

В.И. ЛАМБРИХТ

Lambricht Varvara.
Contemporary World's
Architecture, 2/2020.
Pp. 241–258

СОВРЕМЕННЫЙ ПРОЕКТ СОХРАНЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ОБЪЕКТА КАК ВАРИАНТ ДИАЛОГА ПРОШЛОГО И БУДУЩЕГО

УДК 72.01

DOI 10.25995/
NIITIAG.2020.15.2.014

Современные средства архитектуры сегодня становятся неотъемлемой частью процесса реновации и сохранения исторических объектов. Одной из главных задач архитектора, в таких случаях, является создание взаимосвязи между старыми и новыми фрагментами объекта, создание нового целого. На примере миланского центра современного искусства Fondazione Prada предлагается рассмотреть вариант установления архитектурного диалога современных дополнений с историческим объектом и окружающим его городским контекстом.

Ключевые слова: сохранение исторических объектов, современная архитектура, авторские концепции, взаимодействие с историей, новая целостность, исторический контекст, городской контекст.

Ламбрихт Варвара Ивановна — магистр архитектуры, аспирант 3 года обучения Московского архитектурного института (государственной академии).
E-mail: varvarailambricht@gmail.com

V.I. LAMBRIKHT

CONTEMPORARY PROJECT OF PRESERVING A HISTORICAL OBJECT AS A VARIANT OF THE DIALOGUE BETWEEN THE PAST AND THE FUTURE

Contemporary means of architecture are now becoming an integral part of the process of renovation and preservation of historical objects and sites. One of the main tasks of the architect, in such cases, is to create a relationship between the old and new fragments of the object, creating a new integrity. Using the example of the Fondazione Prada center for contemporary art in Milan, it is considered the possibility of establishing an architectural dialogue of contemporary additions with the historical object and the surrounding urban context.

Keywords: preservation, historical objects, contemporary architecture, concept, communication, history, new integrity, historical context, urban context.

Lambricht Varvara — Master of Architecture, Graduate Student 3 years of study of Moscow Architectural Institute (State Academy)

М.Я. Гинзбург в своей книге «Стиль и эпоха» обозначил главное отличие прогресса в науке от прогресса в искусстве — новое в искусстве прибавляет и обогащает, но не уничтожает тем самым старые системы творчества¹. Таким образом, искусство развивается в постоянном диалоге с прошлым, и архитектура в этом плане не исключение.

Различные исторические стили реагировали на предшествующие им формы архитектуры по-разному.

Так, эпоха Ренессанса открыла для себя античное искусство как художественный идеал и возвела его в канон, к которому нужно стремиться.

Вплоть до первых десятилетий XIX в. сохранялась убежденность в каноничности античного идеала, порождая все новые интерпретации классицистических ордерных систем. Однако к середине века эта уверенность пошатнулась. Согласно Алоизу Риглю, XIX в. признал ценность всех известных художественных периодов, все творчество прошлого стало рассматриваться как безвозвратно ушедшее, а следовательно, не способное быть каноном для современности². Подобный взгляд привел к периоду эклектики, сопровождаемому свободными поисками сочетаний всевозможных исторических стилей и декоративных мотивов различных культур и эпох. Несмотря на то, что архитектурное решение зачастую ограничивалось рамками классических принципов членения фасада, диалог с историей в рамках одного здания обретал гораздо более широкий территориальный охват, выражаясь в эклектичной трактовке детализации.

Вариации модерна ставили себе задачу избавиться от привычных ордерных систем и разработать совершенно новые пропорциональные соотношения в решениях объемов и фасадов. В декоре использовались в большей степени растительные мотивы, нежели исторические, однако вариации ордерных элементов все же встречались.

В XX в. вместе с модернизмом пришла тенденция отрицания всяческих исторических канон и стремление к созданию абсолютно новых систем формообразования. Однако некоторые ветви модернизма не отрицали историческую архитектурную традицию полностью. Так, японский метаболизм предпринял попытку развития современных форм с опорой на принципы традиционной архитектуры. Кензо Танге, лидер японского метаболизма, совместно с Нобору Кавадзоэ выпустили не только манифест метаболизма, дающий основания новых методов современной японской

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гинзбург М.Я. *Стиль и Эпоха. Проблемы современной архитектуры*. М.: Государственное Издательство, 1924. 16 с.

² Ригль А. *Современный культ памятников, его сущность и возникновение*. М.: ЦЭМ, V-A-C press, 2018. 35–61 с.

³ Koolhaas R. *Project Japan. Metabolism Talks* / R. Koolhaas, H.U. Obrist. Cologne: Taschen GmbH, 2011. P. 206–223.

⁴ Добрицына И.А. *От постмодернизма — к нелинейной архитектуре. Архитектура в контексте современной философии науки*. М.: НИИТАГ, 2006. С. 13.

⁵ Koolhaas R. *Preservation is overtaking us* [Электронный ресурс] / R. Koolhaas, J. Otero-Pailos // GSAPP Transcripts. URL: <https://www.arch.columbia.edu/books/reader/6-preservation-is-overtaking-us> (дата обращения: 04.09.2020).

архитектуры, но и книгу, полностью посвященную святилищу Исе, — «Святилище Исе как прообраз японской архитектуры»³.

К концу XX в. с постмодернизмом приходит отрицание универсализма и безальтернативности любой господствующей архитектурной системы. И.А. Добрицына вводит понятие «игрового диалога» как основополагающей стратегии постмодернистского архитектурного формообразования. В этот диалог архитектор вовлекает два или несколько высоких исторических стилей представляющих «голоса» определенных культур, коды современных стилей, а также «голос» массовой культуры. В отличие от эклектики интерпретация исторических стилей приобретает более легкий, ироничный характер, особенно на ранних этапах становления постмодернизма⁴.

На протяжении истории развития архитектурных методов и стилей диалог с предшествующими поколениями в той или иной форме встречался всегда. Способ установления этой связи в каждый период носил индивидуальный характер. Он варьировался между возведением исторических принципов в канон и работой на основе классических систем, использованием исторических мотивов в декоре при применении новаторских схем пространственных построений зданий, а также интерпретацией традиционных принципов построения пространства в соответствии с новыми техническими возможностями.

Понятие стиля в XXI в. все больше связывается с конкретным автором, «звездой» мировой архитектуры, с собственным уникальным подходом к формообразованию и иногда характерным выбором материалов. В связи с этим на данный момент сложно говорить о каком-либо стилевом единстве, присущем началу XXI в. или принципиально новой системе архитектурного формообразования.

Однако общая тенденция развития профессии в начале XXI в. все же прослеживается. За последние 20 лет сильно возрос интерес к теме сохранения исторических объектов, вследствие чего произошел интенсивный скачок количества реализованных проектов реновации, ревитализации, реконструкции объектов самой разной степени историко-культурной ценности. Рем Колхас в своем «Манифесте сохранения» очень четко охарактеризовал сложившуюся ситуацию: «Звездная архитектура умерла. Больше нет потребности в поиске новых форм. Сохранение — спасение для архитектора. Сохранение создает разнообразие без поиска новой формы. Сохранение — это бесформенная замена архитектуры»⁵.

В таком ракурсе сохранение ценного исторического объекта перестает быть самоцелью, а становится средством выражения авторских амбиций. Возможность создания архитектуры на стыке прошлого и будущего создает огромное поле для размышлений, поиска и авторского

самовыражения. На такой плодотворной почве непосредственного взаимодействия с исторической материей рождаются самые интересные, смелые и зачастую спорные архитектурные решения.

Теории и практики сохранения исторических объектов имеют собственную историю, точкой отсчета которой принято считать XIX в. В ходе многолетних поисков и трансформаций точек зрения на такие понятия, как ценность и подлинность, современная теория пришла к тому, что первоначальный облик исторического памятника вернуть крайне проблематично. Поэтому на практике сегодня существует три основных пути развития дальнейшей судьбы исторических объектов. Первый путь, отвечающий только потребностям ценностей настоящего, — снос ради постройки совершенно нового здания. Второй путь, отвечающий ценностям прошлого в большей степени, нежели ценностям настоящего, — консервация и превращение подлинных фрагментов в музей или выставочный экспонат. И третий путь, представляющий собой некий компромисс между ценностями прошлого

ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. *Fondazione Prada*, Милан, Италия (архитектурное бюро OMA)

ПРИМЕЧАНИЯ

° *Spiriti N. 13 from Fondazione Prada / OMA* // <https://oma.eu> : официальный сайт архитектурного бюро. URL: <http://www.fondazioneprada.org/spiriti-en/?lang=en> (дата обращения: 10.09.2020).



и настоящего, — адаптация здания для новой функции с сохранением материальных аспектов подлинности.

В каждом случае современные средства архитектуры становятся неотъемлемой частью процесса, а результат представляет собой совершенно новый по форме и содержанию архитектурный объект. Новое целое в таких случаях возникает на основе взаимодополнения — современная архитектура реабилитирует исторический объект, включая его в жизнь города, в то время как исторический объект создает смысловую привязку современной архитектуры к контексту. Каждый элемент этой системы работает на новую общую целостность, основанную на синхронном сосуществовании прошлого и будущего.

Миланский выставочный центр Фонда Прада (Fondazione Prada) является одним из архитектурных объектов, в которых современное дополнение находится в плотном контакте с историческим зданием и его окружением, несмотря на, возможно, слишком яркий контраст старого и нового и активное внедрение современного формообразования в историческую ткань (илл. 1).

Процесс строительства нового филиала Фонда Прада длился с 2008 по 2018 г. в бывшем промышленном районе Ларго Исарко на южной окраине города. С 1910 г. на участке располагался завод по производству джина, ставший в свое время очагом развития для нового промышленного района. По словам бывшего владельца, в его времена вокруг завода абсолютно никто не жил. Застройка состояла из складов, а вся инфраструктура ограничивалась железной дорогой и таверной⁶. Сегодня же район представляет собой развивающуюся часть города, обстроенную спальными кварталами. В сложившемся контексте Фонд Прада взял на себя роль нового центра притяжения.

На территории старого завода было сохранено семь исторических зданий, включая склады, лаборатории и пивоварни, а также добавлено три новых сооружения: Подиум с пространством для временных выставок, кинотеатр с мультимедийным залом и башня Torre — девятиэтажное здание с постоянной экспозицией Фонда Прада.

Во всевозможных интервью и в описании проекта на официальном сайте бюро ОМА основная концепция проекта формулируется примерно в одном ключе. Главная идея заключается в том, что в уже достаточно разнообразную пространственную среду существующего завода архитекторы внедряют еще большее разнообразие: «Это не проект сохранения наследия и одновременно не новая архитектура. Противоположности, которые обычно разделены, здесь сталкиваются и противостоят друг другу в состоянии постоянного взаимодействия, предлагая ансамбль, состоящий из фрагментов, не способных застыть в одном образе или позволить какой-либо части доминировать над другими. Новое, старое,

горизонтальное, вертикальное, широкое, узкое, белое, черное, открытое, замкнутое — все эти контрасты устанавливают диапазон оппозиций, определяющих новый Fondazione Prada...»⁷.

Усиление разнообразия смещает внимание с исторического здания завода и делает его лишь частью общей структуры Fondazione Prada, а не ее главным элементом. Благодаря такому подходу издали весь комплекс не выглядит как явно единый ансамбль, а скорее, как фрагмент города, состоящий из набора разных по функции зданий (илл. 2). Но как архитекторы добиваются подобного эффекта?

КВАРТАЛ-КРЕПОСТЬ

Первоначальный ансамбль завода представлял собой замкнутый квартал, границы которого формировала ровная стена фасадов зданий, опоясывающих периметр. Внутри квартала располагались два отдельно стоящих здания: трехэтажное, прямоугольное в плане и большое одноэтажное, квадратное в плане.

Согласно главной концептуальной схеме проекта, существующие внутри периметра Foundation Prada здания были перегруппированы, а общая структура застройки усложнена (илл. 3). В северо-западном углу комплекса была добавлена новая высотная доминанта — белая девятиэтажная башня Torre. Одноэтажное квадратное в плане здания было уменьшено. По сути, архитекторы обрезали

ИЛЛЮСТРАЦИИ

2. Вид на Fondazione Prada из города

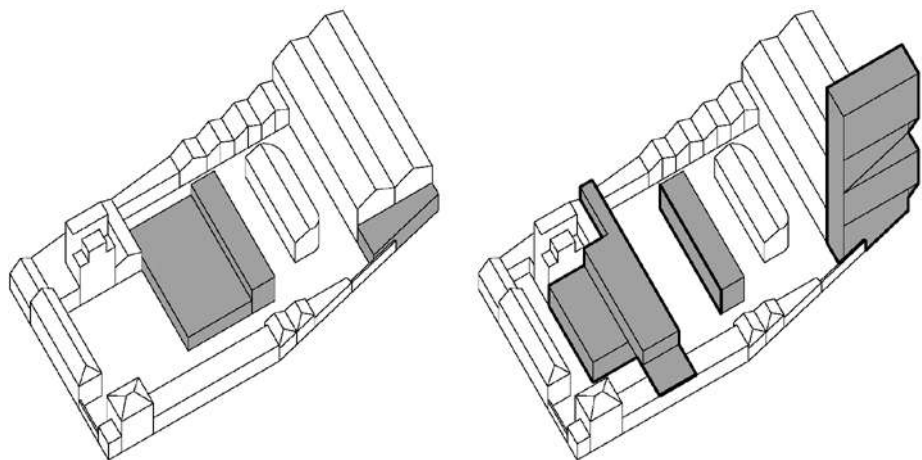
3. Схема перегруппировки существующих зданий. Слева направо: старый завод, Fondazione Prada

4. Зеркальный фасад кинотеатра

ПРИМЕЧАНИЯ

⁷ Fondazione Prada / OMA // <https://oma.eu>: официальный сайт архитектурного бюро. URL: <https://oma.eu/projects/fondazione-prada> (дата обращения: 10.09.2020).





3

В.И. Ламбрихт

три четверти общего объема, отметив место среза сплошным зеркальным остеклением, и обустроили в оставшейся четверти пространства Кинотеатр (илл. 4). В западной части двора архитекторы расположили новое здание — «Подиум», вплотную примыкающее к ранее единственной высотной доминанте исторического завода — четырехэтажной башне. Здание Подиума состоит из двух объемов. Нижний соотносим по габаритам со снесенными тремя четвертями существовавшего ранее квадратного здания, оставшаяся четверть которого была превращена в Кинотеатр. Второе пространство покоится прямо на крыше первого и представляет собой продолговатый объем, растянутый на всю ширину квартала

247

Современный проект сохранения исторического объекта...



4

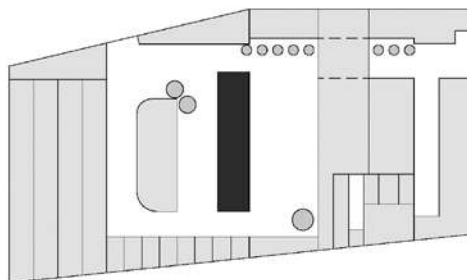
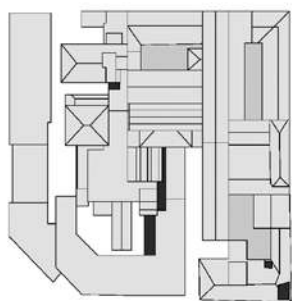
с севера на юг. Верхняя галерея связывает противоположащие корпуса старого завода и обеспечивает выходы на крышу. Новые объемы, таким образом, как бы наращиваются на существующую четырехэтажную башню и на корпуса завода, опоясывающие периметр, в горизонтальном и вертикальном направлениях. Структура застройки усложняется, приобретая ступенчатую конфигурацию.

В результате обновленный ансамбль исторического завода приобретает черты, сходные с застройкой жилых кварталов Милана. По периметру они также формируются с помощью сплошного опоясывающего фронта жилых зданий, зачастую одной высоты, с простыми регулярными фасадами. Внутреннее пространство кварталов имеет более хаотичный характер застройки. Здания разной высоты, скорее всего, возведенные в разное время, дробят квартал на обособленные друг от друга дворы и внутренние улицы-проезды. На примере квартала между улицами *via Bergognone*, *via Voghera*, *via Novi*, *via Tortona* видно, что хаотичная ступенчатая структура внутри квартала позволяет обустроить на крышах открытые веранды ресторанов или личные сады жильцов, защищенные внешним фронтом застройки от ветра и взглядов прохожих. Озеленение квартала обустроивается и на уровне земли. Во внутренних двориках устраиваются сады, в которых зачастую присутствует хотя бы одно высокое

ИЛЛЮСТРАЦИИ

5. Схема озеленения. Слева направо: жилой квартал, *Fondazione Prada*

6. Схема крепостных стен. Сфорцинда (слева), *Fondazione Prada* (справа вверху), миланский жилой квартал (справа внизу)



■ озеленение дворов

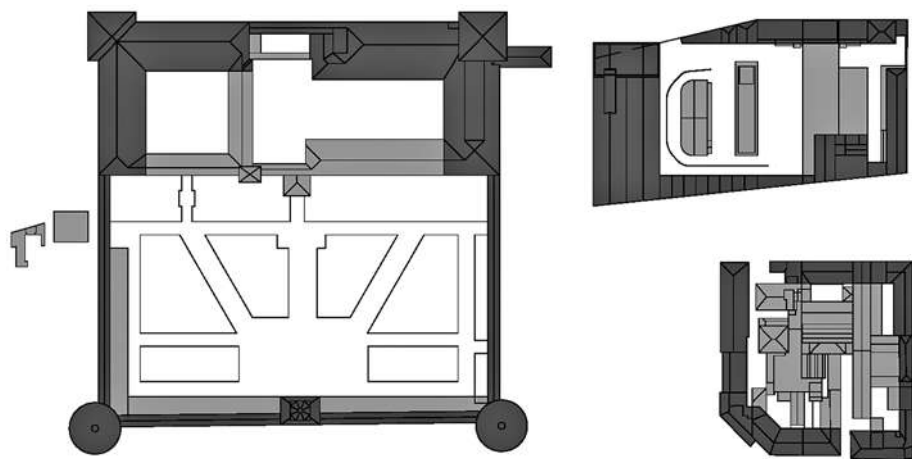
5 ■ сады на крышах и мансарсах

дерево. Вдоль внутренних улиц-проездов иногда высаживаются деревья, образуя подобие небольшого бульвара.

ОМА внедряют в промышленный квартал сходный характер озеленения. На крыше кинотеатра обустраивается сад. Входная улица превращается в бульвар, а во внутренних дворах высаживается несколько отдельно стоящих деревьев. Таким образом, озеленение распределяется по разным высотным уровням напоподобие типичного озеленения жилых кварталов Милана (илл. 5).

Если издалека Fondazione Prada смотрится как фрагмент города, а не как единый ансамбль, то с более близкого расстояния комплекс воспринимается как достаточно закрытая территория, обнесенная по периметру сплошными стенами, с высотной доминантой, фиксирующей угол. Все в совокупности напоминает крепость. То же касается и рассматриваемого ранее квартала между улицами *via Bergognone*, *via Voghera*, *via Novi*, *via Tortona*, периметр которого формирует сплошная стена фасадов жилых домов. Если посмотреть на карту Милана, то можно увидеть, что практически все кварталы города имеют достаточно замкнутую структуру, напоминающую крепость. Главная крепость города — замок Сфорца. Ее структура представляет собой квадратную в плане территорию, обнесенную сплошной стеной, углы которой фиксируют четыре башни, а вход обозначен главной высотной доминантой — башней Филарете. Внутренняя застройка как бы вырастает из крепостных стен, становясь их продолжением (илл. 6).

Если сравнивать масштабы трех миланских сооружений — Фонда Прада, жилого квартала и Сфорцинды — можно обнаружить четкую взаимосвязь их масштабов. План жилого квартала между улицами *via Bergognone*, *via Voghera*, *via Novi*, *via Tortona* укладывается ровно в четверть Сфорцинды. План квартала Фонда Прада — в половину (илл. 7).



Чуть позднее, в 2018 г. на соседнем с Fondazione Prada участке были завершены работы по строительству площади Оливетти. Авторами проекта стало бюро Antonio Citterio Patricia Viel, а не OMA. Несмотря на это, площадь можно рассматривать как полноценную часть ансамбля. Ее граница вплотную примыкает к фасаду Prada, а геометрия плана опирается на архитектуру старого завода, перенимая некоторые углы наклона контуров зданий путем параллельного переноса образованных этими углами линий (илл. 8).

Дополнение ансамбля Фонда Прада площадью делает весь комплекс соотносимым с Замком Сфорца по размеру и членению на основные зоны. Жилая часть и ров по габаритам практически точно совпадают с границами старого завода. Курдонёр замка — с габаритами площади Оливетти.

Геометрия плана замка Сфорца выстраивается по сетке, минимальным модулем которой является конфигурация угловой башни. Накладывая эту же сетку на план Prada в совокупности с площадью Оливетти, можно увидеть, что исторические здания попадают в ее масштаб. Расположение внутренних улиц в перегруппированной части комплекса также завязано на основную сетку плана (илл. 9).

ВНУТРЕННИЙ ДВОР — ПЛОЩАДЬ

Помимо образа крепости и образа жилого квартала в ансамбле Прада реализуется еще одна устойчивая для Милана и итальянской архитектуры в целом типология пространства — внутренний двор.

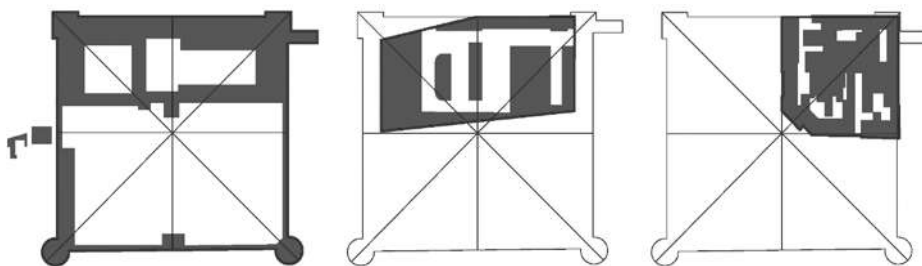
ИЛЛЮСТРАЦИИ

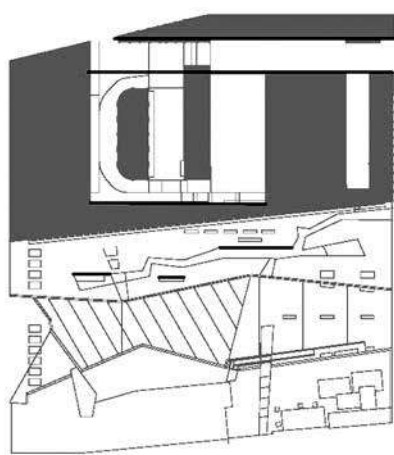
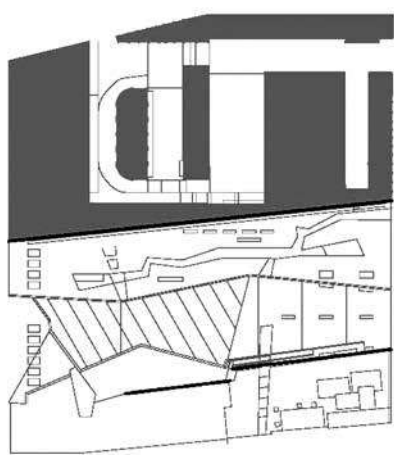
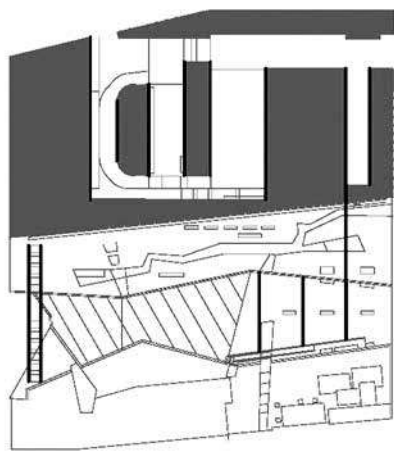
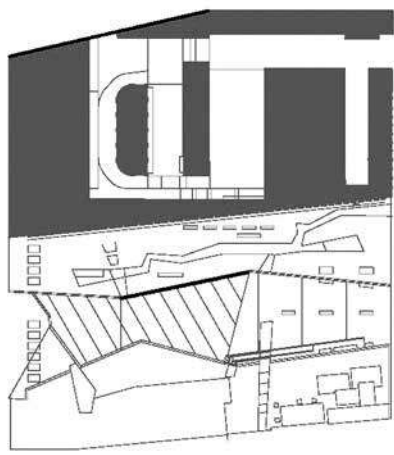
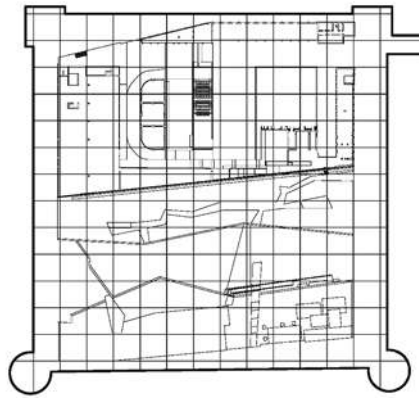
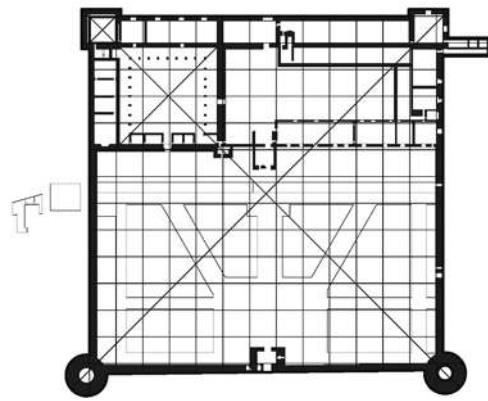
7. Схема взаимосвязи масштабов. Слева направо: Сфорцинда, Fondazione Prada, миланский жилой квартал

8. Связь площади Оливетти с геометрией плана Fondazione Prada

9. Масштабная сетка построения плана. Слева направо: Сфорцинда, Fondazione Prada

7





9

251

8

Современный проект сохранения исторического объекта...

В.И. Ламбрихт

В жилых кварталах внутренние дворы формируются как остаточные пространства между корпусами жилых домов и всевозможных хозяйственных пристроек. В этом случае определяющим элементом формообразования становится геометрия границы квартала — его контур. Решение каждого отдельного дворика имеет достаточно свободный характер.

Внутренние дворы замка Сфорца также образуются, опираясь на четко расчерченную внешнюю границу — квадратный контур крепостной стены. Все элементы плана, включая просторный курдонёр и небольшие дворы жилой части Сфорцинды, имеют продуманную геометрию плана, опирающуюся на общую модульную сетку и принцип симметрии.

Немного иначе выстраивается пространство Миланских монастырей. Их ансамбли развертываются изнутри наружу, отталкиваясь не от внешней границы квартала, а от внутреннего двора. Церковь, трапезная, библиотека, кельи и прочие

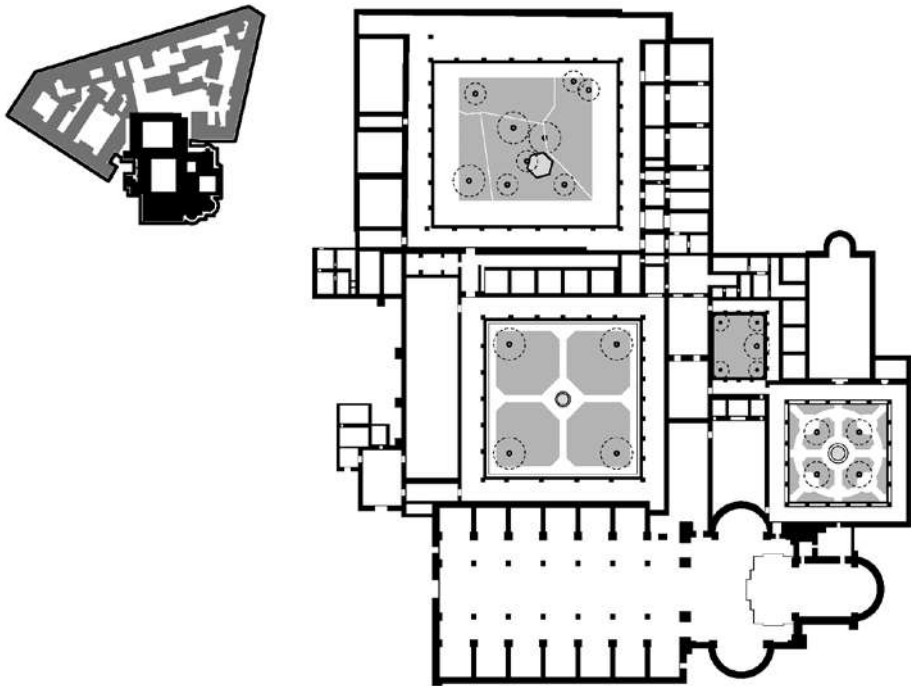
ИЛЛЮСТРАЦИИ

10. Положение монастыря Санта Мария делла Грация в структуре квартала. Схема плана монастыря Санта Мария делла Грация

ПРИМЕЧАНИЯ

⁸ Майзульс М.Р. Путеводитель по средневековому монастырю [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/mag/577-abbat> (дата обращения: 04.09.2020).

⁹ Fondazione Prada / OMA // <https://oma.eu>: официальный сайт архитектурного бюро. URL: <https://oma.eu/projects/fondazione-prada> (дата обращения: 10.09.2020).



хозяйственные корпуса обстраивают периметр, отталкиваясь от его формы. Геометрия всего ансамбля зависит от размера, количества и расположения внутренних дворов относительно друг друга. В Милане церкви и монастыри часто включаются в состав рядовых кварталов. Так, на примере монастыря Санта Мария делла Грация, включенного в жилой квартал, можно увидеть, как внешний контур ансамбля ломает строгую границу прилегающего к нему жилого квартала, подчиняясь форме клуатров и их расположению относительно друг друга. В то же время четко видна разница между более свободными и случайными формами дворов в жилой части квартала и строгой архитектурно решенной и продуманной геометрией монастырских дворов (илл. 10). Функционально дворы монастыря становятся переходными пространствами, через которые осуществляется доступ во все корпуса ансамбля изнутри: «Клуатр (внутренний двор) служил средоточием монастырской жизни: по его галереям монахи переходили из спальни в церковь, из церкви — в трапезную, а из трапезной, например, в скрипторий»⁸.

В Фонде Прада, по аналогии с ансамблями миланских монастырей, внутренние дворы становятся переходными зонами между различными корпусами комплекса и центрами сосредоточения общественной жизни Фонда. Помимо этого, архитекторы создали условия для проведения различных мероприятий и выставок на открытом воздухе, благодаря установке подвижных внешних стен у здания Кинотеатра, чья конструкция позволяет быстро объединить его внутреннее пространство с двором⁹. Так же и монастырский клуатр служит не только пространством перехода из корпуса в корпус, но и местом проведения церковных праздников, например, крестного хода на Пасху или Рождество.

Рассматривая два главных внутренних двора Фонда Прада (между «Цистерной» и «Подииумом») как единое пространство с кинотеатром посередине, можно увидеть связь с построением плана монастырских дворов-садов. В соборе Санта Мария делла Грация в основе построенных больших дворов лежит правильный квадрат, расчерченный крестом дорожек на четыре части. Пересечение дорожек и одновременно геометрический центр плана отмечен фонтаном или деревом. Четыре угла дворика фиксируют четыре дерева. В Фонде Прада можно увидеть отголоски подобной композиции. Центральное пространство фиксирует здание Кинотеатра таким образом, что один его край проходит ровно по оси симметрии двора, а вся масса здания находится в его западной части. Таким образом, сбивается общая симметрия плана двора. Однако эта сбивка уравнивается рисунком мощения, продолжающим выделение центра на восточной, относительно оси симметрии, части двора. Таким образом, геометрический центр композиции плана размечается зданием кинотеатра в совокупности с рисунком мощения.

Деревья фиксируют углы, однако эта фиксация имеет не столь правильный характер, как в монастырском дворе. В северо-западной части Внутреннего двора Фонда Прада дерево смещается с угла площади на угол обрамляющего ее здания «Цистерны» и дополняется вторым деревом. Северная часть площади обрамляется рядом из пяти деревьев, смещенных к северо-восточному углу. Единственное «правильно» расположенное дерево фиксирует юго-восточный угол, а в юго-западной части дерево отсутствует вовсе. За счет смещения, увеличения количества и вычитания из композиции деревьев архитекторы подчеркивают отсутствие идеальной симметрии в ансамбле Прада, заимствуя некоторые принципы построения плана у ансамбля, подобного внутреннему двору Санта Мариа делла Грация, но не воспроизводя их напрямую (илл. 11).

Характер расположения здания кинотеатра в центральной части внутреннего двора делает весь ансамбль более схожим по структуре не с монастырским садом, а со средневековой площадью,

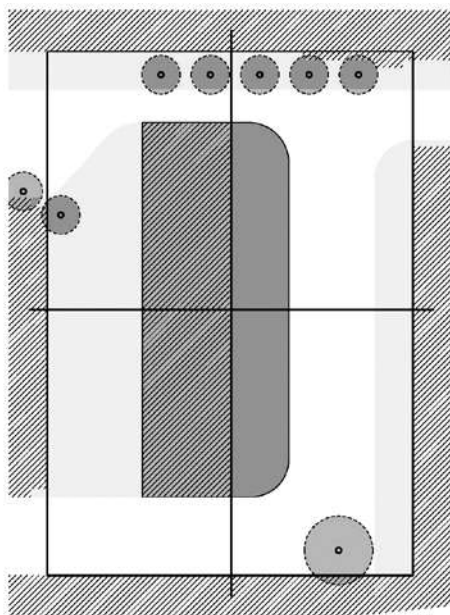
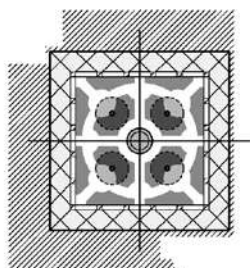
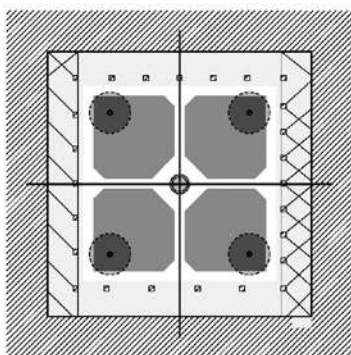
ИЛЛЮСТРАЦИИ

11. Структура внутреннего двора. Слева направо: собор Санта Мариа делла Грация, Fondazione Prada

ПРИМЕЧАНИЯ

¹⁰ Бунин А.В. Архитектура городских ансамблей. Ренессанс / А.В. Бунин, М.Г. Круглова. М.: Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры, 1935. С. 30.

¹¹ Пановский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб.: Азбука-классика, 2004. 30 с.



где главным элементом является здание собора: «Площадь не существует как открытое доступное взору пространство; здание, заполняя ее середину, оставляет от площади небольшие проходы, необходимые для выполнения религиозных обрядов, связанных с обходом церкви и процессиями в городе»¹⁰. Подобным образом устроена и Миланская Соборная площадь, где главенствующую позицию в ансамбле занимает Дуомо. Однако в Фонде Прада положение доминанты относительно площади отличается. Если в ансамбле Миланского кафедрального собора основное открытое пространство располагается перед коротким главным фасадом, то в ансамбле Фонда Прада небольшие площади образуются вдоль продольных сторон здания кинотеатра.

Как было сказано выше, в компоновке планов отсутствует идеальная симметрия. Однако архитекторы внедряют ее с помощью создания иллюзорного пространства в зеркальной поверхности продольного фасада кинотеатра, которая отражает небольшую площадь, визуальную удваивая ее в размере. Стена трактуется как «картинная плоскость»¹¹, за которой формируется собственная перспектива. Иллюзорное пространство в совокупности с реальным образует более строгую по характеру построения плана площадь из-за появления мнимой симметрии. Центр акцентируется рисунком мощения. Два угла с южной стороны фиксируются деревьями, а с севера площадь ограничивается рядом из шести деревьев. Композиция плана иллюзорной площади уже более четко соотносится с композицией миланской Соборной площади по набору элементов и их расположению относительно друг друга. Так, мы можем наблюдать в обоих ансамблях продольную конфигурацию плана с акцентированным центром: в случае Дуомо это объем самого собора, в случае Прада — это рисунок мощения, повторяющий вытянутую в продольном направлении конфигурацию здания кинотеатра. Так же схож характер расположения озеленения. Торцевые части с одной стороны акцентированы вытянутой полосой озеленения (собор — протяженный на всю ширину площади сквер, Прада — деревья вдоль фасада, ограничивающего площадь), с другой стороны углы фиксируют два пышных дерева (илл. 12).

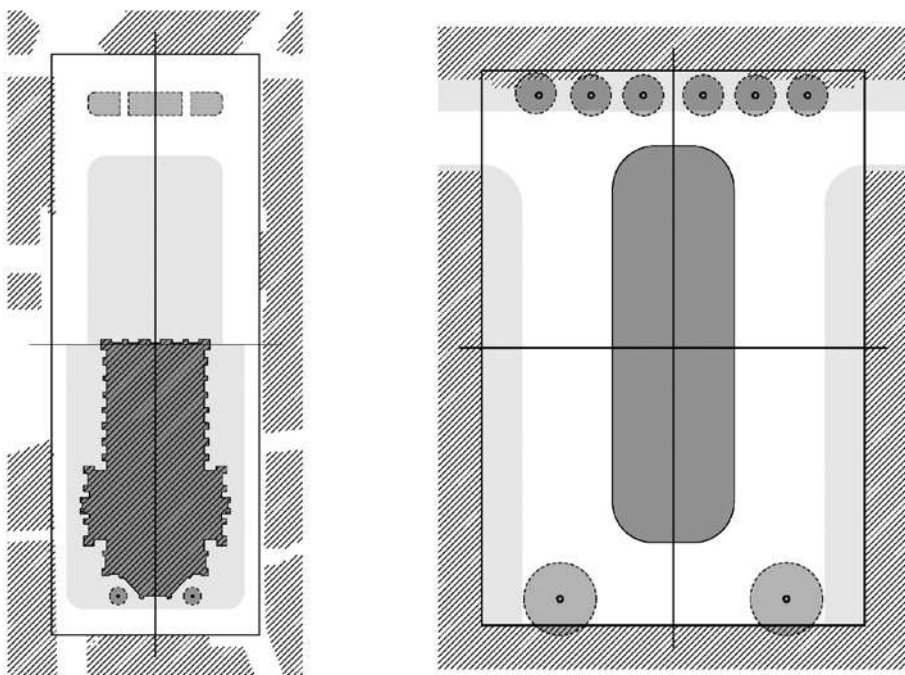
Диалог прошлого и будущего складывается из симбиоза устойчивых для Милана образов, взаимодействующих друг с другом. Основой ансамбля становится образ крепости, транслируемый на основную массу жилой застройки, а также и на архитектуру промышленных кварталов. Архитекторы ОМА сохраняют и усиливают этот образ.

Внутреннюю структуру Фонда Прада можно трактовать по-разному. Объем представляет собой закрытую интимную среду, напоминающую типичный жилой квартал с хаотичной ступенчатой конфигурацией объемов и разноуровневым озеленением. Геометрия плана, в свою

очередь, переосмысляет композиционные приемы симметричных монастырских садов с выделенным центром и деревьями, фиксирующими углы в более свободном ключе. Если же рассматривать здание Кинотеатра как объем, а не очертания плана, то внутреннее пространство можно трактовать как городскую площадь, заполненную собором, к которой ведет протяженный бульвар. При этом архитекторы стараются избегать прямых аналогий. Ни одно построение не отсылает на тот или иной образ напрямую.

Прада воспринимается как обособленное интимное пространство внутреннего двора крепости, монастыря или жилого квартала и, одновременно, как пронцаемое городское пространство, состоящее из площадей, бульваров и улиц. Таким образом, формируется еще одна пара, дополняющая ряд перечисленных Колхасом оппозиций.

12. Площадь с симметричной структурой. Слева направо: Соборная площадь, Иллюзорная площадь в отражении фасада кинотеатра (Fondazione Prada)



СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бунин А.В. Архитектура городских ансамблей. Ренессанс / А.В. Бунин, М.Г. Круглова. М.: Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры, 1935. 231 с.
2. Гинзбург М.Я. Стиль и Эпоха. Проблемы современной архитектуры. М.: Государственное Издательство, 1924. 239 с.
3. Добрицына И.А. От постмодернизма — к нелинейной архитектуре. Архитектура в контексте современной философии науки. М.: НИИТАГ, 2006.
4. Майзульс М.Р. Путеводитель по средневековому монастырю [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://arzamas.academy/mag/577-abbat> (дата обращения: 04.09.2020).
5. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб.: Азбука-классика, 2004. 336 с.
6. Ригль А. Современный культ памятников, его сущность и возникновение. М.: ЦЭМ, V-A-C press, 2018. 96 с.
7. Fondazione Prada / OMA // <https://oma.eu>: официальный сайт архитектурного бюро. Режим доступа: <https://oma.eu/projects/fondazione-prada> (дата обращения: 10.09.2020).
8. Koolhaas R. Preservation is overtaking us [Электронный ресурс] / R. Koolhaas, J. Otero-Pailos // GSAPP Transcripts. Режим доступа: <https://www.arch.columbia.edu/books/reader/6-preservation-is-overtaking-us> (дата обращения: 04.09.2020).
9. Koolhaas R. Project Japan. Metabolism Talks / R. Koolhaas, H.U. Obrist. Cologne: Taschen GmbH, 2011. 719 p.
10. Spiriti N. 13 from Fondazione Prada / OMA // <https://oma.eu>: официальный сайт архитектурного бюро. Режим доступа: <http://www.fondazioneprada.org/spiriti-en/?lang=en> (дата обращения: 10.09.2020).

REFERENCES

1. Bunin A.V. *Architektura gorodskih ansambley. Renaissance* / A.V. Bunin, M.G. Kruglova. M.: Izdatelstvo Vsesoyuznoi Akademii Architektury, 1935. 231 p.
2. Ginzburg M. Ya. *Stil i Epoha. Problemy sovremennoi architektury*. M.: Gosudarstvennoe Izdatelstvo, 1924. 239 p.
3. Dobricina I.A. *Ot postmodernizma — k nelineinoi architekture. Arhitektura v kontekste sovremennoi filosofii nauki*. M.: NIITAG, 2006. 31 p.
4. Mayzuls M.R. *Putevoditel po srednevekovomu monastiriu* [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: <https://arzamas.academy/mag/577-abbat> (data obrasheniya: 04.09.2020).
5. Panofski E. *Perspektiva kak simvolicheskaya forma. Goticheskaya arhitektura i sholastika*. SPb.: Azbuka klassika, 2004. 336 p.

6. Rigl A. *Sovremenniy kult pamyatnikov, ego suschnost i vozniknovenie*. M.: CEM, V-A-C press, 2018. 96 p.
7. Fondazione Prada / OMA // <https://oma.eu> : oficialny sayt arhitekturnogo buro. Rezhim dostupa: <https://oma.eu/projects/fondazione-prada> (data obrasheniya: 10.09.2020).
8. Koolhaas R. Preservation is overtaking us [Elektronnyi resurs] / R. Koolhaas, J. Otero-Pailos // *GSAPP Transcripts*. Rezhim dostupa: <https://www.arch.columbia.edu/books/reader/6-preservation-is-overtaking-us> (data obrasheniya: 04.09.2020).
9. Koolhaas R. *Project Japan. Metabolism Talks* / R. Koolhaas, H.U. Obrist. Cologne: Taschen GmbH, 2011. 719 p.
10. Spiriti N.13 from Fondazione Prada / OMA // <https://oma.eu> : oficialny sayt arhitekturnogo buro. Rezhim dostupa: <http://www.fondazioneprada.org/spiriti-en/?lang=en> (data obrasheniya: 10.09.2020).