампаний Китая Запад встречает с недоверием (вспомните об усиливающемся беспокойстве Европы и Америки в отношении финансируемых КНР конфуцианских институтов либо об инвестициях Китая в африканские страны), новая архитектура Китая в целом находит в мире благосклонный отклик. Китай, согласно этому архитектурному посланию, более не является пристанищем грубого, стреноженного социализма, теперь там появились новые идеи. Проектировщики Национального стадиона Жак Херцог и Пьер де Мерон выразили надежду, что их детище «вероятно, станет для Пекина тем же, чем Эйфелева башня... стала для Парижа»^[23].

Стремление Китая стать архитектурным локомотивом превратило его территории в непаханое поле, где архитектурные звезды могут реализовать свои утопические идеи, отвергнутые в Европе и Америке. Китай любит звездных архитекторов по ряду технических и психологических причин. Вплоть до недавнего времени китайские чиновники были искренне обеспокоены тем, что им недостает «зрелищной» архитектуры. «В Китае

архитектора расценивают не только как культурную фигуру, но и как технического сотрудника, — мягко заявляет Бен ван Беркель, в настоящее время занимающийся строительством футбольного стадиона (в форме „традиционного китайского бамбукового сооружения для футбола“) на севере Китая и нового города на юго-востоке. — Вы являетесь консультантом по культурным проблемам, у вас широкое поле для творчества. Свобода творчества — это прекрасно. Сегодня архитектору очень сложно работать в Амстердаме или Париже. Там столько регламентов. В Амстердаме нет ни одного яркого здания, спроектированного высокопрофессиональным архитектором»^[24]. «Люди, живущие в Китае... часто открыты новым идеям», — замечает Рем Колхас, который до заказа на проектирование здания Центрального китайского телевидения боролся за получение заказов в Европе и США^[25]. «В Европе вы встречаетесь с представителем заказчика, а не с самим заказчиком непосредственно, — добавляет директор азиатского филиала архитектурного бюро ОМА Дэвид Джаноттен. — А в Китае мы часто напрямую общаемся с руководством Центрального телевидения... Как заказчик оно знает, чего хочет, но не знает, как это сделать. Здесь уже экспертами выступаем мы»^[26]. «[В Китае] каждый находит поддержку для реализации самых дурацких и экстравагантных проектов, — признает Жак Херцог. — Там нет четких границ между хорошим и плохим вкусом, между минимализмом и экспрессивностью. Пекинский стадион доказывает, что их ничто не может удивить»^[27]. Оле Шерен согласился с тем, что башни Центрального китайского телевидения могли быть построены

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru