

Г. Ревзин

Очерки по философии архитектурной формы

О Г И
МОСКВА
2002

Предисловие. К анализу экзистенциальных стратегий	7
Картина мира в архитектуре. «Космос и история»	19
К вопросу о специфике русского национального чувства формы	37
К семантике обелиска	53
«Мир иной» как мотив архитектурной иконографии	69
К вопросу о принципе формообразования в архитектуре эkleктики	85
Темна вода в облацах	109
Искусство пустого неба	125

Предисловие

К анализу экзистенциальных стратегий

Витрувий считал, что «...архитектор должен быть человеком грамотным, умелым рисовальщиком, изучить геометрию, всесторонне знать историю и внимательно слушать философов» (с.20). С тех пор, как он рекомендовал заняться этим последним, прошло около двух тысяч лет -- надо полагать, архитекторы наслушались достаточно. Философствование стало среди них занятием обыденным и обиходным, и даже необходимость в слушании философов отпала, поскольку теперь они могут с успехом слушать друг друга.

Архитектурным критикам в смысле философии повезло меньше. Русское архитектуроведение встречалось с философией один раз -- в лице Александра Габричевского, пытавшегося выстроить архитектуроведческий дискурс на основе феноменологии Гуссерля. После этой встречи оно выработало свою самостоятельную проблематику -- функция, конструкция, материал, -- не без внутреннего сопротивления добавило сюда искусствоведческие вопросы стиля, структуры художественного образа, "традиции и новаторства" и другие, и приобрело характер вполне автономной дисциплины.

Вне всякого сомнения, блестящей.

Автор с неудовольствием отдает себе отчет в том, что предлагаемые читателю очерки вообще-то выпадают из нее. В каком-то смысле эти являются результатом исполнения архитектурным критиком упомянутого пожелания Витрувия, в силу чего маргинальны и в отношении архитектуроведения, которое философией не занимается, и в отношении философии, которое не интересуется архитектуроведением.

Причина, подвигшая автора на это маргинальное предприятие, лежит вне сферы науки. Собранные очерки объединяет одна скрепка -- попытка найти интонацию размышлений об архитектуре после того, как закончилась советская наука об искусстве.

Я вполне понимаю сомнительность этого предприятия. Считать, что наука об искусстве закончилась в связи с концом советской власти -- значит утверждать, что она была с этой властью связана. Что звучит почти обвинением. Искусствознание на русском языке (по крайней мере, та его часть, которую имеет смысл обсуждать) считало себя властью не ангажированным. Поэтому пытаться менять его интонацию по случаю окончания власти коммунистов по меньшей мере неуместно.

Извинением может служить то соображение, что некие изменения в связи с концом советской власти могли произойти и в головах людей, ею не ангажированных. Ведь структура советского универсума могла влиять не только на тех, кто ее поддерживал, но и на тех, кто ей противостоял.

Я попробую пояснить сказанное, сопоставляя два текста. Один -- исследование русской культуры рубежа XVIII-XIX вв. в связи с анализом "Евгения Онегина" у Ю.М.Лотмана. Второй -- исследование Расина у Ролана Барта.

Барт -- классик французского структурализма, Лотман -- русского. В обоих случаях речь идет о структуре пространства произведения. Структура организована последовательностями оппозиций. Меня интересует то, как эта структура переживается человеком.

Итак, Лотман. Описывается бал. «Возникла грамматика бала, а сам он складывался в некое целостное театрализованное представление, в котором каждому элементу (от входа в залу до разъезда) соответствовали типовые эмоции, фабрикованные значения, стили поведения. Однако строгий ритуал, приближавший бал к параду, делал тем более значимыми возможные отступления, «бальные вольности», которые композиционно возрастали к его финалу, строя бал, как борение «порядка» и «свободы». (Беседы о русской культуре. СПб., 1994. С.91). Далее исследуются пространства полонеза, вальса и мазурки с подробным описанием семантических валентностей каждого из них.

Мы сталкиваемся с уютнейшим миром русского дворянского быта. Человеку в нем хорошо. Хорошо на балу, хорошо дома, хорошо даже на дуэли -- везде ты оказываешься в стабильном, центрированном, иерархизованном пространстве, и оно как бы ждет тебя. Переводя это впечатление в архитектурный образ, можно сказать, что мир художественного произведения оказывается чем-то вроде колонного зала, когда две колоннады по сторонам образуют ряды непримиримых оппозиций, а герой движется по центру уверенной светской походкой.

Мир, открываемый Бартом, выглядит следующим образом: "<...> Трагедийные места - это иссушенные земли, зажатые между морем и пустыней, тень и солнце в абсолютном выражении. <...> Хотя все действие протекает в одной точке, мы можем сказать, что у Расина есть три трагедийных места. <...> Имеется, во-первых, Покой - <...> это наводящее страх место, где таится Власть. <...> Покой граничит со вторым трагедийным местом, которым является Преддверие, здесь трагический герой беспомощно блуждает между буквой и смыслом вещей, выговаривает свои побуждения. <...>Третье трагедийное место - внешний мир - это уже зона отрицания трагедии. <...> Уход героя во внешний мир так или иначе равнозначен смерти, <...> как если бы сам воздух наружного мира обращал его в прах."

(Ролан Барт. Расиновский человек. // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.,1989. С.146-147.)

Это мир, где твое существование постоянно ставится под угрозу. Всюду опасности, шаг влево, шаг вправо -- распадаешься в прах. Удержание равновесия -- не данность мира, но

твоя личная ответственность, и неизвестно, получится ли. Архитектурный образ, соответствующий этому -- скорее пространство авангардной деконструкции, чем колонный зал.

Одна и та же методология, один и тот же тип исследования -- две принципиально различные версии пространства. Вряд ли различие коренится только в глубоком несходстве между собой Пушкина и Расина. Можно предположить, что дело и в позиции исследователей.

Приведенный пример - следствие различия русского и французского структурализма, которое мне кажется определяющим. Русский структурализм строил централизованные иерархические виртуальные системы. Французский -- если отсчитывать его от Леви-Строса -- начал с того, что уничтожил всякие следы представлений о смысловом центре системы. Миры, открывавшиеся русским структурализмом -- будь то дворянский мир пушкинской эпохи или балто-славянский Пантеон -- раскрывали перед читателем необыкновенные культурные богатства и отличались стабильной приветливостью. Они -- очень просветительские по интонации пространства.

Миры французского структурализма больше всего напоминают тюрьму, где тебе изоощренную пытаются репрессировать. Любая смысловая структура, которую удавалось обнаружить тому же Барту, Мишелю Фуко и другим гениям французской школы, оценивалась ими с точки зрения насилия, которое пытается произвести социум над личностью. Язык тебя заставляет говорить так-то, стертые метафоры -- делать такие-то аналогии, общепринятые представления -- совершать такие-то поступки. Обнаружение структуры здесь -- не столько стремление открыть, как устроен некий далекий мир, сколько стремление обезоружить здешний, близкий.

В сущности, распределение ролей между французами и русскими забавно. Должно быть наоборот. Это русский структурализм и русская семиотика проживали в советском контексте, и наиболее разумной стратегией в отношении него было бы как раз изобретение гуманитарной техники безопасности. И наоборот французский структурализм развивался в условиях вполне приятных, когда столь тщательная и интеллектуально изоощренная забота, чтобы тебя кто-нибудь не репрессировал, выглядит прямо-таки болезненной мнительностью.

Советская наука строит пространства, альтернативные советскому универсуму, но как бы соразмерные ему в своей грандиозности. Именно соразмерность строений служит гарантией независимости от идеологического поля. Но строения оказываются как бы изоморфными -- в некотором смысле балто-славянский Пантеон начинает напоминать Политбюро.

Единый центр, иерархия поддерживающих его оппозиций, стабильность, молчаливо

предполагающая, что данная конструкция существует вечно.

В противоположность этому французский структурализм не столько пытается создавать альтернативные существующим культурные ландшафты, но рассматривает любое событие в рамках непрерывающегося культурного континуума самоопределения человека, где насилие над говорящим со стороны общепринятой системы гласных и насилие над гражданином со стороны репрессивных органов -- суть синонимичные жесты. Никакой системы стабильности не существует -- есть событийный поток и стратегия поведения в нем.

Я говорил о структуралистской парадигме постольку, поскольку из всего русского гуманитарного знания последних сорока лет только она оказалась "конвертируемым" товаром. Посему есть возможность сравнивать. Но стремление к построению автономных стабильных зданий, самим себе нужных и на себе держащихся, как представляется, характеризует большинство гуманитарных наук позднесоветского времени, независимо от степени их "конвертируемости" в западный контекст.

В конечном итоге смыслом любых гуманитарных размышлений является гармонизация отношений с самим собой -- в какой-то момент оказалось, что модель автономного централизованного иерархичного стабильного пространства, дающего тебе приют в бегстве от другого такого же пространства, перестала что-либо гармонизировать. Когда я говорю о том, что советская наука закончилась, я имею в виду то, что окончилась время возведения таких построек. Экзистенциально они были обоснованы не только изнутри, но и извне -- конструкцией советского мира.

Они обслуживали духовный опыт человека, который не то, чтобы заморожено смотрит на этот мир, но заморожено от него отворачивается. Энергия этого "отворачивания" определяла степень внимательности, с которой разглядывалась альтернативная картина, и когда оглядываться стало некуда, стало некуда и смотреть.

В связи с окончанием советской власти выяснилось, что гуманитарные размышления являются частным делом размышляющего и предпринимаются им на свой страх и риск. А priori они никому не нужны, а posteriori возможно окажется, что они кому-то еще понадобятся. Но это не вопрос поддерживающих их научных институтов или научных школ, распад которых в 90-е годы составлял фон написания этих очерков, это вопрос твоего личного интереса и твоего личного риска.

Так вот -- мне хотелось бы понять архитектуру точно также. То есть как предприятие, в которое человек впадает на свой страх и риск, исходя из своих внутренних коллизий. И мне представляется, что интонации для такого понимания пока не найдено.

Об архитектуре говорят либо языком архитекторов, либо искусствоведов. Начнем с архитекторов. Результаты их длительного вслушивания в разговоры философов привели к

появлению исключительно закрытого, внутренне противоречивого и закомплексованного профессионального дискурса.

В данном случае я отталкиваюсь от опыта своего функционирования в качестве архитектурного критика, то есть опыта долгих бесед с архитекторами. Дальнейшая характеристика представляет собой, таким образом, раздраженные результаты этих бесед. Дискурс архитекторов формируется из двух основных составляющих. Во-первых, постольку, поскольку архитектура представляет собой продукт промышленности, это слова, связанные с экономико-производственной сферой. Эта сфера для архитекторов оккупирована социальной философией XIX века. Разумеется, есть и другие слова на ту же тему, но архитекторы, наслушавшись одних философов, уже не слушают других. Посему идеи «прогресса», «социальной ответственности», «пользы», «революции» остаются для них глубокими истинами, которым они поклоняются и служат с позитивной простотой прямо-таки времен Чернышевского.

Во-вторых, поскольку архитектура представляет собой продукт искусства, это слова, связанные со сферой авангарда XX века. В отличие от комплекса социальных идей XIX века, которые характеризовались известным гуманизмом, либерализмом и вообще сдержанным уважением к предмету размышлений, этот дискурс антигуманен, антилиберален, антисоциален и склонен к несдержанному эпатажу всех, кто попадет к нему под руку. Он тоже продуцирует из себя некие слова-мифы «жест», «новация», «противостояние», «право быть непонятым», и эти слова тоже чрезвычайно важны для архитектурного дискурса.

Вместе получается гремучая смесь. Берем центральное слово-миф архитектурного дискурса -- "новация". Новация одновременно понимается и как беспрецедентный художественный жест, и как шаг на пути научно-технического прогресса. Новация посему должна одновременно быть непонятной никому как действие радикального художника, и быть полезной всем как новый товар, осчастливливающий потребителя. В качестве художественной новации это действие должно навязываться обществу, поскольку общество в мифологии искусства XX века имеет обязанность постоянного дорастания до уровня искусства. В качестве товара, однако, та же новация должна свободно приобретаться потребителями, которым нельзя ничего навязывать по правилам свободной конкуренции товаров. Так что новация в архитектуре -- это радикальный художественный жест по предложению нового товара, который осчастливит покупателя, будучи ему свободно навязан.

При этом архитектор по своей природе -- тот, кто действует, тот, кто принимает решения и за них отвечает. И философия архитектора -- это философия деятеля, так что в известном смысле это скорее не философия, а вера. Основным свойством архитектурного дискурса является его нерелексивность. Попытка проанализировать, что понимается под той же

"новацией", «социальной ответственностью», «революцией» воспринимаются архитекторами как кощунство. Они деятельно отказываются задумываться над смыслом слов, освящающих их действия.

Размышляя над этими словами, соединяющими осколки диаметрально противоположных философских систем и мировоззрений, вдруг обнаруживаешь, что единственным смыслом этой архитектурной философии является попытка опереться на некоторые нерелексивные глобалитеты (мифы). Роль таких глобалитетов и играют «новация», «социальная ответственность», «радикальный жест».

Такая стратегия опоры разумна. Архитектура дорого стоит, и общество всегда подозревает архитектора в желании самовыразиться за чужой счет. Посему легитимизация своего творчества и через слова о социальной ответственности перед научно-техническим прогрессом, и через слова о художественной революции, являются правильным жестом защиты от общественных подозрений. Но тогда очевидно, что это не попытка найти слова о том, что ты делаешь на свой страх и риск, но найти слова, чтобы тебя никто об этом не спросил. Каждый спрашивающий будет биться головой об стенку "новации", "прогресса", "новых конструкций, функций, материалов" и никуда никогда не пробьется.

Искусствоведы говорят об архитектуре совершенно по-другому. У них выработана своя четырехтактная схема разговора, которая, как любая симметричная композиция, выглядит логичной и неуязвимой.

Вначале следует фактография, за ней— иконография. Это те слои информации, которые существуют до факта произведения. Виллу архитектор получает как готовый тип, и то, как она в принципе устроена, относится не к сфере его творчества, а к сфере его профессионализма. Знание типов или иконографических схем можно уподобить если не знанию писателем алфавита, то знанию им жанров — еще до того, как он начал писать, он в принципе представляет себе, пишет он роман или пьесу.

Далее вступает в силу стилистический анализ. Если фактография и иконография дают нам сведения о том, что художник получил еще до факта произведения, то стилистический анализ в принципе призван отвечать на вопрос о том, что он сделал с полученным. Скажем, получив тип виллы в таком-то году, он его гармонизировал, или драматизировал, или рационализировал, или, вообще, японизировал. В любом случае это он что-то с этим типом сделал.

И, наконец, на четвертом этапе нужно объяснить, почему все это так произошло. То есть найти некое соответствие между тем, что сделал данный архитектор с данным типом в данном году с тем, что эпоха, располагающаяся вокруг этого года, делала вообще и, установив, правомерно объявить архитектора агентом эпохи.

При всем изяществе и полноте этой схемы есть одно обстоятельство, которое, как мне

кажется, связывает ее со стратегией построения больших систем. За каждым из тактов этой схемы стоит некая версия порядка, к которой, собственно, и апеллирует исследователь.

С фактографией ситуация ясна — это царство безнадежно отвоеванное позитивизмом. Обратимся к нормальному языковому чувству.оборот речи «Платон согласен с Марксом в том, что...» является нормальным для философии, а оборот «Палладио согласен с конструктивизмом в том, что...» является вполне диким для архитектуроведения. Это отличие в достаточной степени проясняет структуру искусствоведческого дискурса и его отличие от философского. Философия -- это пространство философствования, где люди -- умершие и ныне живущие -- говорят одновременно. Искусствознание -- прежде всего история искусства, а не пространство художественной мысли. Тут уж ничего не поделаешь. Никакие деконструкции не способны повлиять на добропорядочные представления историков о том, что главный смысл гуманитарных размышлений состоит в расположении духовных, творческих, политических или бытовых событий на хронологической оси.

Но и на следующих уровнях мы также сталкиваемся с идеей тотального порядка. Иконография мыслится как набор схем. В разные эпохи этот набор устойчив более или менее, но мы в любом случае будем изучать его не в сторону неустойчивости, но в сторону устойчивости. Хотя в принципе известны случаи, когда писатель, начиная свое предприятие, еще не вполне уверен, что у него получится — пьеса или роман, но нам удобнее считать, что он все-таки это знает, пусть и подсознательно. То есть набор типов, жанров, схем есть алфавит, и наша задача -- установить состояние букв в некотором году и царстве. Это представление трудно объяснить иначе, чем взыскующим образом библиотеки, где все расставлено по порядку, все сложено, и каждой иконографической схеме отведен свой ящичек, как когда-то замышлял основатель иконографии А.Варбург и как это воплощено в любом иконографическом лексиконе.

Что же касается стилистического анализа, тот тут вообще какая-то парадоксальная ситуация. Вроде бы это и есть самая сердцевина анализа творчества -- художественной формы -- то есть неповторимого личного следа мастера. Но ведь не из исследований иконографии, где это еще можно себе представить, а именно из исследований стиля родился столь взволновавший гуманитарную мысль лозунг Вельфлина «истории искусства без имен». Безымянная неповторимость -- это примерно как поиск архитектурным модернизмом повторяющейся уникальности. Нет, конечно, желание ученого избавиться от имен понятно и почтенно -- имена мешают своей случайностью и непредсказуемостью поведения. Но момент уничтожения "своего страха и риска" совершенно очевиден.

Пусть даже история мыслится как некий ряд, закономерный хотя бы постольку, поскольку он не подлежит изменениям. Пусть даже она — история -- сфера действия эволюции и

прогресса. Хотя любой философ истории сегодня скорее изумится дремучести такого гегельянства, историку искусства даже удобнее видеть исторический процесс как подобные архаические потемки -- приятнее заниматься лучом света, а не темным царством. Но искусство-то с этим гегельянским рядом не совпадает. Иосиф Бродский в Нобелевской лекции говорит: «Обладающее собственной генеалогией, динамикой, логикой и будущим, искусство не синонимично, но, в лучшем случае, параллельно истории» (с.8). Что вроде бы вполне очевидно для всякого, кто начинает изучать, из какого сора чего растет. Но как только выросшее начинает систематизироваться, то есть укладываться в свою "генеалогию, динамику, логику и будущее", получается вполне тождественный истории процесс. Спрашивается, как сохранить это ощущение параллельности тогда, когда вместо искусства начинается его история?

Единственно известной мне возможностью является последовательное удержание индивидуализма. Методологический индивидуализм (скажем, в варианте фон Хайека) предполагает, что любые глобалитеты – стиль и жест, революция и художественная новация – есть методологические абстракции, удобные для описания, но не более того. Реальность – только личность с ее заданной траекторией движения от рождения к смерти.

На первый взгляд нет никакого смысла городить весь этот огород, потому что архитектуроведению прекрасно ведом тип рассказа о таком движении. Жанр этот превосходно разработан, называется он монографией об архитекторе. Тут вроде бы не надо никакой методологии, надо просто рассказать, «как было». Еще в детстве архитектор такой-то проявлял замечательные способности. Способного ребенка заметил такой-то. Годы учебы ознаменовались уважением со стороны преподавателей и товарищей. Дипломный проект посвящен. И так далее -- до первой гениальной работы.

Однако, увы, в этом жанре есть методологический стержень, да еще какой. Природа его легко проясняется при попытке инверсии. Например – еще в детстве архитектор такой-то не проявлял никаких способностей. Нерадивого тупицу никто не замечал. По протекции дяди со стороны матери его засунули в институт, где он с трудом дотянул до диплома. И так далее – до первой гениальной работы.

Так написать об архитекторе невозможно – поэтому монографиями о гениях с биографическими отклонениями (например, о Вороникине) испытывают отчаянные сложности с первой (жизнеописательной) главой. Невозможность инверсии ясно демонстрирует, что жанр восходит к агиографии (житийной литературе), а через нее -- к античным повествованиям о богах и героях. Этот жанр замечателен, но безнадежно герметичен. В конечном счете, его источником является, по-видимому, надгробная речь, и тот предел, который создает гроб, оказывается невозможно преодолеть -- изложенный опыт биографии умершего всегда является абсолютно уникальным и безнадежно

утраченным.

В таком случае перед нами очевидная апория. С одной стороны методологический индивидуализм требует отказаться от глобалитетов, с другой, отказавшись от них, мы не в состоянии вырваться за границы индивидуального опыта.

Менее всего мне бы хотелось отменить все присущие архитектуроведению методологические абстракции -- иначе роль критика сведется к постоянным выступлениям над гробом. Нужно сохранить и их, и методологический индивидуализм. Это желание не настолько абсурдно, насколько кажется на первый взгляд.

Возьмем пример фрейдизма. Я приведу три его интерпретации.

В варианте самого Фрейда -- имеется в виду не его практика психоанализа, но его анализ произведений искусства -- структура подсознательного есть еще одна структура детерминации личности. Леонардо нарисовал нечто постольку, поскольку структура его психики управлялась такими-то комплексами. В рамках такой картинки личность Леонардо полностью отсутствует, он оказывается агентом некоего процесса, самому ему неведомого и неясного. Это вызывает живое чувство отторжения тем более сильное, что сам процесс не вызывает никакой симпатии -- в результате у нас получается, что вполне симпатичное искусство Леонардо оказалось функцией какой-то гадости.

В переинтерпретации Сартра в его книге о Фрейде картина сильно поменялась. Круг психоаналитических смыслов превратился у него в систему, глубоко враждебную человеку, но существующую. Оказалось, что это вызов, на который необходимо дать некий ответ. Фрейд и пытается придумать, как отвечать на эти вновь открытые неприятности. Стоило ввести фигуру самого Фрейда, который тоже испытывает какие-то эмоции в связи с открывшимися ему обстоятельствами -- и мы получили принципиально иную структуру. Вместо представления личности агентом несимпатичного процесса подавления комплексов и желаний мы получаем диалог двух разных структур -- психоаналитических смыслов и гуманистической традиции.

В интерпретации Ричарда Рорти та же ситуация приобрела уже прямо противоположный смысл. По его мнению, Фрейд совершил подлинный прорыв в области обоснования человеческой свободы (только что речь шла о полной детерминации). Он доказал, что человеческая личность не является функцией какого-либо предустановленного замысла (неважно какого -- божественного, генетического или социального), ибо она принципиально случайна. Последовательность детских впечатлений, травм и комплексов невозможно предсказать и проконтролировать. Тем самым случайность является основной категорией формирования личности. Раз так, личность ничем принципиально не может быть детерминирована. То есть свободна на уровне структуры.

Меня в данном случае интересует не сам поворот психоанализа -- эта методология

используется в представленных очерках всего один раз и в совершенно инвертированном виде, когда не искусство объясняется с помощью психоанализа, а психоанализ с помощью искусства. Меня интересует структурный сдвиг. А именно -- вместо объяснения действий личности с помощью глобалитета возникает отдельно субъект, а отдельно глобалитет, и между ними ведется диалог.

Применительно, скажем, к формальному искусствознанию ситуация выглядит так. Есть глобалитет стиля. В рамках формальной школы мы получаем следующую картинку. Стиль мастера есть частный случай стиля школы, который частный случай стиля страны, который частный случай стиля эпохи.

Субъектом собственно оказывается этот последний. В самой философски насыщенной русской работе о формальном методе -- книге А.И.Каплуна "Стиль и архитектура" -- архитектурный стиль и стиль эпохи разделены таким способом. Стиль эпохи -- это эпоха как она есть, архитектурный стиль -- это то, как она желает себя видеть. Эпоха в этом случае становится не только субъектом, но даже женщиной, наделенной волей выбирать, как бы нарядиться поэффектнее. Что же касается мастера, то он, разумеется, оказывается вполне безвольным агентом этого глобалитета (этой глобалитетки). Его именем можно пренебречь примерно так же, как пренебрегают именем парикмахера. Если же произвести изоморфный описанной ситуацией с психоанализом структурный сдвиг, то получается схема, в которой есть не один субъект, а два -- отдельно мастер, отдельно -- вся иерархия стиля, и между ними происходит диалог.

Ту же диалогизацию можно производить с каждым из трех разделов упомянутой четырехтактной схемы искусствоведческой интерпретации. Есть личность, и она не является агентом словаря иконографических схем, она находится с этим словарем в конфликтных диалогических отношениях. Есть личность, и есть стиль (эпохи, страны, школы), и творчество есть диалог между одним и другим. Как это не забавно, с хронологией человек тоже находится в отношении диалога, постоянно желая выбрать себе не то время, в которое его поместила история, а какое-нибудь другое, более ему подходящее (откуда все Ренессансы и футуризмы). В качестве четвертого такта мы получаем не синтез трех предыдущих, но их довольно-таки раздраженный спор (ср. переосмысление Библером гегелевской триады в конструкцию "тезис -- антитезис -- диалог).

Проблема только в том, что, обретая одного персонажа этого диалога -- мастера, мы немедленно ставим под удар другого -- глобалитет. Ибо что же такое "стиль школы" или "словарь символов", если мастер у нас -- отдельно от этого? Мы возвращаемся к той же апории, которая была заявлена выше.

Выход из нее мне видится только в том, что тоску по глобалитетам испытывают не только критики, но и подведомственные им критикуемые. Это достаточно просто. Желание

раствориться в чем-то большем, чем ты сам -- в стиле эпохи или в словаре, в революции или в новых строительных материалах -- самое что ни на есть нормальное человеческое желание. Оно не только позволяет тебе думать, что твое творчество -- правильное. Оно позволяет тебе надеяться, что ты приобщился к чему-то большему, чем твоя личная человеческая жизнь.

Что означает -- за каждым из глобалитетов стоит разговор со смертью. В принципе, я думаю, что так оно и есть на самом деле. Но в данном случае это выводится не из реальности, но из методологической схемы -- если мы удерживаем индивидуализм субъекта с одной стороны, и глобалитет с другой, то в таком случае мы должны понять каждый из глобалитетов как фигуру обозначения вопроса о смерти.

Глобалитеты образуют нарратив истории, и войти в историю значит до некоторой степени преодолеть смерть. Но это вхождение проблематично для любого художника. Сколько бы ни вело следов к твоей могиле, всегда есть некоторый риск, что в историю ты все-таки не попадешь. Эту проблематичность попадания нужно сделать той отправной точкой, откуда и следует рассматривать любой художественный акт.

Тогда диалог между мастером и любым глобалитетом оказывается его диалогом со смертью. Это такая тема, которая, так или иначе, занимает многих -- поэтому здесь легко найти общий язык. Смерть в рамках экзистенциальной перспективы размышлений есть центральный вызов бытия. При условии неповторимости индивидуального опыта ответов существует единство вызова, на который они даются.

Метод анализа экзистенциальных стратегий -- это попытка выстроить картину архитектурного творчества как ответов на вызов смерти. В принципе (за пределами собственно архитектурной проблематики) такие ответы неисчислимо разнообразны. Но вопрос о смерти настолько тяжел, что культура стремится подсказать некие типовые ходы его разрешения. Это своего рода "основания для рефлексии" -- сценарии, по которым тебе предлагают идти для того, чтобы не было так тяжело. Ты волен, конечно, не принимать их, но многие принимают. Эти дороги можно назвать типовыми экзистенциальными стратегиями.

Архитектура -- очень абстрактное искусство, которое волей-неволей фиксирует эти общие решения. Переводя переживание смерти в абстрактные пространственные образы, она может работать с предельно общей картинкой -- есть "мир этот", в котором мы живем, есть "тот", в котором мы умерли. В европейской традиции мир иной в рамках архитектурно-пространственных представлений всегда совпадает с миром неких высших сущностей, что является забавной архитектурной редукцией довольно разнообразных философских идей на этот счет.

То есть базовая ситуация задается всего одной пространственной оппозицией -- этот и тот свет. В ней разыгрываются немногочисленные экзистенциальные стратегии. Во-первых,

это стратегия остановки времени. Архитектура противостоит протеканию времени и уничтожает его последствия, время в таком случае либо стоит на месте, либо даже движется вспять, соответственно перспектива смерти не то, чтобы уничтожается, но оказывается некоей недостижимой константой. В каком-то смысле, мы получаем вечное наслаждение на краю бездны -- бездна присутствует, но найден способ туда не падать.

Во-вторых, это стратегия переселения в иной мир. Попадая за границу смерти -- в иной мир -- до события смерти, человек уничтожает сам статус смерти как границы. Это стремление умереть до смерти, чтобы после нее ничего не изменилось. В каком-то смысле мы получаем вечное наслаждение полетом в бездне еще до того, как мы туда упали.

Методов реализации этих стратегий в истории бесконечное множество, постольку, поскольку бесконечно много вариантов представлений мира этого и мира иного. Помимо этого, степени радикальности реализации этих стратегий весьма различны -- от тотальных преобразований посюстороннего пространства в потустороннее до ничтожных по размерам "дырочек" в мир иной, через которые можно достаточно часто бегать туда-сюда в целях каждодневной щадящей терапии (именно этот путь выбирает современная культура).

Аркадьев М.А. Лингвистическая катастрофа. // Особенности философского дискурса. Материалы научной конференции. Москва, 1998.

Картина мира в архитектуре. "Космос и история"

1. Предварительные замечания

В отличие от пространства природы, архитектура представляет собой окультуренное, искусственное, очеловеченное пространство. Это определяет некую двойственность, неясность в постановке вопроса об архитектуре как картине мира. В качестве пространства архитектура ничего не изображает, но *просто есть*, и в этом смысле она никакая не картина мира, но просто мир. С другой стороны, этот мир не молчалив, подобно ландшафту, но, напротив, всю транслирует идеи и идеологии и в этом смысле о чем-то повествует, является картиной чего-то. Тогда понятие картины мира все же применимо к архитектуре.

В отечественной ситуации за понятием "картины мира" встает традиция тартуской семиотической школы и выросшей на ее базе культурологии¹. Картина (модель) мира в семиотике — это исследовательский конструкт, описывающий развернутую систему символизации пространства, четкая иерархия ценностей, система оппозиций и отождествлений. Пусть этот конструкт абсолютно адекватно описывает реальную ситуацию. В таком случае перед нами некая архитектоника культуры, как бы *сооружение*, здание. Кажется, если подставить на место этого сооружения реальную архитектуру, то она подойдет туда идеально, без зазоров. Причем, к радости архитектора, окажется в центре культуры так, как нельзя было и надеяться, — станет ее несущей конструкцией.

Тождественность архитектурного образа и образа картины мира в семиотических исследованиях производит иногда ошарашивающее впечатление. Приведем в качестве примера анализ иконографической программы Фонтана Рек Бернини у М.Б.Ямпольского. "Концепция Фонтана была позаимствована Бернини у иезуита Анастасиуса Кирхера, занимавшегося египтологией и фантастической интерпретацией египетских иероглифов. ...Обелиск по Кирхеру — Бернини — это символ божественного света, нисходящего на первозданный хаос (скала), в темноте которого под действием света рождаются священные реки. В пещерах Бернини поместил Льва (солярный символ) и Бегемота (животное Тифона), превратив аллегорическую программу Рек в своего рода миф о Ниле. Лев в пещере является символом солярного оплодотворения Земли. Бегемот-Тифон — иссушающий ветер, антагонист Нила-Осириса и солярного Льва"³. Сходство картины, нарисованной М.Б.Ямпольским, с мифологическими картинами мира настолько бесспорно⁴, что, читая это описание, в какой-то момент начинаешь забывать, что речь идет о Бернини; кажется, что это — исследование мифологии какого-то племени, еще не изученного, но близкородственного хорошо знакомым.

Итак, с одной стороны, поразительная близость семиотической культурологии и части архитектуроведческих исследований, с другой — засвидетельствованная временем "неплодность" их союза. С одной стороны, ощущение, что, описывая модель мира в некой архаической мифологии, семиотика на самом деле описывает иконографическую программу какого-то известного памятника архитектуры, с другой — очевидность того, что прямое перенесение понятия картины мира в архитектуроведение ничего, кроме постановки уже поставленных вопросов, не даст.

Возможны два выхода из этой ситуации соблазна, соответствующие самой ее двойственности. Или — пренебречь засвидетельствованной временем "неплодностью" союза с семиотикой, или — напротив, исходить из решения суда времени и соблазну не поддаваться. Ясность оппозиции указывает на то, что нечто среднее здесь невозможно. Но несмотря на это ", мы склонны обсудить возможности иного пути. Как только мы импортируем семиотику в архитектуроведение, то есть по сути уничтожаем разницу между ними, — их союз оказывается неплодотворным. Но это означает, что необходимо удерживать эту разницу. То есть отнестись к архитектуроведению и семиотике как к двум героям, которые не должны отождествляться друг с другом. В силу их близости у них, несомненно, найдутся общие темы для разговора, но этот разговор не должен мыслиться как монолог, где герои сливаются, сохранять диалогичность, в которой их различие удержано. Применительно к проблеме картины мира это означает следующее. Разумнее, быть может, не пытаться понять и описать архитектуру как еще одну картину мира в семиотической галерее различных языков культуры, но, напротив, продумать дразнящее сходство между "картиной мира" (как она предстает в семиотических исследованиях) и архитектурой — в конечном счете для того, чтобы эксплицировать, вывести на поверхность их различие. Именно это различие, как представляется, и может стать неким нетривиальным вопросом к архитектуре о ее специфике.

2. Парадокс историчности

Приведенный пример анализа Фонтана Рек Бернини М.Б. Ямпольским воспроизводит структуру мирового древа с дразнящей степенью артикулированности и подробности. Стоит, однако, взглянуть на ситуацию шире, и мы придем к достаточно странной констатации. А именно: все развитые структуры символизации пространства в архитектуре соотносимы с этой схемой. Понимание сооружения как центра мира, от которого начинается отсчет пространства, — основа всех систем архитектурной семантики по крайней мере вплоть до эклектики (которая в этом смысле точно охарактеризована Г.Зедльмайером как "утрата середины"⁵), а в отдельных случаях и дальше. Эта ось мира имеет достаточно ясную иерархию — можно сказать, что

архитектура всегда служит медиатором между нижним, средним и верхним мирами. Подобные характеристики в равной мере приложимы к символическим системам, максимально далеко отстоящим друг от друга. Можно сказать, что схема "мирового древа" одинаково сопоставима с политической символикой Версаля и архитектуры Брахманидов в Индии, восточно-православным храмом и символикой Дворца Советов в Москве, масонской символикой храма Христа Спасителя Витберга и библейской символикой Башни III Интернационала Татлина. Можно, разумеется, найти отличия названных примеров от классических схем мирового древа, но эти отличия не превысят обычных пределов вариативности для столь фундаментальной структуры.

Наверное, для структурного антрополога родство фундаментальных систем мирового древа с символикой шедевров архитектуры — факт, исполненный радостных заветов. Иначе -- у искусствоведа. Если для архитектуры, непосредственно вырастающей из мифологических культур, это родство выглядит естественным (а при его исследовании может оказаться захватывающе интересным), то для более отдаленных эпох ситуация выглядит иначе. Сходство солярной символики в градостроительной схеме Версаля и в планировке индейских деревень, исследованных К.Леви-Строссом, кажется уже не захватывающе интересным, но отчасти тревожным. Если Версаль и индейские деревни передают одну и ту же идею пространства, то их смысл оказывается как бы одинаковым, равноценным, что для историка искусства уже просто возмутительно. Кажется, что иконографические исследования, обнаруживающие скрытую символику архитектуры, открывают самые глубокие и тонкие слои семантики архитектуры, некую квинтэссенцию смысла памятника. И вдруг эта тончайшая и почтеннейшая материя смысла, эта квинтэссенция ценности памятника предъясняется нам в наглом и неприличном виде примитивной индейской деревни.

Дело, однако, не в чувствах искусствоведа. Само сходство тех картин мира, которые описывает семиотика, и архитектуры может быть понято как вопрос. В самом деле, эти картины мира, эти рощи "мировых древ", возникают из исследования мифологических культур. То есть доисторических времен. Именно до-историей "датируются" эти ясно выстроенные и символически обжитые картины Космоса. Архитектуры же в это время нет.

Можно, конечно, назвать архитектурой курганы и менгиры, юрты и шалаши, но глубочайшая пропасть между "хижиной и дворцом" от этого не исчезнет. Ясно, что, даже называя доисторические постройки зодчеством, мы имеем в виду под этим словом нечто принципиально иное, чем зодчество в обычном смысле.

Архитектура рождается лишь с началом истории. Почему? Почему возникновение

истории оказывается для архитектуры условием ее осуществления, если уже в до-истории мы имеем столь развитую и символически освоенную структуру Космоса, некие мыслительные здания, сравнимые по масштабам с любой архитектурно-символической программой? Почему сама возможность архитектуры оказывается опосредованной историей?

Эти вопросы производят впечатление в лучшем случае какой-то наивности, в худшем — неправильности, незаконности. Само это впечатление уже показательно. Законными нам кажутся те вопросы, которые так или иначе соотнесены с существующими парадигмами изучения. Но ни в одной из парадигм архитектуроведения вопрос об историчности архитектуры не ставится — она полагается сама собою разумеющейся.

Историчность — это принятие времени, осознание необратимости тех изменений, которые оно с собой несет. Как пространственное искусство архитектура вообще не выглядит релевантной времени. Но главное — утверждает своим статусом не изменения, но стабильность, не время, но вечность. М.Элиаде противопоставил "Космос" и "историю" как две формы миропонимания.⁶ Космос стабилен, история — подвижна, отсюда две разные модели мира и две разные стратегии культуры.

В этом противопоставлении архитектура всей своей поэтикой принадлежит миру Космоса, а не истории: Парфенон, Пантеон, Св.София или готический собор — все они ярко и ясно утверждают идею вечности. Парадокс заключается в том, что этот Космос осуществляется лишь на фоне истории.

Эту ситуацию одновременной, казалось бы, исключенности архитектуры из истории и невозможности существования вне ее мы обозначаем как *парадокс историчности архитектуры*.

3. Космос на фоне истории

Парадокс историчности не может быть снят, ибо очевидное противостояние архитектуры и времени, Космоса и истории не может быть преодолено. Но мы должны понять его как сущностную проблему архитектуры. Тогда вопрос в том, почему архитектура возможна лишь на фоне истории, превращается в вопрос о самой сути архитектуры, основе ее самостояния — вопрос, который сама она разрешает постоянно.

Мы обозначили как интуитивно очевидное отличие доисторического строительства от собственно архитектуры. Попытаемся теперь его эксплицировать. В чем оно?

Поставим этот вопрос в предельно наивной форме: в чем, скажем, отличие греческого храма, например Парфенона, от какой-нибудь избы? Наивный вопрос дает нам достаточно ясный ответ: Парфенон обладает некой специфической формальной концепцией. Его форма не сводима ни к конструкции, ни к функции, ни к материалу, ни к традиции —

словом, ни к чему, что искусствознание использует для ее объяснения, прекрасно зная, что это объяснение остается частичным, а полное — невозможно, ибо оно есть посягательство на саму тайну искусства. Можно сказать, что форма превращается здесь в некий самостоятельный феномен, самостоятельную тему обдумывания, сюжет рефлексии мастера.

В таком случае именно наличие формы как самостоятельного сюжета рефлексии (можно сказать, рефлексивной формы) и есть отличие архитектуры от доисторического строительства. Тогда парадокс историчности архитектуры может быть сформулирован в ином виде. А именно, как вопрос о том, почему *художественная форма возникает лишь на фоне истории*. Если вопрос об историчности архитектуры вообще выглядит каким-то наивным и неправильным, то вопрос о форме уже не кажется таковым. Он соотнесен с одной из фундаментальных парадигм знания об искусстве — с парадигмой формального искусствознания. Однако ни эта переформулировка, ни это соотнесение не приближают нас к разрешению парадокса. Напротив, они позволяют осознать его глубину.

Мы начали с указания на то противоречие, которое возникает при столкновении архитектуры с парадигмой картины мира: мир или его картина? формальное искусствознание как раз и утверждает такое видение архитектуры, при котором она не является картиной чего-то, но просто есть самоценный феномен. В этом смысле формы архитектуры могут пониматься как рядоположенные ландшафту (ср. С.Эйзенштейн: "пластическая тенденция монумента <...> подобна горам"⁷). Если же формы сами по себе ничего не значат, то они и не связаны с некой "картиной мира" — они именно создают архитектуру как мир.

Почему же это созидание оказывается возможным лишь на фоне истории? Почему вдруг условием для деятельности человека по производству предметных форм мира, собственно просто вещей, оказывается его историчность? Эту способность гораздо легче связать с некой онтологией человека (ср. "homo faber"), чем с его историей, и именно в этой перспективе он, видимо, осмыслялся отцами формализма (ср. "Kunstwollen" как онтологическое свойство человека у А.Ригля).

Попробуем вновь переформулировать вопрос. Что в системе доисторической ментальности противоречит идее формы, почему она невозможна в доистории?

Очевидно, что доисторическая ментальность не может рассматриваться сама по себе — она предстает в виде неких исследовательских моделей. Собственно единственной такой моделью и является "мифологическая культура". Аналогия между этой культурой и архитектурой рассматривалась нами в начале. Стройная система ценностей и смыслов, оппозиций и отождествлений, ясный порядок Космоса — все это выглядит некой архитектурой мысли, которая, казалось бы, прямо диктует появление архитектуры

реальной. Это классически ясная архитектоника, архитектура без архитектуры, и здесь самое существенное это *без* — в нем вся структура рассматриваемого парадокса. В таком случае представление о доисторической ментальности как о мифологической культуре для разрешения парадокса историчности нам ничего не дает.

Возможна ли иная модель? Нам представляется, что в этом качестве может быть понята "народная культура" М.Бахтина. Эта модель описывает не доисторическую ментальность, но низовую культуру исторического времени, в чем, естественно, существенный недостаток предлагаемого нами хода. С другой стороны, анализируя концепцию М.Бахтина, оказывается достаточно трудно указать в ней черты, которые спровоцированы историчностью описываемой им культурной ситуации. (Заметим, что и в других исследовательских парадигмах средневековая культура предстает как некая сфера доистории в истории — в этом смысле сходство между идеей "холодного общества" у К.Леви-Стросса и идеей "истории большой длительности" у представителей школы Анналов весьма показательны⁸).

Концепция народной смеховой культуры Бахтина слишком известна, чтобы пересказывать ее сколько-нибудь подробно. Нам важен лишь один мотив — постоянно происходящее в этой культуре движение некой материи. Здесь все пожирается и переваривается, перемалывается и разлагается, зачинается и умирает. Представим себе в этой ситуации законченную, завершенную форму. Она не удержится ни одного мгновения, немедленно будет перемолота и переварена.

В культуре, описываемой Бахтиным (в его концепте этой культуры), постоянное бесформенное движение материи чрезвычайно важно. Оно понимается как аналог цикла "смерть-воскресение". Собственно, это нельзя даже назвать циклом, поскольку смерть не отделена от жизни как самостоятельный феномен. Они соединены в одно целое, и это целое — постоянно движущаяся материя⁹.

Сама идея формы — это фиксирование неких границ, отделение одного от другого, придание части материального мира некой целостности путем отграничивания этой части от всего остального. По Аристотелю, целое — то, что имеет начало, середину и конец. Целое, то есть оформленное, — закончено. В ситуации культуры, где постоянное движение материи есть аналог цикла "смерть-воскресение", целостность, законченность чего-то может пониматься только как выпадение из этого цикла. Это означает, что форма имеет по сути единственную интерпретацию. Она — аналог *смерти* — и *без воскресения*.

У Бахтина бесформенное движение низовой культуры противостоит культуре официальной, низовая и официальная культура находятся в постоянном диалоге: первая постоянно инвертирует оппозиции второй и высмеивает ее ценности. В этой противопоставленности можно увидеть связь, привязанность бахтинской народной

культуры к истории, ибо в качестве официальной выступает историческая культура Средних веков, а без нее не может существовать и ее оппозиция. Но, заметим, эта историческая культура Средневековья выступает у Бахтина как начисто лишенная истории. Напротив, именно ее косность, неподвижность, неизменность — т.е. вне-историчность — оказываются сюжетами для диалога с народной культурой.

Имея в виду эту вне-историчность официальной культуры, мы можем легко совместить две модели доисторической ментальности — мифологическую и бахтинскую. В самом деле, народная культура противостоит не столько конкретной культуре Средних веков в канун Ренессанса (на месте официальной культуры Бахтина невозможно представить себе культуру "Осени Средневековья" И.Хейзинги¹²), сколько именно системе четко организованного Космоса, неизменного и неуничтожимого. Более того, именно благодаря такому противостоянию это целое мифологического Космоса способно постоянно обновляться и тем самым существовать вечно. Тогда соположение бахтинской модели и модели мифологической культуры выглядит как простое описание смысла космогонических ритуалов¹³. По М.Элиаде, значение ритуала заключается в том, чтобы разъять Космос до состояния хаоса, а потом вновь возродить его¹⁴. Нам представляется, что это доказывает адекватность модели Бахтина для описания доисторической ментальности.

Тожественность законченной формы и смерти позволяет понять, почему форма немислима в доисторической культуре. Преодоление смерти — тот нерв, та принципиальная задача, которая определяет стратегию этой культуры независимо от того, в какой модели мы ее представляем — в мифологической или в бахтинской. Форма встает на пути постоянного обновления, размыкает цикл "смерть-воскресение" и тем самым *впускает смерть* в сферу культуры. Этот вывод представляется нам чрезвычайно важным, поскольку превращает форму из феномена вне-человеческого, подобного ландшафту "равнодушной природы", в феномен глубоко человеческий, экзистенциальный.

Однако же этот вывод, этот ответ на вопрос о том, почему форма невозможна в доисторической ментальности, оказывается как бы излишне фундаментальным, слишком сильным. Действительно, следуя логике рассуждения можно изумиться не тому, что форма отсутствует в доистории, но тому, что она появляется вообще. В самом деле, не только доисторическая, но и любая культура вообще нацелена на преодоление смерти.

Структура парадокса углубляется еще и тем, что форма, которая в соответствии с нашим анализом выступает как аналог смерти, впускает смерть в культуру, на самом деле является ничем иным, как способом преодоления смерти. Призыв Перикла "строить на века" относится к любой архитектуре, она самой своей онтологией отнесена в план вечности и противостоит течению времени, несущему смерть. Если в выстроенной нами

перспективе форма оказывается как бы синонимом смерти, то в иной перспективе, близкой любому историку искусства, та же форма оказывается ее антонимом.

Этот парадокс, будучи так сформулирован, выглядит приведением анализа к абсурду и, стало быть, свидетельствует об ошибке в логике. Но при этом парадокс возникает из совмещения двух перспектив, которые сами по себе совершенно несовместимы. Действительно, форма выглядит как аналог смерти из перспективы доистории. И наоборот, когда мы смотрим на архитектурные памятники прошлого отсюда, от нас, то они становятся символами вечности, преодолевшими время. Иначе говоря, *форма аналогична смерти для доистории и бессмертию — для истории*. В такой формулировке вопрос уже не выглядит абсурдным. Больше того, как представляется, он подводит нас к своему разрешению.

Историческое сознание — это осознание изменений, происходящих во времени, и отсюда — признание принципиальной недетерминированности, открытости, неизвестности будущего. При том, что культурная материя доистории находится в постоянном движении, это движение — бег по кругу, ибо все возвращается к первоначальному состоянию, возрождается в прежнем виде. Возвращение делает Космос по сути неизменным, а будущее — предсказуемым, и сколь ни огрубляло бы такое понимание реальное положение вещей, отличие доисторической ментальности от истории в нем наглядно проявляется. Форма же выглядит аналогом смерти тогда, когда все движется по кругу, и аналогом бессмертия — когда круг уже разомкнулся и время движется куда-то в неизвестность,

Предшествующие рассуждения о сходстве мифологического Космоса и архитектурных систем пространственной символики можно свести к утверждению о том, что архитектура оформляет Космос. Представим себе, как выглядит мифологический Космос после того, как цикл движения по кругу разомкнулся и, стало быть, начались необратимые изменения. Постоянное движение культурной материи уже не приводит к возрождению Космоса в прежнем виде. Можно сказать, что на место старого Космоса приходит какой-то новый, и в такой формулировке это утверждение не содержит в себе ничего трагичного. Но это — формулировка современного человека, привыкшего к своей историчности. Для доисторической же ментальности тот же процесс предстает как трагедия — Космос перестает возрождаться.

Едва ли не первое ясное свидетельство осознания необратимости изменений — философия Гераклита. Толкованию Гераклита (названного "Темным") посвящена огромная литература. Нас в данном случае интересует интерпретация, предложенная К.Поппером. По его мнению, идея о том, что "все течет, все изменяется", есть именно осознание начала истории. Причем это не радостный момент осознания человеческой

свободы, но трагический момент осознания того, что человеку не на что опереться. Если история начинается здесь, то она сразу же начинается как трагедия смерти, в которой все превращается в прах и уже не возрождается — в одну реку оказывается невозможно войти дважды.

По Попперу, от тезиса Гераклита — прямой путь к философии Платона. Коль скоро все изменяется и течет, человек оказывается в ужасающем положении, когда он, собственно, не в состоянии ничего помыслить и назвать: стоит назвать вещь, а она уже утекла — изменилась. "Идеи" Платона — это именно попытка найти что-либо неизменное в этом временном потоке, жутком течении неизвестно куда. Действительно, вещь может меняться, но ее идея, "эйдос", пребывает в приятной неподвижности и неизменности, с которой уже может иметь дело уважающий себя мыслитель¹⁵.

Принципиально важно то, что сами изменения, развитие, трактуются Платоном только как упадок. Воплощения эйдоса, чем дальше они отстоят от него по времени, тем менее на него походят — они деградируют.

По А.Ф.Лосеву, эйдетичность — определяющее качество всего древнегреческого мышления (на этом основании он произвел отождествление древнегреческой мысли с эстетикой, включив в свою "Историю античной эстетики" всю древнегреческую философию). При этом эйдетичность рассматривалась Лосевым сама по себе, он как бы оставлял в стороне вопрос о ее историчности¹⁶. Такой ход вполне логичен, ибо сам эйдос своей неизменностью как бы выключен из истории и является, скорее, концептом мифологической культуры (Лосев в этом контексте говорил о новом качестве мифологической культуры, вводя понятие "рефлексивный миф"). Но идеи К.Поппера приобретают особое значение именно в этом случае. Ведь идея, "эйдос" — это именно средство интеллектуальной борьбы с текучестью мира, т.е. попытка мифологической культуры отстоять себя саму на фоне истории. Эйдос Космоса — это средство противостояния, борьбы с деградацией Космоса. И если эйдетичность — действительно определяющая черта древнегреческого мышления, то, следовательно, все оно основано на противостоянии регрессу истории. Следуя логике А.Тойиби¹⁷, можно сказать, что само рождение этого мышления есть ответ на фундаментальный вызов историчности, на осознание необратимости изменений.

Если распространение эйдетичности на всю древнегреческую цивилизацию требует интеллектуального напряжения, рассуждений и доказательств, то тезис об эйдетичности греческого искусства выглядит указанием на тривиальную истину факта. Можно сказать, что цель архитектуры и скульптуры Греции — это именно воплощение "эйдосов", от которых деградировали реальные, натуральные люди и вещи. Понятая же в охарактеризованном контексте эйдетичность позволяет нам, наконец, разрешить парадокс

историчности архитектуры.

Еще раз: речь идет об о-формлении мифологического Космоса. Вопрос в том, почему в до-истории этого оформления не требовалось, а далее оно превратилось в жгучую проблему.

М.Элиаде так описывает воплощение мифологического Космоса в вещном мире мифологической культуры. "Камень будет священным, поскольку форма его свидетельствует о том; что он... представляет собой иерофанию... Этот утес будет священным, поскольку само его существование есть иерофания: несжимаемый и неуязвимый, он то, чем не является человек"¹⁸. То есть мифологический Космос воплощается непосредственно в тех вещах, которые окружают человека, оформлен природой. Тогда поиск формы этого Космоса оказывается занятием странным и бессмысленным — это просто форма реальности.

Для того, чтобы форма предстала как проблема, ситуация должна измениться. А именно — взглянув на этот утес, необходимо понять, что он — так же как и человек — сжимаем и уязвим, изменяется во времени. Камень тогда перестает быть иерофанией. Напротив, *все эти камни* становятся не более чем ничтожными *обломками*, руинами некогда грандиозного образа, в котором явился Бог. Именно этот взгляд приходит с началом истории. Ибо на фоне истории материальный мир есть уже не воплощение мифологического Космоса, но последствие деградации этого воплощения. *Тогда начинается мучительный и лихорадочный поиск того, как же эти камни и эти утесы лежали до того, как произошла катастрофа и началась деградация. То есть начинается архитектура.*

Предшествующие размышления отнесены к абстрактному уровню, однако же, как представляется, эти построения соотносимы с конкретным материалом. Речь идет об архитектуре греческого храма. Традиционно генезис храма рассматривается в связи с проблемой развития его форм из жилища эгейской эпохи (эти проблемы в отечественном архитектуроведении наиболее полно исследовались В.Д.Блаватским). Соответственно семантика храма понималась в перспективе семантики дома (дом Бога)¹⁹, и в такой трактовке говорить о проявлении некоего утраченного образа Космоса невозможно. Однако тот же вопрос о семантике храма может быть поставлен принципиально по-иному. Здесь мы опираемся на исследования Йельской школы. По словам Винсента Скалли, крупнейшего ее представителя, "все сакральные постройки греков изучают и прославляют проявление богов или бога, в данном, определенном, *этом* месте. Это место священно само по себе, еще до того, как построен храм. <...> Земля уже сама по себе полна божественного присутствия"²⁰.

Для Йельской школы конкретная специфика территории, мифология места, на котором

возникает святилище, оказывается своего рода иконографической программой храма, основой его семантики. Показателен следующий анализ Эрехтейона, выполненный в духе подобных исследований. "Территория, на которой стоит Эрехтейон, как бы заряжена определенными мифологическими смыслами. <...> Здесь располагались гробницы Кекропа, Эрехтея и Бута, ранних царей Афин, здесь росло чудесное оливковое дерево Афины, здесь оставалась отметина трезубца о соленый источник Посейдона, здесь находилась расщелина, в которой дитя Эрихтоний в образе змеи охранял Афины, <...> здесь упал, по преданию, с неба древний ксоан Афины. <...> Все эти святыни как прикосновения божества — молнии Зевса, трезубца Посейдона, копья Афины — сакрально отмечают территорию этого участка Акрополя. <...> Алтарь — это семя, брошенное богом, семя, из которого вырастает храм — мировое дерево"²¹.

Тем самым архитектура как бы считывает мифологию места, на котором стоит. Не тот ли это процесс, который мы пытались описать выше? Место само по себе является священным, *в до-истории* его реальные природные формы уже воплощают собой иерофанию, *мировое древо уже произрастает отсюда*. Архитектор же, глядя на тот же ландшафт, на те же формы природы, ужасается тому, как все здесь изменилось и деградировало. Он строит храм на том же *месте*, где когда-то, видно, стоял храм, а ныне — лишь камни, остатки его разрушения. Он как бы воссоздает былой образ.

Архитектура, тем самым, оказывается прежде всего реставрацией. Элективным методом неоклассики XIX века, а затем эклектикой мы приучены к тому, что архитектурные формы не связаны с конкретным содержанием и употребляются универсально — т.е. произвольно (периптер как Биржа). Но исследования по иконографии архитектуры позволяют поставить вопрос иначе. Как представляется, архитектура склонна к тому, чтобы постоянно реконструировать один и тот же образ.

Поясним это на конкретных примерах. В 1937 году Ф.Роберт выпустил монографию, посвященную толосу в Эпидавре — Тимеле, построенному Поликлетом Младшим. Значение работы, однако, оказалось гораздо шире, ибо в круг внимания исследователя попали практически все ротонды греческой античности. Роберт рассматривал связь ротонд с локальными культами различных божеств, в особенности с локальной мифологией тех территорий, где строились ротондальные памятники, и выявил некую общую семантическую ауру, которая свойственна всем этим постройкам, — так сказать, семантическое поле ротонды. Нет смысла пересказывать эту бесконечно фундированную работу, остановимся лишь на ее выводах. По мнению Ф.Роберта (и как он гордо заявил в конце книги, это мнение не может быть оспорено), центром этого семантического поля оказывается хтонический смысл. Отсюда — связь ротонд с погребальными культами, а также с женскими божествами²².

Этот вывод имеет принципиальное значение для понимания иконографии ротонды на всем протяжении развития зодчества. Речь идет не только о Риме, хотя использование ротонд в качестве мавзолеев показательно. Погребальный смысл ротонды переходит в христианскую архитектуру и сохраняется вплоть до настоящего времени. Видимо, связь круглых храмов Средневековья с культом Богородицы не имеет прямого отношения к "женскому смыслу" ротонд и вызвана лишь перепосвящением Пантеона Богородицы, тем не менее это, быть может, случайное совпадение смыслов все же производит впечатление. Так или иначе, мы сталкиваемся с очень устойчивой семантической аурой, которая сопровождает конкретную иконографическую схему на всем протяжении истории²³.

Другой пример — исследования Ф.Ноака по иконографии триумфальной арки. Идея триумфальной арки связана, по Ноаку, с очень архаическими представлениями — проход через нее мыслился как искупление вины через второе рождение²⁴. Победивший генерал и его армия, придя к Риму, не должны были входить в город, но оставаться на "поле мертвых", "campus mortuus", до того момента, пока они не пройдут "под ярмом" — сооружением из двух вертикальных балок и одной горизонтальной — с тем, чтобы очиститься от мерзости и нечистоты крови и смерти врагов. С этим искупительным смыслом, видимо, связан обряд поношения императора его солдатами во время триумфа, привлекавший внимание отечественных исследователей в связи с интересом к смеховой культуре²⁵.

Искупительный смысл триумфальной арки имеет такое же фундаментальное значение для истории европейской архитектуры, как погребальный смысл ротонды. С этим, естественно, сопоставимо появление триумфальной арки в алтаре христианского храма, но не только это. Смысл арки как прохода в иной мир, понимание этого прохода как способа преобразования сохраняется в европейской архитектуре вплоть до романтизма XIX столетия и далее.

Это постоянное возвращение к одному и тому же образу может трактоваться двояко. С одной стороны, мы можем видеть здесь проявление неких архетипальных структур (что очень уместно в случае с триумфальной аркой), с другой — говорить о сохранении некоего стержня архитектурного образа, который остается неизменным на фоне изменений, приносимых эволюцией. В обеих трактовках речь идет о некоем бессознательном процессе, когда устойчивая структура проявляется как бы помимо воли автора. Нам же кажется, что перед нами именно сознательная реконструкция одного и того же образа.

Воспитанные на идее прогресса, мы склонны считать, что сначала появляется некая примитивная форма, скажем, круглая хижина (которая использовалась в погребальных культурах и по которой Роберт и восстанавливает значение ротонды), затем — более

сложное каменное сооружение, наконец — толос в Эпидавре. Реальная эволюция происходит, видимо, именно так. Но осмысляется она как бы в обратной перспективе. То есть, архитектор как бы пытается реконструировать тот величественный первообраз проявления божества, иерофании, который деградировал до шалаша, — и как результат этой реконструкции появляется Тимела. Более величественные, качественные сооружения мыслятся в прошлом, развитие же осмысляется не как прогресс от простого к сложному, но как деградация от величественного к ничтожному.

Аналогией этой реконструкции первообраза могут служить процессы иконографической эволюции, рассмотренные на более широком уровне, чем постоянное возвращение к одной композиционной схеме типа ротонды. С феноменом подобной иконографической эволюции мы столкнулись при анализе развития неоклассицизма начала XX века. Сначала архитекторы обращались к архитектуре ампира, потом классицизма, потом — Ренессанса, затем — античности, римской и греческой. Развитие выглядело как последовательная ретроспекция²⁶. Мы склонны были трактовать этот процесс как уникальный. Но практически та же ретроспективная эволюция обнаруживается при анализе неоклассицизма 1760—1830-х годов. Сначала — Ренессанс (Палладио), затем Рим, наконец — на стадии ампира — Греция. Объяснение этому процессу заключается в стремлении найти более несомненную, более истинную опору для собственных исканий. Но поразительно, что в качестве такой — более *истинной* — всегда выступает *древнейшая*.

Заметим, что на той же логике основана и искусствоведческая аксиология. Внешне мы исходим из того, что ценность памятника определяется его художественными достоинствами. Но подсознательно ценность определяется древностью. Аксиология архитектуры (и не только ее) строится, подобно платоновским регрессивным рядам — первый памятник всегда кажется ценнее, чем те, которые развивают его идеи. Почему, какой в этом смысл? Нам трудно предложить иное объяснение, чем внутреннее, подсознательное следование идее воссоздания первообраза.

Итак, архитектура — это удержание Космоса на фоне истории. Именно поэтому ее семантика тождественна мифологическому Космосу, именно поэтому она не может появиться до того, как начнется история и этот Космос начнет деградировать — лишь тогда появится необходимость его удержать. Этот вывод представляется нам тем точнее, что он соответствует неким первичным представлениям о смысле произведения искусства. Не строится ли наше понимание онтологии искусства на том, что благодаря ему мы как бы возвышаемся над потоком времени и входим в соприкосновение с вечностью? Не то же самое ли чувство лежит в основе описанной коллизии, когда архитектор творческим усилием как бы стряхивает прах времени и воссоздает утраченный

первообраз в сиянии его первоначального блеска ?

4. Форма и свобода

Но при всем этом консерватизме, постоянном восстановлении одного и того же, степень произвольности каждого нового образа остается фатально высокой. То, *как* архитектор оформляет Космос, то есть собственно форма, полностью остается на его совести.

Понимание формы как чего-то глубоко личного — стиля, даже почерка мастера — аксиома искусствознания. Своего апогея это понимание достигает в том направлении формализма, которое опирается на психологию и где в идеале линии графики художника оказываются прямой проекцией извилин его психики. Мы, однако, хотели бы понять личность формы не как психологический феномен, но скорее как онтологический, где форма является как бы эпифеноменом человеческой свободы.

По мысли А.В.Ахутина, в рамках мифологической культуры человеческое сознание находится как бы в скованном, замкнутом виде. Все значимые моменты человеческой жизни — рождение, смерть, брак, еда и т.д. — определены мифом. Стоит лишь вспомнить, что делает в соответствующей обстановке мифологический герой, и сделать то же самое. "Разрыв между обстоятельством и поступком сведен к минимуму, так что человеческое поведение приобретает как бы инстинктивный характер"²⁷. Но с концом мифологической культуры и началом истории возникают ситуации, требующие решений, не названных и не подсказанных мифом. Ответственность за них целиком падает на индивидуальное сознание.

Восстановление Космоса, поиск его формы — это и есть коллизия, выход из которой не подсказан мифом. При этом достаточно очевидно, что в ситуации памяти о всех формах мира как о проявлении иерофании формотворчество мастера, человека, носит отчасти скандальный, богоборческий — и потому трагический характер. Посягательство на реконструкцию подлинной формы Космоса греховно в силу некоего перераспределения функций между человеком и Богом — человек принимает на себя теургическую функцию. В этом смысле нам представляется весьма показательным свидетельство, которое дает Библия. Речь идет об одном из пунктов Завета, который Господь заключает с Моисеем. "Если же будешь делать мне жертвенник из камней, — говорит Он, — то не сооружай его из тесаных. Ибо, как скоро наложишь на них тесло твое, то осквернишь их" (Исход. 20, 25).

То, что идея об оскверненности тесаного камня высказывается именно в момент Исхода, представляется нам особенно важным. История уже началась (за Исходом — Царства), мифологический Космос уже нарушен. То, что вопрос о форме специально обсуждается, свидетельствует: искушение формотворчеством уже произошло, человек уже знает, что

может создавать форму. Моисей ведет народ на землю праотцев, и, как хочется верить, к старому счастью времени праотцев (мифологического времени). И Господь, обговаривая условия такого возвращения, отдельным стихом утверждает несовместимость этого счастья с формотворчеством.

Ответ, который дает на вызов формы "избранный народ", относится к числу самых нестандартных. Более простой и очевидный ответ — изобретение канона. По мысли Ю.М.Лотмана, каноническое искусство представляет собой информационный парадокс: произведение здесь не содержит никакой новой информации по сравнению с предшествующим и потому бессмысленно, как бессмысленно постоянное произнесение одной и той же фразы. Лотман предлагал следующий выход из этого парадокса: новая информация здесь возникает не за счет того, кто создает произведение (отправителя), но за счет его зрителя²⁸. Так, скажем, деятельность человека, каждый год заново доказывающего теорему Пифагора, внешне бессмысленна, но если это — школьный учитель, то ситуация меняется.

Это остроумное, решение упирается, однако, в подчеркиваемую всеми исследователями принципиальную неразличимость отправителя и получателя в рамках доисторической культуры (когда любое произведение мыслится как некое коллективное творчество: ср. различие ритуала и театра). Парадокс тем самым разрешается за рамками той культурной ситуации, в которой он возник. Представляется, что смысл канонического произведения — это именно удостоверение самотождественности Космоса. Оно не несет в себе ничего нового не потому, что выросло молодое незнакомое племя новых "получателей", которые еще не знают старого, но потому, что любое новое, коль скоро бы оно появилось, могло бы быть лишь крайне нежелательной вестью о том, что Космос начал изменяться.

В этой перспективе каноническое искусство — это попытка принять форму, но уничтожить при этом ее свободу, индивидуальную ответственность за нее. Это своего рода компромисс между Космосом и историей, благодаря которому мифологический Космос о-формлен максимально адекватно: создание каждого нового произведения, тождественного предшествующему, аналогично космогоническому ритуалу, возвращающему Космос к его первоначальному состоянию. Но при этом сама форма все же присутствует. И это присутствие не может не породить вопроса о той глубочайшей пропасти, которая возникает между тем порядком Космоса, который фиксируется архитектурой, и тем, который передает Природа²⁹. В этой ситуации *горы* все равно выглядят как *деградировавшие пирамиды*, и тогда — кто же ответственен за проявление формы первообраза этих гор в виде пирамид? На ком решение о том, что эта пирамидальная форма — правильна?

Тем самым, для восстановления мифологического Космоса требуются усилия, по сути

противоречащие поэтике этого Космоса — формотворчество, которое вводит личностный — тот самый, "уязвимый и уничтожимый" — фактор в структуру мироздания. Можно сказать, что сама эта структура (так, как она передана архитектурой) радикально меняется. Из объективной, не зависимой от человека с его смертностью, она превращается в субъект-объектную.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. статью *Топорова В.Н.* "Модель мира" (Мифы народов мира. Т.2. М., 1982) и библиографию к ней. Существует также и философская трактовка понятия "картины мира". Здесь "картина мира" не связана с какой-либо локальной областью культуры, но взята в предельном обобщении — это то, как мир отражается в сознании. Идея отражения присутствует и в семиотическом понимании проблемы, однако здесь ставится вопрос о том "зеркале", где это сражение закрепляется, — о языке. Хотя в дальнейшем мы будем постоянно обращаться к опыту философии, применительно к картине мира семиотическая трактовка представляется нам более важной.
2. См. обзор в: *Российская Е.И.* Новые методы анализа выразительности архитектуры. М., 1981. См. также: *Ревзин Г.И.* Семиотика в архитектуре — проблемы взаимоотношений с другими научными парадигмами. — Теория архитектуры. М., 1988 и библиографию к статье.
3. *Ямпольский М.Б.* К символике водопада. — Труды по знаковым системам. Вып. 21. Тарту, 1987. С.27.
4. См.: *Топоров В.Н.* Мировое древо. — Мифы народов мира. Т.1. М., 1982.
5. См.: *Sedlmayr G.* The Lost Center. N.Y., 1969. В данной статье мы оставляем архитектуру эклектики за пределами анализа. Нам представляется, что эклектика — система, построенная на принципиально иных основаниях, чем вся предшествующая архитектура. См. в этой связи: *Ревзин Г.И.* К вопросу о принципах формообразования в архитектуре эклектики. — Архив архитектуры. Вып.1. М., 1992.
6. *Элиаде М.* Космос и история. М., 1987.
7. См.: *Иванов Вяч.Вс.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С.67.
8. См.: *Одиссей.* Человек в истории. Вып.1. М., 1991.
9. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья. М., 1965.
10. См.: *Ахутин А.В.* Открытие сознания. Древнегреческая трагедия. — Человек и культура. М., 1990. С. 13.
11. *Хейзинга И.* Осень Средневековья. М., 1988.
12. Нам представляется необходимым различать здесь два типа законченности: внешнюю ограниченность и структурную завершенность. Скажем, генетическая структура растения

закончена, но растение лишено внешней границы. Мифологическая культура внутренне структурирована, но не оформлена извне. В этом смысле наше определение художественной формы как рефлексивной имеет дополнительный смысл. Рефлексия — это выход из ситуации, взгляд на нее *со стороны*. Эта фигура мысли получает воплощение в вещной структуре материального мира — через *художественную форму как внешнее, наложенное ограничение*.

13. См.: *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1971.
14. *Элиаде М.* Указ. соч. С.65—82.
15. См.: *Поппер К.* Открытое общество и его враги. Т.1, М., 1992. С. 41—66.
16. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики — итоги тысячелетнего развития. Т.1. М., 1992.
17. См.: *Тойнби А.* Постигание истории. М., 1991.
18. *Элиаде М.* Указ. соч. С.32.
19. См. историографию проблемы в диссертации: *Семина К.А.* Сакральная архитектура архаической Греции. М., 1992.
20. *Scully V.* The Earth, The Temple and the Gods. Greek Sacred architecture. New Haven and Lnd., 1979.
21. *Молок Д.* К истолкованию архитектуры Эрехтейона. — Архитектура и культура. Т.2. М., 1991. С. 35—36.
22. *Robert F. Thymele,* Recherches sur la signification et la destination des Monuments circulaires dans l'architecture religieuse de la Greece. Paris, 1939.
23. *Ревзина Ю.Е.* Некоторые иконографические источники центральных храмов XV в. в Италии. — Иконография архитектуры. М., 1990.
24. *Noack f.* Triumph und Triumphbogen. — Voriage der Bibliothek Warburg. 1925. P.26.
25. См.: *Кнабе Г.С.* Древний Рим: история и повседневность. М., 1989.
26. См.: *Ревзин Г.И.* Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX в. М., 1992.
27. *Ахутин А.В.* Указ. соч. С.6.
28. *Лотман Ю.М.* Каноническое искусство как информационный парадокс. — Проблемы символа в средневековом искусстве. М., 1973.
29. Здесь, как представляется, находится источник мифологемы того, что архитектура подобна природе (несмотря на бросающееся в глаза несходство). Эта мифологема восходит к пифагорейцам (см.: *Михайлов Б.П.* Витрувий и Эллада. Основы античной теории архитектуры. М., 1967. С.44 и сл.) и сопровождает все классицизмы, где подражание природе таинственно превращается в подражание античности. Не есть ли это способ преодолеть пропасть между архитектурой и природой?

30. *Шпенглер О.* Закат Европы. Т. I. М., 1993. С.250.
31. См.: *Ревзин Г.И.* Семиотика в архитектуре... С.56.
32. Попытку переосмысления этой схемы см.: *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М., 1993. См. также нашу рецензию на эту работу в: Вопросы искусствознания. 1/93.

К вопросу о специфике русского национального чувства формы

1. Экспозиция.

В русском искусствознании вопрос о русском национальном чувстве формы звучит сомнительно. Или предсказывая болезненную перспективу ответа в духе националистической спекуляции или же, напротив, национального унижения. Само наличие этой сомнительности по-своему интересно. Как известно, вопрос о немецком и итальянском чувстве формы является не только позволительным, но прямо-таки классическим для искусствознания¹.

Что-то не позволило превратиться проблеме русского национального чувства формы в столь же классическое направление искусствоведческих размышлений. Что же?

Искусствоведческие концепты немецкого, итальянского или французского чувства формы имеют схожую генеалогию. Они опираются на романтические концепции духа народа, возникшие в русле философии национальной самоидентификации XIX в. Россия не осталась чужда пафоса построения подобных концепций. Даже напротив, до известной степени только их она и строила. Б.Гройс иронично замечает, что "русская философия выступает обычно синонимом философствования о России"², - вся русская философская мысль занята прежде всего вопросом национальной самоидентификации.

Философия национального духа наличествует, а искусствоведческая концепция национального чувства формы не появляется, и даже возможность ее появления оказывается под сомнением. Это, видимо, может означать только одно - философская концепция "русского" оказывается как-то противопоставлена искусствоведческой концепции "формы", одно не переводимо в другое.

"Бог Аполлон, Бог мужественной формы не сходил в дионисийскую Россию"³. Эти слова Н.Бердяева из "Судьбы России" - один из его любимых, постоянных сюжетов, которые так или иначе проходят через все его творчество. Говоря о "русскости" В.Розанова ("вечно-бабьем" в русской душе)⁴, или же о русской тяге к Италии⁵, он постоянно

¹См. Г.Вельфлин. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. М, 1934.

²Б.Гройс. Утопия и обмен. М.,1993., с.250.

³Н.Бердяев. Судьба России. М, 1990, с.47.

⁴Н.Бердяев. О "вечно бабьем" в русской душе. - Он же. Философия творчества, культуры и искусства. т.2. - М, 1994

⁵Н.Бердяев. Чувство Италии. - Там же, т.1.

возвращается к этой теме. "Воля к форме" как бы не знакома русскому национальному духу и заменяется здесь этическим, содержательным пафосом.

Бердяев в данном случае не столько высказывает абсолютно оригинальную мысль, сколько формулирует общепринятую позицию. И вместе с тем этой идее бесформенности как основе русского чувства формы противостоит идея прямо противоположная. Практически тогда же, когда философы, так или иначе связанные со славянофильской линией, формулируют идею о русском *отсутствии тяги к форме*, деятели искусства выступают с идеей *классики* как "органического" для России стиля.

В архитектурной теории эти мысли со всей определенностью формулирует И.В.Жолтовский. "Наш народ через Византию является наследником античного гения"⁶ Специфика теоретизирования Жолтовского, имевшего в основном устный характер, не позволяет точно определить момент, когда у него возникает эта мысль (переданная его учениками). Но можно предположить, что ее контекст - волна неоклассицизма 1910-х гг., когда классика, по мысли Г.Ю.Стернина, была понята как своеобразный "русский стиль"⁷.

Десятилетием позже аналогичные мысли выскажет О.Мандельштам. В "Слове и культуре" читаем следующее: "Русский язык - язык эллинистический. По целому ряду исторических условий, живые силы эллинской культуры, уступив Запад латинским влияниям, и не надолго загощиваясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самобытную тайну эллинистического мировоззрения"⁸.

Итак, с одной стороны - утверждение о том, что чувство формы вообще не свойственно русскому национальному гению, с другой - о том, что в основе русского чувства формы является классика - совершенная художественная форма. Эти утверждения могут соединяться у одного человека, в одном пространстве философствования. Тот же Н.Бердяев пишет: "Русская философия в основной своей тенденции продолжает великие традиции <...> греческие<...> в ней еще жив дух Платона"⁹. Вкупе с трагическим отсутствием визитов Аполлона ситуация получается парадоксальная.

2. Бесформенность как тип формы.

Оппозиция "дионисийского и аполлонического" через Ницше локализует тезис Бердяева в парадигме неоромантической апелляции к иррациональному духу народа, ценность которого - в его неопределенности, способности проявиться где угодно и в чем угодно. То есть в "res vitae" -- феномене, в принципе не сводимом к какой-либо форме. В

⁶Мастера архитектуры об архитектуре. т.1. М., 1975, с.26

⁷Г.Ю.Стернин. Из истории русской художественной жизни на рубеже 1900-1910-х гг. К проблеме неоклассицизма. - "Советское искусствознание" - 1982, №2, М., 1984.

⁸О.Э.Мандельштам. Слово и культура. М, 1977, с. 67.

⁹Философская истина и интеллигентская правда. // Вехи. Из глубины. М., 1991, с.26.

такой ситуации тезис о бесформенности как русском чувстве формы оказывается своеобразным эпифеноменом витальности модерна. Для такого понимания проблемы есть основания - само противостояние классики и бесформенности как двух выражений русского чувства формы становится в таком случае инвариантом противостояния модерна и неоклассики в 1900-1910-е гг. Но, с другой стороны, ницшеанская лексика в данном случае может являться формой для высказывания иной, более глубоко укорененной, чем идеи модерна, парадигмы.

Возьмем, скажем, В.О.Ключевского. Он считал, что особенностью русского менталитета является пристрастие к необозримому пространству¹⁰. Восточные славяне заселяли бескрайнее пространство и пафос покорения природы (строительства цивилизации) превратился для них поэтому в пафос покорения пространства. Отсюда история русского государства есть история бесконечного пространственного роста. Неприятие внешних границ одновременно оборачивается внутренней неструктурированностью государства, лейтмотивом развития которого является "сползание в Смуту".

Для Бердяева этот источник имеет принципиальное значение. Он прямо повторяет тезисы Ключевского: "Русскому народу было трудно овладеть <...> огромными пространствами и оформить их. У русского народа была огромная сила стихии и относительная слабость формы. <...> У народов западной Европы все гораздо более детерминировано и оформлено, разделено на категории и конечно"¹¹

Те же мысли, и примерно в той же последовательности (пейзаж — национальная история — национальное чувство формы) развивает Федор Степун. "Если попытаться понятийно определить бросающееся в глаза различие между западно-европейским и русским ландшафтами, то можно сказать: южно- и западноевропейский ландшафт — это полнота формы на теснейшем пространстве, русский — это в бесконечность

¹⁰В.О.Ключевский. Собрание сочинений, т.1., М., 1954.

¹¹ Русская идея. М., 1994, с.205.

Наиболее заметны следы этой концепции в анализе архитектуры. Последним по времени опытом их использования является книга А.В.Иконникова "Тысяча лет русской архитектуры". Беспредельность и безграничность оказываются своего рода фокусами, из которых развивается интерпретация русского освоения пространства. Это проявляется прежде всего в морфологии традиционного русского города. Просторный и разлапистый, этот город зримо отличается от западно-европейского, как бы не имеет внешней границы, легко переваливается через собственные стены и разливается хаосом посадов. Незнание границы читается и в структуре традиционного русского жилища - избы. Она характеризуется Иконниковым как "открытая форма", к ней постоянно приделываются прирубы и пристройки (ср. бесконечные приделы позднесредневековых храмов). В определении специфики русской архитектуры через живописность, органичность, пластичность и т.д., мы сталкиваемся с проявлением той же самой бесформенности. Правда, если слово бесформенность отрицательно маркировано в системе языка, то бесконечность и безграничность представляются глубоко положительными качествами. Суть дела от этого однако не меняется. С точки зрения классики "открытая форма" - это вообще не форма, ее отсутствие.

излучающаяся бесформенность. С помощью этого тезиса мы глубоко проникаем в проблематику русской души и русской культуры»¹².

Интонация этой критики русской бесформенности весьма специфична — от нисходяще-жалобной к восходяще пафосной. Начинается высказывание с горького сетования на собственные недостатки, но как-то так получается, что недостаток этот довольно быстро становится в некоторым достоинством, постепенно переходя в совершенное превосходство. Бесформенность становится нераздельностью и бесконечностью, и вместо оформления огромных пространств в процессе колонизации в русской бесформенности начинает проглядывать какой-то иной аспект.

В этом смысле привлекают внимание мысли, возникающие в самых ранних текстах оформляющегося славянофильства. Речь идет о страстных филиппиках против формализма у А.Хомякова. "Там, где общество раздвоилось, где жизненные силы приведены в оцепенение противоположностью между жизнью и знанием, <...> — там духовные побуждения теряют свое значение, и на место их <...> заступает мертвый и мертвящий формализм. Бесполезно было бы проследить эту язву во всех подробностях..."¹³ Мертвящему формализму противостоит идея целостной, органической жизни, где нет категории формы как чего-то отдельного, но все слито — постоянное движение материи, движения ума, духа, этический пафос и т.д.

В этих словах, как и в философствовании Хомякова в целом, понятие "формы" оказывается не вполне ясным. Что, собственно, имеется в виду? Хомяков говорит о неприемлемости западной формы для "русской художественной школы", т.е. имеет в виду и форму художественную, но ни в коей мере ей не ограничивается. Перед нами скорее тотальное отрицание формы везде, где можно ее обнаружить. Постоянным объектом его филиппик оказываются юридические законы - т.е. формы (фигуры) мысли. Генерализуя его идеи, можно сказать, что врагом его является прежде всего формальная логика (отсюда бунт против Аристотеля в статье "Аристотель и Всемирная выставка"¹⁴).

В этой перспективе форма приобретает необычные черты. Хомяков раздражен против Аристотеля, но по сути дела не приемлет платоническую схему — форму как способ существования "идеи". Разница между Платоном и Аристотелем в этом вопросе может быть сведена лишь к отношениям между эйдосом и вещью, Платон считал, что вещь от эйдоса деградирует, а Аристотель — что она к нему прогрессирует. Но Хомяков восстает, собственно, не против этих частных, а против самой конструкции "эйдоса", в рамках которой нечто может *воплощаться* в какой-то форме. Он стремится иметь дело не

¹² Федор Степун. Дух, лицо и стиль русской культуры. // Он же. Сочинения. Москва, 2000. С.584

¹³ Полное собрание сочинений Алексея Степановича Хомякова. Том I, изданный под редакцией И.С.Аксакова. М., 1861, с.77-78.

¹⁴ Там же.

с воплощениями неких сущностей, но с самими этими сущностями. В ситуации с полемикой против юридической мысли пафос этой полемики становится совершенно прозрачным.

В самом деле, что лежит в основе законов? Справедливость, нравственность, добро. Но воплощенные в законах, они перестают быть самими собой, становятся подменой самих себя. Они получают предел своего распространения вот в этой юридической формуле и тем самым перестают быть универсальными. Если же этой формы нет, то тогда те же справедливость и нравственность бытийствуют, *живут* везде, растворены во всем, повсюду. Сущность, живущая вне формы, оказывается бесконечно более действенной, чем она же в оформленном состоянии.

В таком изложении мысль Хомякова становится своеобразной деконструкцией классической философии, и ее генезис шел именно по этому пути. Но обоснование такой позиции строится Хомяковым совершенно по-иному. В предложенной конструкции *первоначально* существуют "*эйдосы*", "идея + форма ее воплощения", далее форма деконструируется и получается чистая сущность. Хомяков, естественно, предлагает прямо противоположную логику - *первоначально* существуют *бесформенные сущности*, а все эти формы их воплощения - ухищрения западного ума, вопиющие к собственной деконструкции (отсюда противопоставление "жизни и знания"). То есть, скажем, нравственность, справедливость, добро изначально существуют в жизни (в русской жизни), и бесформенность их существования - основа их действенности.

Общеизвестно то влияние, которое оказала на славянофилов философия Гегеля, и в особенности его идея эстафетности прогресса. Развитие истории по Гегелю есть процесс проявления Абсолютного Духа в различных нациях, которые как бы передают друг другу ведущую роль. Отгалкиваясь от этой мысли, П.Чаадаев (в период увлечения идеей об особом предназначении России¹⁵) и И.Киреевский пришли к выводу о том, что поскольку Россия еще не играла этой роли, нам предстоит сыграть эту роль в будущем. Тем самым конструкция великого предназначения России, вытекающего из законов истории, оказалась встроена в самый принцип самоидентификации русского. Все последующие мессианские идеи относительно предназначения России, а также инвективы в адрес "гниющего Запада" возникают именно в этой точке.

Но коль скоро России *еще только предстоит стать местом самопроявления духа, она, Россия, еще не обрела той формы*, к которой предназначена. Это обретение в будущем. И наоборот, именно бесформенность России и есть залог того великого предназначения,

¹⁵См. П.Торопыгин. Чаадаев и Гегель. - Сборник статей в честь 70-летия профессора Ю.М.Лотмана. Тарту, 1992.

ради которого она существует. Бесформенность тем самым есть не недостаток, но величайшее достоинство, залог грядущего расцвета.

Отличие между Россией и Западом Киреевский естественно сводил к различиям православия и католичества, а их различия в свою очередь видел в том, что католичество, в отличие от православия, оказалось подвержено воздействию античного формального мышления. "Этот классический мир древнего язычества, не доставшийся в наследие России, в сущности своей представляет торжество формального Разума <...>, чистого голого Разума. <...> Так, вследствие внешнего силлогизма, выведенного из понятия о божественном равенстве Отца и Сына, изменен догмат о Троице, <...> Бытие Божие <...> доказывалось силлогизмом, вся совокупность веры опиралась на силлогическую схоластику"¹⁶.

Ход этой мысли привел к отрицанию ее собственных истоков. Апофеозом западного зла, приводящего Запад к гниению, распаду и бессилию, оказался не кто иной, как великий логицист Гегель. Но конструкция при этом осталась неразрушенной. Уже в приведенной цитате Киреевского вместо логики эстафетного прогресса источником мысли о великом предназначении России оказывается православие. Россия противопоставлена Западу так, как Бытие Божие - силлогизму, мертвой форме. Тем самым основой русскости оказывается нечто, что не только не выразимо в словах, но даже противопоставлено идее словесного выражения - *неизъяснимое* бытие Божие, которое будучи выраженным, превращается в мертвый силлогизм.

Как представляется, на этой первоначальной интуиции в известной мере строится традиция русского религиозного Ренессанса. При всей сложности высказываемых их идей, изначальный импульс заключается в глубоком сомнении в возможностях высказать идею Бога в форме логического дискурса. В основе познания Бога лежит не логика, но весь человеческий опыт приобщения к истине, и задача богословия - не его логизация, которая немедленно его обедняет, но высказывание его во всей полноте, развитие интуитивной способности постижения истины.

В цитированной статье Степун разворачивает эту систему подробнее всех. "Недостаток чувства формы может быть понят как отвращение к культуре. <...> Это обвинение имело бы определенные основания, если бы среди различных человеческих переживаний не существовало бы одного, чей страх перед оформленностью невозможно понять как ваварство. Я имею ввиду религиозное переживание мистиков, которые, к какой бы нации не принадлежали и в какой эпохе бы не жили, единодушно утверждали, что Бог невообразим, непроизносим и непостижим. Что представления о Нем только загораживают его образ: понятия не ухватывают Бога, и только тот близок к Нему, кто безмолвно

¹⁶ И.В.Киреевский. Критика и эстетика. М., 1979, с.145.

погружается в Его созидательную глубину”¹⁷. Степун проводит эту концепцию бесформенности как манифестации божественного присутствия последовательно через ландшафт, способ приобщения человека к ландшафту (типологию владения землей), государственных институтов русского государства, выросшего из такого социального опыта, и, наконец, систему церкви и церковной жизни. Все они как-то очень удачно укладываются друг в друга как равно бесформенные и вследствие этого — благие.

Можно сказать, что идея бесформенности как основы русского национального чувства формы вырастает из православия. И бесформенность есть не просто отсутствие формы, но специфическая формальная концепция (столь, впрочем, специфическая, что действительно непереводаема на язык формализма). Однако помимо прямых наследников этих идей раннего славянофильства, у них были и косвенные восприемники.

Я думаю, стоит в этой связи обратить внимание на Н.Г.Чернышевского. Чернышевского естественно рассматривать в контексте материализма Фейербаха, но, как представляется, рассматриваемый контекст способен выявить некие неожиданные его черты. Центральный тезис Чернышевского - *прекрасное есть жизнь*. Доказательство этого тезиса он производит самым фантастическим образом - сравнивая произведения искусства с тем, что они изображают. Например, реальное яблоко и нарисованное. Или (гораздо чаще) качества реальной и "искусственной" женщины. Основанием для сравнения оказываются возможности практического использования сравниваемых предметов. Сравнения каждый раз (реальная женщина vs нарисованная, изваянная в камне, описанная в поэзии и т.д.) оказываются в пользу реальности - практическое использование реального предмета несравненно многообразней и приятней, чем использование какой-нибудь статуи.

Обратим внимание на то, как строится рассуждение, позволяющее прийти к этим выводам. "С первого раза может показаться, что наши понятия только в словах расходятся с обыкновенными понятиями <...> И обыкновенные понятие говорят, что только живое прекрасно <...> Но там не сама жизнь - красота, а полнота осуществления идеи в живом существе <...> Для нас прекрасна сама жизнь, нам нет дела до того, какая идея проявляется в этом существе"¹⁸.

Чернышевский верил в прогресс науки, поэтому входил в полемику только с Ф.Т.Фишером - автором последней из вышедших до его трактата книг по эстетике. Но Фишер, в отличие от Чернышевского, был несколько более фундирован в истории европейской философии. "Вещь есть проявление своего эйдоса" - именно этот платонический тезис в измененном виде оспаривает Чернышевский.

¹⁷ Ф.Степун. Там же.

¹⁸с.174

Исходя из той логики, которая предложена Карлом Поппером и использована нами в “Косомосе и истории”, “эйдос” есть является интеллектуальном средством остановки текучести мира, придания неуничтожимой, постоянной формы вечно изменяющимся предметам. Чернышевский не только не ухватывал этого смысла эйдоса, он как бы искренне не понимал, откуда может взяться эта мысль о том, что вещь есть выражение какой-то идеи. В этой конструкции он видел какой-то дикий архаизм, недостойный современного человека. “Неразвитой человек видит в природе что-то похожее на человека <...>. Я наделал себе платья - это потому, что хочу одеться, на земле вырастает трава - это потому, что земля хочет одеться. Я завел у себя соловья - веселее, когда в комнате поет соловей; и на земле живут птицы, животные - это потому, что на земле было бы скучно без птичек и животных, земле веселее, когда на ней есть животная жизнь. Вот каким образом возник взгляд на природу, который выразился в философии странною аксиомою: “все существующее есть осуществление идеи” — не правда ли, смешной и ребяческий взгляд?”¹⁹

Но не видя в эйдосе смысла, Чернышевский тем самым не видит и смысла в форме. Форму он “путает” с поверхностью, сравнивая поверхность реального предмета с поверхностью холста, естественно, не в пользу холста²⁰. Размышления Чернышевского производит дикое впечатление текста, которой вообще никак не причастен никакой философской традиции. Его деструкция платонической философии - это деструкция, произведенная с каких-то немислимых в плане практической приземленности позиций. Тезис о вещи как воплощении идеи он рассматривает - едва ли не буквально сидит и рассматривает - применительно к перочинному ножичку (является ли этот ножик воплощением идеи ножика?), понятие прекрасного как соответствия вещи своему эйдосу применяет к лягушке, (которая, по его мнению, гадость, как бы ни соответствовала она своей идее), вопрос о том, возможна ли в действительности идеальная красота, заводит его на довольно сомнительный путь (из 10 женщин хотя бы одна красива, в Петербурге населения столько то, стало быть, женщин - столько-то, стало быть красавиц ... тут его воспаленному воображению являются одна, две, десятки, тысячи красавиц). Во всяком случае, его мысли - мысли человека, который читает философские Фишера, Гегеля, Платона *извне* той традиции, в которой они созданы. Откуда же?

При всей глубокой противоположности взглядов Хомякова и Чернышевского, под главным тезисом последнего - прекрасное есть жизнь, Хомяков мог бы подписаться (если бы не знал, что Чернышевский понимает под жизнью). Основа, опираясь на которую Чернышевский осуществляет деструкцию платоновско-гегелевской эстетики - таинственная, текучая, лишенная какой-либо определенности экзистенция, бытие. В сущности и следствия,

¹⁹Н.Г.Чернышевский. Статьи по эстетике. М., 1938, с.178

²⁰Там же, с.66

которые проистекают из этой логики, оказываются в чем-то близки. Между прекрасным как категорией, понятием с одной стороны и жизнью с другой у Чернышевского устраняется всякая дистанция.

Если логику прекрасного как воплощения идеи Фишер берет у Гегеля, то у Канта он берет тезис о незаинтересованности эстетического суждения и против этого тезиса Чернышевский возражает в свойственной ему приземленной манере: "эстетическое наслаждение бывает бескорыстно в том смысле, что я люблю, например, на чужую ниву, не думая о том, что она мне не принадлежит"²¹. Понятие прекрасного оказывается непосредственно погруженным в быт. Ощущение прекрасного не есть восхождение, выход из ситуации, напротив, оно плотно, неотторжимо вставлено в самый процесс жизни, в текучий и изменчивый мир вожеланий, удовольствий и страстей.

Известно, сколь глубокое влияние оказала эстетика Чернышевского на искусство русского реализма. Заметим, что в свете описанных трансформаций нормальной (аристотелевой) логики сам пафос реализма получает иное звучание. Во-первых, коль скоро жизнь в своем повседневной, бытовой, физической приземленности получает статус высшей содержательной ценности, то ее изображение становится чем-то сродни культовому действию. Во-вторых, коль скоро жизнь противопоставляется форме, то сама "формальная неискренность" русской реалистической школы, и даже определенное третирование формы, становится сознательной программой.

Для лидеров реализма (Крамской) западное искусство (салон, импрессионизм) оказывается формально искусственным, и духовно пустым²². Заметим, что для Крамского сохраняют всю свою актуальность мысли об особой предназначении России. "Я стою за национальное искусство <...> Если существует так называемое общечеловеческое искусство, то только в силу того, что оно выразилось нацией, стоявшей впереди общечеловеческого развития (идея эстафетного прогресса - Г.Р.). И если когда-нибудь, в отдаленном будущем, России суждено занять такое положение между народами, то и русское искусство, будучи глубоко национальным, станет общечеловеческим"²³. Коль скоро это так, то следовательно, актуальна и идея о том, что Россия еще не выполнила своего предназначения, и стало быть - еще бесформенный, "дикий" организм (ср. в письме к Репину - "человек, у которого течет в жилах хохлацкая кровь, наиболее способен изображать тяжелый, крепкий, почти дикий организм", и раздраженный ответ Репина - "почему это человек, у которого в жилах

²¹Там же, с.179

²²Этот вопрос недавно анализировался М.М.Алленовым (с присущим ему блеском) в связи с отношением русских художников к Фортуни. См.: М.Алленов. Врубель и Фортуни. - "Вопросы искусствознания", №2-3, 1994, с.47.

²³Крамской об искусстве. М., 1988, с.40.

хохлацкая кровь, должен изображать дикие организмы? <...> Вы чистый провинциал, Иван Николаевич"²⁴).

Обратим внимание также и на более отдаленный след тех же идей. В контексте рассматриваемой проблемы нельзя не вспомнить, что один из лейтмотивов советской критики. - борьба против "формализма" как основного свойства "гниющего Запада". Именно такими словами пользуется для описания западной заразы пользуется Хомяков, заметим, в полном соответствии с парадигмой собственных идей, описывая процесс оформления как "гниения", что с точки зрения формальной логики ни с чем несообразно. Забавно, насколько этот пафос страстного отрицания формализма в пользу сегодняшней, текущей действительности, в пользу отражения процесса, так сказать, зачатия коммунизма (будущего предназначения России и будущего всех народов) сохраняет в себе все черты описанной коллизии в советское время.

Анализируя описанную философскую традицию, Б.Гройс показал те внутренние взаимосвязи, которые возникают между славянофильством и концепцией народной культуры у М.Бахтина. Действительно, вечно живой народ, постоянно обновляющийся в вечном карнавале, оказывается вполне уместным героем описанного сюжета. Концепция народной культуры Бахтина слишком известна для того, чтобы ее пересказывать. Нам здесь важен лишь один мотив - постоянно происходящее здесь движение материи культуры. Здесь все пожирается, разлагается, перемалывается и переваривается - для того, чтобы тем самым обновиться и воскреснуть.

Представим себе теперь, как должна вести себя в этой ситуации завершенная, законченная форма. Она не удержится ни одного мгновения - немедленно будет переварена и перемолота. Но в этой концепции постоянное бесформенное движение материи понимается как аналог цикла "смерть-воскресение". Форма же оказывается тем, что стоит на пути этого цикла, разрывает его - то есть становится аналогом смерти.

Это ощущение от формы как от смерти иногда вполне буквально прочитывается в анализируемых текстах. Позволим себе вновь процитировать Чернышевского. "Живое тело не может быть удовлетворительно передано мертвыми красками. Один только из оттенков его передает живопись довольно хорошо - резкий, потерявший жизненность цвет стариковского <...> лица. <...> Лица стариков <...> выходят гораздо удовлетворительнее, нежели молодые лица, особенно лица красавиц"²⁵ Живопись в этой концепции занимает какое-то промежуточное место между жизнью и нежизнью, в буквальном смысле чисто физически приближает живописуемый предмет к смерти.

²⁴Переписка Крамского. т.1. М.,1954. с 342, 344.

²⁵Чернышевский, цит.соч., с.86

То, что форма оказывается аналогом смерти, позволяет понять пафос противопоставления "мертвого формализма" и "жизни" в философствовании Хомякова. Мы утверждали, что источник идеи бесформенности - православие, а ее база, то, от чего отталкиваются все дальнейшие построения - апелляция к тайне экзистенции, Бытия. Но оказывается, что сама апелляция к этой внелогической, бесформенной экзистенции в основе своей строго логична. Она есть *ответ на вызов смерти*.

3. Классика в России. Парадоксы осмысления.

Обратимся теперь к противоположной идее — классики как органического для России стиля. Принципиально важно обрисовать то ассоциативное поле, в которое здесь попадает идея классики.

Классика есть форма русского, поскольку русские - наследники эллинов. Художественный контекст проявления этой идеи -- неоклассический цикл XX века - от неоклассицизма начала 1910-х гг. до неоклассики середины века. Если же мы углубимся по хронологической оси, то идея классики как выражения русского начала испарится, исчезнет. Крупнейшие мыслители XIX в. подчеркивают глубокую неорганичность классики для России, причем западники и славянофилы здесь не различаются между собой.

Эта тема достаточно подробно анализировалась в трудах Е.А.Борисовой, Е.И.Кириченко, А.Л.Пунина, посвященных генезису русской эклектики²⁶. Чаадаев, Гоголь, Герцен и др. - все видят в классике лишь одно - казарму. Это отношение к классике наиболее ясно было сформулировано в известном стихотворении А.К.Толстого:

В мои ж года хорошим было тоном
Казарменному вкусу подражать.
И четверем или восьми колоннам
Вменялось в долг шеренгою торчать
Под неизменным греческим фронтоном
Во Франции такую благодать
Завел в свой век воинственных плебеев
Наполеон - в России ж Аракчеев.

Нас, однако, в данном случае интересует не узко исторический контекст, в котором появляются такого рода филиппики против классики - контекст эклектики, но несколько более широкая семантическая аура, в которую попадает идея классики. Классика в этой логике противопоставлена русскому началу постольку, поскольку она выражает

²⁶См. Е.И.Кириченко. Русская архитектура 1830-1910 гг. М., 1977; Е.А.Борисова. Русская архитектура второй половины XIX века. М., 1982; А.Л.Пунин. Архитектура Петербурга середины XIX века. Л., 1991.

государственный пафос. Если для мыслителей неоклассического цикла классика оказывалась эпифеноменом русской идеи, то XIX в. видит в ней выражение идеи имперской государственности, чуждой либеральной культуре.

Двигаясь дальше вглубь по хронологической оси, мы попадаем в ситуацию творчества самих мастеров русской классики. Они не рефлексировали классику ни как выражение государственной, ни как русской идеи. Для них же классика не являлась чужим языком, на который следовало нечто перевести, это был единственный язык, на котором можно было говорить. Скажем, для Пушкина вопрос о том, какая форма является более уместной для изображения русской темы, решался в пространстве выбора между образностью Ариосто ("Руслан и Людмила") и Шекспиром ("Борис Годунов") - то есть в любом случае в рамках классической традиции. Но перед самым началом неоклассического цикла 1760-1830 гг. мы сталкиваемся с весьма примечательным в этом смысле текстом.

А именно: с "Предисловием о пользе книг церковных" М.В.Ломоносова. Сюжет, рассматриваемый Ломоносовым, на первый взгляд достаточно узок - проблема старославянского ("словенского") языка. Но из этой темы вырастают глубокие историософские выводы²⁷. "Словенский народ не знал употребление письменно изображать свои мысли <...> и язык не мог изобиловать таким множеством речений и выражений Разума, как ныне читаем Сие богатство больше всего приобретено купно с греческим христианским законом <...>. Отменная красота, изобилие и сила эллинского слова коль высоко почитается! <...> На нем, кроме древних Гомеров, Пиндаров, Демосфенов и других в эллинском языке героев, витийствовали великие христианския церкви учителя. <...> Много мы от переводу Ветхого и Новаго Завета, поучений отеческих, духовных песней Дамаскиновых и других творцов канонов видим в словенском языке греческого изобилия и отгуду умножаем достоинство российского слова"²⁸.

Далее следует знаменитая теория трех стилей Ломоносова (высокого, обычного и подлого). Высокий стиль выводится Ломоносовым из старославянского языка. "Сим штилем составляться должны героические поэмы, оды, прозаические речи о важных материях, которым они от обыкновенной простоты к важному великолепию возвышаются. Сим штилем преимуществует российский язык пред многими нынешними европейскими"²⁹. Из описания ясно видно, что высокий штиль - это собственно вся образность и жанровое разнообразие новой русской европеизированной культуры. И при этом оказывается, что этот

²⁷См. разбор этой историософии в: Р.Пиккио. "Предисловие о пользе книг церковных" М.В.Ломоносова как манифест русского конфессионального патриотизма. - Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М.Лотмана. Тарту, 1992.

²⁸М.В.Ломоносов. Предисловие о пользе древних книг церковных. - ПСС, т. VII, М.-Л., 1952, с.586

²⁹Там же, с.587.

новый классический штиль мы вовсе не получили из Европы, а как бы унаследовали от древних книг церковных.

Сам же язык древних книг церковных оказывается не среднегреческим языком византийских авторов, но языком Пиндара и Гомера. Тем самым получается, что русская культура получает язык классической культуры непосредственно от греческой. Ломоносов не только отдает себе отчет в этом следствии, но явно гордится полученным выводом. Именно отсюда - слова о важном преимуществе русского языка перед другими европейскими. Он даже конкретизирует этот вывод, указывая на языковую бедность и ничтожество поляков, (которые привычно, еще со времен древнерусской культуры, олицетворяют собой отвратительную западную Европу). "Поляки, преклонясь издавна в католицкую веру, отправляют службу по-своему обряду на латинском языке, на котором их стихи и молитвы сочинены во времена варварские по большей части от худых авторов, и потому ни от Греции, ни от Рима не могли снискать подобных преимуществ, каковые в нашем языке от греческого приобретены"³⁰

То есть Россия не только оказывается наследницей классической культуры, но и наследницей более, так сказать, законной, чем Западная Европа, где вопрос о наследовании оказывается спорным из-за темных варварских времен и худых авторов, плохо говоривших на латыни. Перед нами своего рода классицистическая редакция идеи "Москва - третий Рим". При этом идея наследования сдвигается от второго Рима к первому (Пиндарам и Гомерам), и Москва становится наследницей античной традиции.

Рассуждения Ломоносова обнаруживают при этом тождество с идеями Мандельштама и Жолтовского (за исключением третигования поляков). Различие в том, что концепция Ломоносова сформулирована как государственно-политическая программа. Свой текст Ломоносов заканчивает риторическим вопросом: "Как не быть ныне Вергилиями и Гомерами?"³¹ Действительно, и язык, непосредственно унаследованный от Пиндара, под рукой, и Августа (Елизавета Петровна) на троне. Важные материи, которые следует описывать одами и панегириками - это прежде всего государственные дела. Суть идеи Ломоносова заключается в утверждении о том, что классика - это форма для воспевания русской государственности, российской империи³².

³⁰ Там же.

³¹ Там же, с.592.

³² Парадоксальность дальнейшей судьбы идей Ломоносова связана с тем, что его тезисы сформулированы перед началом неоклассического цикла. Сами идеи становятся идеологией русской государственной классики. А форму, которую он конструирует для высокого штиля, ждет гораздо более необычная судьба.

Здесь играет особую роль исследованная Д.В.Сарабьяновым спрессованность развития русской культуры, в которой параллельно существуют явления, которые в западно-европейском искусстве существовали последовательно. По сути поэтика высокого "классического штиля" Ломоносова являлась барочной - со сложными фигурами речи, эстетикой великолепного (ср.: "от обыкновенной простоты к важному великолепию возвышаются"), необычного и т.д. Этот отчасти *барочный* стиль едва ли не приобрел

Заметим здесь, что эта идея унаследованной от Рима классики как формы русской государственности оказывается основанием крупнейших русских строительных программ в период классицизма. Уместно упомянуть в этой связи о феномене романофильского направления в архитектуре русского ампира³³. Само наличие этого направления объясняется как раз своеобразными отзвуками концепции "Москва - третий Рим" в системе политической мысли русского самодержавия. В то время как Европа после 1800 г. признает лишь Грецию достойным объектом для подражания, в России главные памятники Петербурга - Казанский собор, ансамбль центральных площадей К.Росси - строятся с явной ориентацией на античный Рим. Для понимания этого факта необходимо учесть, что все это строительство ведется в диалоге с империей Наполеона, начиная с конкурса на Казанский собор, проходящего в возмутительном для мальтийского рыцаря Павла I контексте захвата Мальты, и до Дворцовой площади Росси, являющейся памятником победы над этой империей. Русские императоры как бы постоянно объясняли Наполеону, кто подлинный наследник Римской империи, и объяснили.

Сам тезис: классика есть выражение русского начала, так как Россия - это преемница Византии - оказывается своеобразным палимпсестом, наслоением двух разных текстов. Первый - возрождение классики в рамках неоклассических движений XVIII и XX столетий. Второй — политическая формула "Москва - третий Рим".

Если источником идеи бесформенности как выражения русского является православие, то источником классики как выражения русского оказывается государственная идея. Классика, надстроенная над бесформенностью, оказывается государством, надстроенным над православным народом.

(благодаря "Риторике") статус нормативного *классического* стиля русской словесности. Или иначе - в течении всего XVIII века этот стиль не имел классической альтернативы.

Ситуация изменяется в ситуации исследованного Ю.Тыняновым (см. Ю.Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929.) спора архаистов и новаторов. Стиль архаистов, идущий от барочной поэтики эпохи Ломоносова и Державина, с характерной для него патетичностью и сложностью выражения, получает альтернативу. Однако оппозиция нагромождения архаизирующих неологизмов у архаистов и прозрачной ясности новаторов осмысливается не как противостояние неклассического и классического, но совершенно иначе. Высокий стиль Ломоносова с его включением церковнославянского языка в парадоксальном качестве греческого адстрата русской словесности из классического переосмысливается как русский ("варяго-росский"). Это русский стиль противостоит стилю новаторов как "галльскому".

Тем самым русское на фоне галльского становится барочным бесформенным. То, что для Ломоносова было выражением совершенной классической формы, становится теперь выражением бесформенности.

Противостояние русского как бесформенного западному как оформленному в литературе берет свое начало в этом споре новаторов и архаистов. Далее эта оппозиция последовательно развивается. Некрасов нашел языковой эквивалент русской темы в разрушении "сладкозвучия" пушкинского стиха. Для глубин русского подсознания Достоевский создал язык, который потом, из опыта романа XX века, был понят как аналог внутренней - т.е. неоформленной - речи. Этот путь ведет к героям Зошенко и Платонова, речь которых вызывает ужас и жалость именно потому, что своим образом и строем воспринимается как безусловно русская.

³³ Подробнее см. нашу статью "К проблеме романофильского направления в архитектуре русского ампира". - Архитектура мира. Вып. №3. М., 1984.

Государство, этот классицистический Третий Рим, постоянно балансирует над бездной бесформенности народа, который оно организует. Этот образ находит себе подтверждение в осмыслении главного произведения русского классицистического гения - феномене Петербурга. Исследованиями Ю.М.Лотмана, В.Н.Топорова, Б.А.Успенского выявлена чрезвычайная устойчивость мифа Петербурга как некоего "миража", нереального города, который постоянно рискует исчезнуть, провалиться в бездну, затонуть в финском болоте, на котором стоит. Это - лейтмотив русской литературы о Петербурге от пушкинского "Медного всадника" до "Петербурга" А.Белого³⁴.

Генезис этого мифа объясняется через некую нереальность города, возникшего вдруг, без истории, как некое видение, которое в любой момент может развеяться штормовым ветром Балтики. Нам, однако, кажется возможным объяснить этот образ и миф исходя из предложенного анализа осмысления классики. Не есть ли это восприятие Петербурга своего рода метафора классики имперской государственности, стоящей на бездне бесформенности русского национального характера?

В этом контексте становятся и более понятными идеи неоклассиков начала века, продолжавшиеся в 1920-1930-е гг., с которых мы начали наш анализ. Заметим, что люди, проповедующие идею классики как выражения русского начала, - это современники двух русских революций. Неоклассицизм 1910-х гг. возникает как своего рода реакция на революцию 1905 г., цитаты, которые мы приводили, рождаются после катастрофы 1917 г. Не являются ли тогда страстные утверждения этих людей о том, что классика есть выражение национальной русской специфики, своего рода заговором, заклинанием против совсем другой специфики - сползания в бесформенность русского бунта?

В этом смысле классика оказывается в довольно трагической ситуации. Она всегда необеспечена органикой жизни, ей противостоит живая бесформенность, которая воспринимает ее как эпифеномен смерти. Сама она в свою очередь воспринимает бесформенность как разложение, расползание, уничтожение — то есть ту же самую смерть.

В этой связи весьма поучительным представляется борьба между классикой и авангардом на русской почве в XX веке. Она многоаспектна, затрагивает политические и моральные аспекты — все это так, но для нас сейчас интересно то, как они должны воспринимать друг друга в описанной перспективе (разумеется, каждое из этих зеркал взаимного восприятия кривое и не соответствует сущности явления). То, что русский авангард осмыслился как выражение стихии русского бунта, русского религиозного чувства, вполне очевидно и многократно описано. "Ноль формы" Казимира Малевича в этой связи может быть понят как еще одно воплощение той же тяги к бесформенности. Классическое искусство воспринимается русским авангардом как "отжившее", "мертвящее", душасщее

³⁴См. Семиотика города и городской культуры. Труды по знаковым системам, №18. Тарту, 1984.

любую творческую мысль и эти его неприятные свойства переживаются гораздо острее, чем в любом другом национальном контексте, поскольку классика здесь изначально — смерть, а неоклассики — убийцы в белых колоннах. Но ровно также и авангард с точки зрения классиков — смерть культуры, искусства, разложение формы в ненавистную русскую бесформенность. Это определяет не только бескомпромиссность их сражения. Оказывается, что каждая из экзистенциальных стратегий, организующих русскую архитектуру XX века оказывается неэффективной в силу того, что национальный контекст мгновенно превращает ее в ее противоположность — стратегия преодаления смерти оказывается с точки зрения оппонента ничем иным, как убийством. Спор в таком случае приобретает остроэкзистенциальный характер — он в буквальном смысле ведется не на жизнь, а на смерть.

К семантике обелиска

Настоящие размышления имеют два ограничения. Одно - хронологическое. Мы рассматриваем семантику обелиска лишь в новоевропейской архитектуре, начиная с Ренессанса. Не вполне отчетливая соляная семантика обелиска в античности нас в данном случае не интересует. Второе ограничение, и мы отдаем себе в этом отчет, диктуется требованиями ложно понятого благонаравия. Мы не принимаем во внимание очевидную фрейдистскую семантику обелиска, а также не касаемся проблем смысла обелиска в различных системах европейской изотерики (прежде всего, в масонстве)³⁵.

Отсекая эти темы, мы тем самым неявно утверждаем, что в европейской культуре существует еще какой-то, не фрейдистский и не масонский, смысл обелиска. Эта гипотеза спорна. Далее возможность оценить меру этой спорности возникнет неоднократно, предваряя же разговор по существу, упомянем историографию. В давней статье "Египетское Возрождение" Н.Певзнер и Ст.Ланг отказали египетским реминисценциям в смысловом единстве: по их мнению существует ренессансный смысл возвращения к Египту (как возрождения античности), барочно-рокайльный (любовь к экзотике), просвещенческо-классицистический и т.д.³⁶. Эта статья во многом открыла тему египетских мотивов в послевоенной историографии, определив как общий интерес, так и установки последующих исследователей.

Заметим, что заявленное Певзнером и Лангом отсутствие единства смысла египетских мотивов в целом само по себе представляется нам довольно спорным. Но если эта установка принимается, то в таком случае мы склонны настаивать на том, что обелиск резко выпадает из общей системы функционирования египетских реминисценций. Два употребления обелиска, которые вполне можно назвать и единственными (отсекая маргинальные случаи вроде использования обелисков в качестве верстовых столбов) сохраняются на всем протяжении развития новоевропейской культуры. С одной стороны, это надгробие. С другой - градостроительный (и паркостроительный) акцент. Мы просто не в состоянии предположить, какие могли бы быть различия в смысле обелиска между тем, который Филарете поставил в честь своего мецената герцога в воображаемой Сфорцинде, ватиканским обелиском (в его нынешней, берниниевской позиции),

³⁵Насколько можно судить, эта символика связана прежде всего с композицией из двух обелисков, фланкирующих портик храма, где обелиски символизируют собой два столба перед храмом Соломона. См. J.Makpherson. Jachin and Boaz and the Freemasons. - European Emblem: Selected Papers from the Glasgow Conference. N.-Y., 1987. Генезис этой композиции не имеет, по-видимому, никакого отношения к масонству и связано с двумя обелисками, фланкировавшими мавзолей Августа в Риме. Однако возможность ее масонской интерпретации этим фактом никак не отрицается.

³⁶N.Pevzner, St.Lang. The Egyptian revival. - N.Pevzner. Studies in Art? architecture and design. Vol.1. N.-Y., 1968.

обелиском, который А.Н.Воронихин поместил перед Казанским собором, и тем, который поставлен Ж.И.Хотторфом на площади Согласия в Париже. Ренессанс, барокко, классицизм и ампиризм употребляют обелиск одинаково. Почему бы не предположить, что за ним стоит один и тот же смысл?

Это единство важно для нас по двум причинам. Одна из них связана с границами тематического поля, в котором мы предполагаем искать интересующее нас значение обелиска. Это значение, единое для всей новоевропейской традиции - от Ренессанса до ампира (можно привести примеры вплоть до современности). То есть - это смысл предельно общий с одной стороны и с другой - связанный именно с новоевропейской культурой, ее характером.

Вторая из причин определяется конструкцией вопроса, на который призвана отвечать настоящая статья. Эта конструкция предельно проста. Если скоро у нас есть основания считать, что значение обелиска едино для всех новоевропейских контекстов, то, следовательно, мы должны предположить наличие какого-то одного значения, которое несет в себе обелиск в надгробии и на площади. Но самое беглое размышление на эту тему приводит нас к выводу о том, что этого никак не может быть. Если скоро обелиск употребляется в качестве надгробного символа, то он, очевидно, передает семантику смерти. Можно ли предположить хоть какую-нибудь общность с тем значением, которое обелиск несет в городе? Встреча с семантикой смерти на главных площадях и проспектах европейских столиц как-то неуместна. Это - тот парадокс, который мы попытаемся разрешить.

Проблема не только в том, что значение смерти невозможно перенести в город, но и в том, что определить значение обелиска в городе также оказывается трудно. Что, собственно, означают эти столбы на площадях? С одной стороны, никакого конкретного смысла они не несут. То есть - ничего не значат. С другой - их знаковая функция несомненна. Ибо ничем иным, как ею, вообще невозможно объяснить их появление.

Постановка знака, который ничего не означает, является деянием бессмысленным. Впору пускаться в рассуждения об архетипической роли вертикали, вспоминать о мировом древе и фаллосе. Но мы заранее оговорили - нас интересует новоевропейская семантика обелиска, так что глубинные архетипы здесь ни к чему.

При всей бессмысленности вывода о бессмысленности обелиска исторические факты скорее подтверждают его, чем опровергают. В качестве такого подтверждения может служить история постановки обелиска на площади Согласия в Париже. Обелиск заменил собой статую Людовика XV работы Э.Бушардона, поставленную в 1763 году. Она была уничтожена во время Великой Французской революции, и на ее месте была воздвигнута гильотина для високоставленных особ - здесь казнили короля. Место оказалось тем самым куда как маркированным, скажем даже - неприятно маркированным. Ж.Батай

рассматривал площадь Согласия как пример репрессирующего пространства, а в анализе Д.Холье та же площадь Согласия, где после революции устраивались празднества и народные гуляния, предстала как своего рода пространственная модель бахтинианства - карнавал, казнь короля, инверсия ценностей и - Согласие³⁷. Власти после реставрации оказались перед проблемой нового оформления столь "заряженного" места. Наученный горьким опытом Луи Филипп принял в 1835 гениальное по изяществу решение установить здесь обелиск. Именно потому, что он не связан ни с каким монархом, ни с какой конкретной идеей, и, следовательно, не будет снесен по политическим соображениям³⁸. То есть как раз отсутствие значения у обелиска явилось главным аргументом в пользу его постановки. Знак с подчеркнуто отсутствующим смыслом.

Здесь необходимо методологическое отступление. С общесемиотической точки зрения перед нами вполне абсурдная ситуация. Знак, который ничего не значит, вообще выглядит каким-то подрывным элементом на ниве семиозиса. Кроме того, как может один и тот же элемент ничего не значить и быть символом смерти? Опять же с точки зрения представления о языке как о системе это невозможно.

С искусствоведческой точки зрения ситуация не содержит никакого криминала. В предисловии к "Иконологическим исследованиям" Э.Пановский писал, что глубокое отличие знаков в языке от символов в искусстве заключается в том, что в искусстве символ лишен словарного значения и целиком зависит от контекста³⁹. Следуя этому напутствию, искусствовед должен спокойно отнестись к описанному семиотическому безобразию. На площади - одно, на кладбище - другое.

Но мы в данном случае не готовы встать на искусствоведческую позицию. Трудно сказать, что подвело Пановского - полное незнание с вопросом или сила его таланта, - но утверждая, что символ в разных контекстах может означать разное, и в этом - отличие языка искусства от всяких прочих, не столь возвышенных языков, он продемонстрировал лишь степень своей удаленности от теории знаков. Дело в том, что идея отсутствия определенного значения у знака вне контекста, является азбукой семиотики начиная с Ф. де Соссюра. Многозначность и контекстуальная обусловленность смысла знака - это не отличие языка искусства от других семиотических систем, но, напротив, его базовое сходство с ними.

Опираясь на это сходство, логично предположить, что феномен неопределенности значения в искусстве подчиняется тем же законам, что и в других семиотических системах. Так вот условием такой многозначности является то, что контексты, в которых

³⁷См. Дени Холье. Кровавые воскресенья. - Танатография эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. Санкт-Петербург, 1994.

³⁸Перуз

³⁹Е. Panofsky. Studies in Iconology. N.-Y., 1964, p.7.

знак имеет разные значения, не должны пересекаться ("дополнительная дистрибуция"⁴⁰). Что осмысленно не только в лингвистике, но и с позиций здравого смысла - не может знак разом означать разные вещи в одном и том же контексте.

В этом случае обелиск может значить разные вещи, но в том и только в том случае, если контексты, в которых он проявляет свою многозначность, не пересекаются между собой. Однако это условие не соблюдается. Значение смерти, и то, что мы пока назовем значением градостроительного акцента, не только пересекаются, а прямо путаются. Самый первый из обелисков Ренессанса, стоящий как бы во главе всего длинного новоевропейского ряда - ватиканский обелиск - по ренессансной легенде хранил в своем золотом шаре-навершии прах Цезаря - и именно поэтому простоял все Средневековье⁴¹. То есть выступал и как погребальный символ, и как градостроительный акцент. Тот же обелиск на площади Согласия одновременно и не значит ничего, и вместе с тем не может не связываться с гильотиной, на месте которой стоит, то есть опять-таки является "косвенным" памятником казненным. Кугульский обелиск в Царском селе, установленный как монумент славы русского флота, уже для Пушкина в "Воспоминаниях о Царском селе" осознается как памятник предкам, (лично для него - Ганнибалу, участвовавшему в сражении). По сию пору на обелисках в городе, выстроенных в ознаменование побед, принято писать имена погибших героев.

В ряде случаев композиции, в которых участвует обелиск, мигрируют с площади на кладбище и обратно. Приведем два примера. Один из них связан с ренессансными временами. Известно, какую роль для градостроительной мысли Нового времени сыграла сценография, и прежде всего - трактат Серлио, включавший изображение "трагической сцены". Эта трагическая сцена оказалась своего рода моделью для изображения античного города в последующие века - соответствующий фон мы находим в работах И.П.Панини, Н.Пуссена и других мастеров. На заднем плане трагической сцены Серлио мы видим арку, за которой появляются пирамиды и обелиски. В соответствии с нашим анализом сама арка является входом в "мир иной", а пирамиды и обелиски - изображением античного кладбища⁴². Таким образом, обелиск является погребальным символом. Эта композиция - арка с видом на площадь, на которой располагается обелиск - оказалась одним из излюбленных градостроительных приемов. Приведем в пример проект "Монумента правителю великой империи" Ф.Жилли (конкурс французской Академии 1785 г.). За гигантской аркой открывается окруженный обелисками периптер, один из обелисков оказывается точно в створе арки. В другом примере - одном из ранних листов Пиранези -

⁴⁰См. Г. Глисон. Введение в дескриптивную лингвистику. М., 1959.

⁴¹см. G.Rublmann. Die Nadeln des Pharao. Aegyptische Obeliskten und ihre Shicksale. Dresden, 1978. S.42.

⁴²См. Г.И.Ревзин. "Мир иной" как мотив архитектурной иконографии. - Вопросы искусствознания, №2, 1995.

за аркой открывается величественная круглая площадь, которая является изображением Ада. Что здесь обелиски - градостроительный акцент или символ смерти? И то, и другое.

Другой случай пересечения контекстов более конкретный. В 1762 г. Ф.Блондель оформил ворота кладбища Сен-Дени - четыре обелиска с двух сторон (по два) фланкируют вход на кладбище. Погребальный смысл не вызывает сомнений. Абсолютно аналогичную композицию В.И.Баженов использует при оформлении входа в Михайловский замок в Петербурге. Перед нами прямая миграция форм при том, что смысл смерти во втором случае явно неуместен (не считать же, что Баженов, предвидя развитие событий, заранее символически поместил Павла I в месте последующей ликвидации).

Предшествующие рассуждения предприняты для уточнения парадокса. Итак, перед нами ситуация, в которой обелиск одновременно ничего не значит и является символом смерти; при этом контексты употреблений явно имеют тенденцию к пересечению. Для любого искусствоведа очевидно, что следует делать, столкнувшись с подобным семиотическим безобразием. Следует рассмотреть историю его становления.

История обелиска как градостроительного акцента отличается приятной логичностью и отчетливостью. Ренессанс обратился к теме в общем контексте возрождения античности. Римские обелиски в большинстве своем лежали на земле, но некоторые еще стояли. Из них самый известный - ватиканский, располагавшийся, до того, как Бернини перенес его на площадь перед собором св.Петра рядом с ротондальными капеллами, которые были добавлены к старому собору Св.Петра с юга. В 1410-15 г. неизвестный автор XV века (так называемый Anonimus Magliabecchiano, по названию кодекса) описывал два обелиска, один в земле у Porta Solaria, другой - наполовину заросший - на Circus Maximus⁴³. Обелиск входит в "словарь" ренессансной придворной культуры - Пизанелло помещает изображение обелиска на медали в честь Иоанна VIII Палеолога, а у Филарете мы встречаем уже своеобразный панегирик обелиску - в своем трактате (1460-1464) он так расписал достоинства обелиска своему воображаемому герцогу, что тот повелел воздвигнуть один в свою честь. На понтификат Пия II (1458-1464) приходится первая попытка привести в порядок античные обелиски в Риме. Хрестоматийная акция по восстановлению обелисков Сикста V (первый Доменико Фонтана возводит 10 сентября 1586 г.), положившая начало всей европейской обелискомании, развивает эту программу папы Пия.

То есть появление обелисков в городе есть просто возрождение облика античного Рима. Тогда обелиски должны быть исключены из "египетского" контекста и быть поняты как чисто римские формы. Однако реальная ситуация не столь проста. Весь этот период интереса к "римским" обелискам совпадает с началом интереса к Египту в целом. В 1419

⁴³N.Pevzner, op.cit., p.218-219

г. Кристофо де Буонделмонте нашел греческий текст V века, посвященный египетским иероглифам (так называемый *Noгаролло*). Этот текст в 1463 г. М.Фичино перевел на итальянский, в 1471 г. перевод был опубликован. Автор *Noгаролло* уже не умел читать иероглифы и предлагал их символические интерпретации, что послужило отправной точкой для дальнейших многовековых спекуляций на эту тему. В 1499 г. фра Франческо Колонна в своем трактате "Сон Полифила", дает описание путешествия в Египет, где герой сталкивается с пирамидой и обелиском (обелиск располагается на слоне, что послужило источником программы Бернини, придуманной для него А.Кирхером⁴⁴, автором многочисленных "египетских" трактатов). Далее трактаты о Египте появляются с завидной регулярностью.

Но этот египетский контекст вряд ли способен добавить что-то осмысленное к семантике обелиска. Египет в целом не только не отделялся от римской и греческой античности, но воспринимался как ее своеобразная квинтэссенция. В этом смысле показательна трактовка египетской темы двумя веками позднее в творчестве Пиранези. Пиранези обратился к Египту как к аргументу в споре с англичанами-грекофилами (прежде всего - лордом Шарлемоном) по проблеме превосходства греческой античности над римской. Целью Пиранези было оспорить идею Винкельмана о происхождении римского искусства от греческого, и тем самым его вторичности. На роль прародителей римского гения он выдвинул этрусков, этруское же искусство, по его мнению, происходило напрямую из Египта. Тем самым, возникла особая и самостоятельная линия развития: Египет - этруски - Рим⁴⁵. Винкельмановская Греция счастливо исключалась из процесса.

При всей фантастичности этих построений, Пиранези опирался на ренессансное понимание проблемы. Видимо, впервые идею связи "римляне-этруски-египтяне" выдвинул Нани да Витербо. Ему нужно было создать пристойную генеалогию семьи Борджиа. Получилось так: Борджиа через римлян и этрусков восходили напрямую к Осирису⁴⁶. Такое происхождение являлось весьма почтенным. Почтенность была связана со статусом Египта в ренессансных штудиях.

Э.Иверсен, посвятивший специальное исследование проблеме интерпретации египетских иероглифов до их расшифровки, пишет: "Из раннегуманистических штудий греческой литературы и языка к концу XIV века постепенно возник новый образ Египта. <...> Представление о египетской культуре и ее значении полностью изменились. Гуманисты обнаружили, что самые известные и значительные представители греческой

⁴⁴См. W.S.Heksher. Bernini's Elephant and obelisk - "Art Bulletin, XXIV, 3, 1947.

⁴⁵См. R.Carrot. The Egyptian revival. It's Sources, Monuments and Meaning. Berkley, 1978, p.22.

⁴⁶N.Pevzner, op.cit, p.219.

мысли и культуры - Солон, Пифагор, Платон и т.д. - ездили учиться в Египет"⁴⁷. Тем самым Египет оказывался прародиной и источником самых основ античной мысли.

Все это прекрасно соответствует ситуации употребления обелиска в градостроительном искусстве. Это - возрождение римской традиции, которая вместе с тем осознается и как египетская постольку, поскольку сам Египет осознается как источник всей античной культуры и мудрости. Однако к погребальной сиволике обелиска это совершенно не подходит. По той простой причине, что в античности обелиски не употреблялись в качестве погребальных символов. Ничего тут не возрождалось.

Эту ситуацию следует признать уникальной. Возрождая обелиск как античную форму, Ренессанс вместе с тем придает ей совершенно новый смысл. При этом первые ренессансные обелиски-надгробия - это не на известные и прославленные надгробия, наоборот, обелиски появляются на периферии. Г.Кольвин в своей книге "Архитектура и загробный мир" приводит следующие примеры: "... В 1561 году надгробие, состоящие лишь из одного обелиска, было поставлено в соборе в Кремоне, в память кардинала, другой обелиск был возведен в соборе в Бордо, отмечая место захоронения сердца Ануана де Ноай (Noailles), который умер в 1562. Во время похорон Микеланджело в Сан Лоренцо во Флоренции центральным элементом катафалка был большой обелиск. В Англии из самых ранних примеров свободно стоящий обелисков-надгробий следует назвать обелиск в честь леди Хейдон в церкви в Сакслинхаме, Норфолк, возвыгнутый в 1593 г. и леди Хоби в Бишане, Беркшир (1605)"⁴⁸.

Серединой XVI века Колвин датирует и безымянный фантастический проект погребального сооружения из собрания лорда Коттона в Британской библиотеке. Колоссальный обелиск располагался на прямоугольном подиуме, внутри которого наподобие книг в шкафу располагались места для 62 покойников⁴⁹. Трудно удержаться от замечания о том, что обелиск входит в сферу поисков довольно экстравагантных решений в погребальном деле. Не столь же, но все же экстравагантным типом надгробия остается обелиск и позднее. Характерно замечание, которое Дж.Вебб делает по поводу обелиска, поставленного в капелле, замысел которой принадлежал сэру Дж.Эшему - "это будет необычно и ново - что хорошо"⁵⁰. Тем не менее такие надгробия все же достаточно употребительны - тот же Колвин приводит их во множестве и в XVII, и в XVIII вв., а на рубеже XVIII-XIX вв. в период новой египтомании, обелиски-надгробия становятся массовым материалом.

Проблема, однако, не в превращении обелиска в общеупотребительный надгробный символ, а в том, как вообще возникла ситуация, при которой обелиск вдруг появился на

⁴⁷E.Iversen. Hieroglific Studies of the Renaissance. - The Burlington Magazine, january, 1958, p.15.

⁴⁸H.Colvin. Architecture and the after-life. New Haven & London, 1991, p.341.

⁴⁹Ibidem, p.307.

⁵⁰Ibidem, p.341.

могиле, поскольку в античности обелиски не употреблялись как надгробия. Правда, у ренессансных мастеров были некоторые основания все же рассматривать обелиск как погребальный античный символ. Два обелиска располагались по сторонам от мавзолея Августа, а ватиканский обелиск, по упоминавшейся легенде, содержал в своем навершии прах Цезаря. Но основания шаткие - легенда, на которую ссылается Г.Рублманн, сама могла сформироваться под воздействием представлений о погребальном смысле обелиска, что же касается мавзолея Августа, то здесь обелиски лишь участвуют в композиции и не являются прямым погребальным символом. Так или иначе, обелиски как надгробия - новация Ренессанса, при этом они появляются на периферии художественного процесса. Первое противоречит логике "возрождения", второе - логике художественной эволюции.

Разгадку этой ситуации дает исследование Дж.Ширмана посвященное рафаэлевской капеллы Киджи в Санта Мария дель Пополо⁵¹. Новый тип надгробия, который появился здесь, едва ли можно назвать обелиском. На постаменте прямоугольной формы располагалось треугольное навершие, по форме своей больше напоминавшее пирамиду в ее римской интерпретации (пирамиду Цестия). Ширман, между тем, показал, что эта форма понималась как обелиск, ибо иногда называлась пирамидой, а иногда - словом "colonna", которое в XVI веке являлось обычным названием для обелиска (заметим, что Певзнер и Ланг в упоминавшейся статье называют пирамиду Цестия формой промежуточной между пирамидой и обелиском⁵²). Этот новый тип надгробия "в античном вкусе" стал одной наиболее популярных схем как в барокко, так и в классицизме.

Итак, погребальная символика обелиска оказалась ивенцией Рафаэля, вызванной смешением обелиска и пирамиды. Это не было, однако, его индивидуальной ошибкой. Само расстояние между обелиском и пирамидой не было столь непроходимым, как это кажется нам. В роли промежуточного звена выступали римские надгробия, наследовавшие эллинистическую типологию. Это были высокие прямоугольные столбовидные сооружения, завешенные небольшими остроконечными пирамидами. Надгробия такого рода встречались близ Рима - они известны нам по рисункам Пирро Лигорио (на *via Labicana*)⁵³. Их погребальная символика была связана в первую очередь с пирамидальной формой навершия, но в целом они могли пониматься как немного странные по форме приземистые столбы-obelisks. И погребальную символику обелиск получал через них.

Итак, генетически рассматриваемая ситуация предстала как следствие ошибки - обелиск и пирамида были поставлены в один ряд с промежуточной формой полуobeliska-полупирамиды. Эта ошибка и породила то семиотическое безобразие, которое мы описали

⁵¹См. J.Shearman. The Chigi Chapel in Santa Maria del Popolo. - Journal of the Warburg & Courtauld Institute, 24, 1961.

⁵²N.Pevzner, op.cit, p.218.

⁵³См. H.Colvin, op.cit., p.284.

в начале. Новоевропейский обелиск таким образом обозначает две различные вещи - с одной стороны собственно обелиск, с другой - пирамиду.

Что ж, обратимся к пирамиде. Что значит она?

"Хотя после капеллы Киджи Рафаэля треугольный силуэт пирамиды постоянно использовался как фон для надгробий в храмах, первые свободно стоящие пирамиды в качестве надгробий не используются ранее 1720-х гг.", - пишет Кольвин⁵⁴. В 18 веке, однако, этот мотив становится популярным. В 1724 г. пирамида ставится в память об убитых английских путешественниках недалеко от Кале, в 1729 г. устраивается пирамидальный мавзолей семейства Говард в имении Касл⁵⁵, не позднее 1760 - пирамида на могиле Френсиса Доуса в Хэмпшире, в 1784 - пирамида принца Фридриха Гессенского в Вильгельмсбаде, копирующая пирамиду Цестия. Идея становится популярной не только в Англии и Германии, но также - в кругу французских академистов. Начало последней линии, приведшей в конце XVIII века к грандиозным пирамидам бумажной архитектуры Э.Л.Булле, положил, по-видимому, Николя Этьен Жарден, поместив в сборнике гравюр, изданных им в Риме в 1765г., проект погребальной капеллы в форме пирамиды. Из этой же традиции впоследствии выросли и русские погребальные пирамиды - упомянем баженковский проект храма-памятника 1771 года, захаровский проект мавзолея Павла I в Павловске, проект мавзолея Петра I А.И.Мельникова, мавзолей Бергов в Мартышкине А.Н.Воронихина, алферовская пирамида в Казани в честь воинов, погибших при взятии города Иваном Грозным.

Некая странность присутствует в этой череде погребальных пирамид. Во-первых, они появляются достаточно поздно - позднее обелисков. Во-вторых, они не вполне надгробия. Чаще это кенотафы - сами останки погребенного находятся в других местах. Если погребальный смысл обелисков "заимствуется" от пирамид, то картина должна выглядеть иначе. Речь идет не о генетике - здесь происхождение смысла обелиска от путаницы между обелиском и пирамидой существенных сомнений не вызывает, - но о системе функционирования значений. Если мы пришли к констатации, что обелиск иногда выступает в значении пирамиды, а иногда - в значении градостроительного акцента, то тогда, наверное, само значение пирамиды должно быть четким и несомненным. А этого нет.

Практически одновременно с надгробиями в форме пирамид появляются и парковые павильоны тех же форм. Причем значения и здесь путаются. Пирамида, созданная Дж.Вэнбру в парке Стоу в Бекингемшире для лорда Кобема после смерти архитектора (1726) стала памятником ему - парковый павильон и надгробие явно перемешиваются. История переосмысления этой пирамиды из павильона в памятник имеет отчасти

⁵⁴Н.Colvin, op.cit., p.337

⁵⁵Ф.Арьес. "Человек перед лицом смерти" М., 1992, с. 297

карикатурное отражение на русской почве. Пирамида Стоу явилась образцом для нееловской пирамиды в Царском Селе (построенной в 1770-71 гг., разобранной в 1782 и заново отреставрированной Ч.Камероном в 1782). Позади этой пирамиды были устроены погребения комнатных собачек Екатерины II⁵⁶.

Обращает на себя внимание тот факт, что пирамида как надгробие появляется тогда, когда возникает идея захоронения в собственном саду, начало которой приходится на те же 1720-е гг.⁵⁷ Это заставляет предположить, что семантика паркового павильона едва ли не первична, а погребение - уже приобретенное, вторичное значение. Тогда выстраивается следующая логика - сначала появляется пейзажный сад со своей системой павильонов, потом - поиски павильона, лучше других отвечающего идее погребения. Результат (один из результатов) - пирамида.

В пользу этого соображения говорит и тот факт, что до 1720-х гг. мы встречаем изображения пирамид в контексте идеального пейзажа или городского вида (в живописи⁵⁸ и сценографии) - важных источников мотивной структуры английского пейзажного парка⁵⁹. Однако определенно утверждать, что функция паркового павильона предшествует надгробию нельзя. Вспомним, что в течение всего XVII века пирамидальный фон используется в надгробиях, основанных на иконографической программе Рафаэля. Пирамида здесь путается с обелиском, но из этого не следует, что она перестает быть пирамидой.

Источником программ идеальных видов, а также и парков, являлся уже упоминавшийся нами трактат фра Франческо Колонна "Сон Полифила". Полифил, совершая свое фантастическое путешествие, встречает среди прочего и пирамиду. "Сраженный величественным видом ее высокой вершины", он предается размышлениям о ее форме и понимает, что она есть символ течения Времени: Прошлого, Настоящего и Будущего, "ибо ни один смертный не может видеть одновременно две стороны пирамиды, подобно тому, как не может он совместить прошлое и настоящее и всякое время явлено ему строго в пределах одного из этих делений". Дальнейший ход рассуждений уводит героя к мыслям о быстротечности земного существования и слабости всех существ⁶⁰.

Эта фантастическая трактовка (у пирамиды получается три стороны) задает некое семантическое поле, в котором пребывает пирамида, и оно в равной степени подходит и для надгробия, и для парка. Стоит, впрочем, заметить, что она подходит для чего угодно. Мы уже говорили, что в Ренессансе Египет становится своего рода квинтэссенцией

⁵⁶П.Хейден. "Русское Стоу" - "Архив архитектуры". Вып. I., М., 1992.

⁵⁷Ф.Аррьес, цит. соч., с.297 и сл.

⁵⁸Ср. у Н.Пуссена "Отдых на пути в Египет" (1657), его же "Спасение Моисея", где пирамиды в принципе обусловлены сюжетом, но также и в других сценах - "Избиение младенцев" (1620), "Луций Альба уступает весталкам свою повозку". Ср. ранее - "Введение во храм" Тициана.

⁵⁹N.Pevzner. The genesis of the Picturesque. // Idem. Studies in art, architecture and design. N.-Y., 1968

⁶⁰

античной мудрости, можно сказать - мудрости вообще. Египетские иероглифы имели статус тайнописи, которой изложены самые захватывающие истины, поэтому стоило помыслить какую-нибудь такую истину и сразу же можно было предположить, что она-то как раз и записана этими иероглифами - расшифровка иероглифов и шла по этому увлекательному пути⁶¹. В этом смысле пирамида оказывается символом (или транслятором в пространство) какого-то запредельного тайного знания, а в чем именно знание заключается - не подлежит конкретизации. Впрочем, мотив быстротечности времени, который возникает в приведенных рассуждениях, позволяет связать пирамиду с идеей "vanitas".

Тем самым, мы получаем ситуацию двойного употребления пирамиды, в сущности тождественную ситуации с обелиском - надгробие и парковый акцент. Значения здесь не столь резко противопоставлены, мы находим условный общий знаменатель - "vanitas" - равно подходящий и парковому павильону, и надгробию. Кроме того на общем фоне близости семантики пейзажного парка и кладбища появление пирамиды, которая неясно что обозначает - то ли могила, то ли кенотаф, то ли парковый павильон - не кажется столь неуместным, как появление надгробия в центре площади. Но к этому общему знаменателю могут быть предъявлены свои претензии.

Во-первых, vanitas - традиционно ренессансно-барочный мотив, основное же развертывание коллизии пирамиды приходится на время классицизма. И во-вторых, некоторые примеры подходят под этот мотив с трудом. Не стоит говорить о собачках Екатерины II, хотя скорбь о тщете всего сущего над могилой собачки отдает "Смертью Фидельки" П.Федотова. Возьмем - пирамиды Н.Львова - хозяйственный Львов в собственной усадьбе устроил в пирамиде погреб для припасов. Эта постройка состояла из трех ярусов сводчатых помещений, внизу располагался ледник, а над ним - зала с изящно расписанными сводами, в которой Львов иногда принимал гостей. В начале 1800-х годов Львов повторил эту пирамиду в более монументальном варианте и без нижнего подземного яруса-ледника в усадьбе Митино. Ее функциональное назначение как погреба и одновременно парковой затеи, сохранилось и здесь. Если не предаваться глубоким размышлениям по поводу родственности слов "погреб" и "погребение" и архаической тождественности еды и смерти, то следует признать, что значение "vanitas" здесь как-то неуместно. Размышление о тщете всего сущего над погребом с припасами на наш наивный взгляд выглядит недостоверным. Скорее следует признать, что значение "vanitas" здесь теряется и пирамида понимается просто как принадлежность английского парка. То есть становится парковым акцентом - подобным обелиску на площади или в том же парке.

В случае с обелиском мы пришли к выводу о том, что иногда он означает самого себя, иногда - пирамиду. Теперь можно поменять их местами - сказать, что пирамида

⁶¹См. E.Iversen. The Myth of Egypt and its Hieroglyphs. Copenhagen, 1961.

иногда выступает в собственном значении, иногда - в значении обелиска. В конце концов, нет ничего невозможного в том, чтобы представить себе пирамиду в центре площади (ср. пирамиду Пяя на площади перед Лувром, поставленную в очевидной связи с обелиском на площади Согласия). Сделанный вывод более чем естественен в генетическом контексте - изначальной путаницы пирамиды и обелиска. С семиотической точки зрения они тем самым представляют собой вариант одного и того же знака. Но сделав этот вывод, мы тем самым должны признать поражение иконографического подхода. Ибо все иконографические разыскания приводят нас к той же парадоксальной ситуации, когда один и тот же знак означает смерть и ничего не означает (оказывается архитектурным акцентом).

Мы пришли к парадоксу, с которого начали. Единственным выходом из ситуации нам представляется попытка ответа на вопрос - что же скрыто за словами "градостроительный акцент", что означает обелиск на площади? Что означает знак, который ничего не означает?

Попробуем понять, чем различаются между собой площадь, на которой стоит обелиск, от той, на которой его нет. Ни в каком ином отношении - функциональном, формальном и т.д., кроме знакового, они между собой не различаются. Площадь, на которой расположен обелиск - им *означена*. То есть - *перенесена в знаковое пространство, в пространство семиосферы*.

Здесь впору заметить, что знак, который ничего не значит - не столь антисемиотическое явление, как может показаться на первый взгляд. В феноменологическом анализе - у Э.Гуссерля - это, напротив, центр семиозиса, для него как раз идеальным знаком является тот, который ничего не обозначает, значение которого - пусто⁶². Что, разумеется, вполне естественно для феноменологии, где конструкция "идеального знака" возникает как продукт процедуры редукции (отбрасывания) всех конкретных связей (смыслов) конкретного знака с целью понять суть самого феномена знаковости. Эта суть - трансляция из одного (означенного) пространства в другое (означающее), например, из реальности в язык. Идеальный знак тот, который ничего не значит, но является точкой такого перевода, местом перетекания реальности в семиозис.

Эти абстрактные для искусствоведа рассуждения имеют, тем не менее, отношение к художественной реальности. Площадь, на которой стоит обелиск, отличается от площади, на которой его нет, тем, что ее статус площади подчеркнут. Обелиск становится своеобразным пространственным восклицательным знаком, поставленным в центре площади специально для того, чтобы на это место обратили внимание. Словно боясь, что идущий по городу человек, поглощенный своим движением, не заметит, что перед ним не просто пространство для движения, но архитектурный ансамбль, архитектор ставит здесь

⁶²Анализ проблемы см. П.Рикер. Конфликт интерпретаций. М., 1994, с.

обелиск. Этот обелиск переводит площадь из реальности материального пространства в реальность художественную, он призывает остановиться и оценить эту площадь не как физическую, но как метафизическую реальность, как искусство. Трудно удержаться от необязательной аналогии с надгробием с надписью "Прохожий, остановись!".

Приведенные феноменологические рассуждения об идеальном знаке на первый взгляд не касаются реальных знаков. Но для того, чтобы понять значение обелиска, необходимо ответить на вопрос о том, с какими реально функционирующими знаками он может быть сопоставлен.

Вообще говоря, опыт знака, который ничего не значит, известен каждому человеку со школьным образованием - это математическая переменная, "икс", который принимает значение только в зависимости от контекста. Забавно сопоставить это с утверждением Панофского о том, что переменность значения - свойство символа именно в искусстве, сопоставление выглядит карикатурой на принцип проверки алгеброй гармонии. Однако "икс" не кажется нам подходящей аналогией для обелиска. В нем отсутствует указательная функция - присоединение к площади какого-то "икса" вместо прояснения ситуации прибавляет ей ненужной математической неопределенности.

Более точной аналогией нам кажутся указательные местоимения естественного языка, вроде слова "это". Обелиск и говорит - "это", указывая на площадь. Его функция - в этом указании, даже именно в произнесении, ибо оно как раз и переводит площадь из физической реальности в речевую. В лингвистике указательные местоимения включены в класс так называемых "дейксисов", куда входит достаточно широкий ряд явлений от личных местоимений до глагольных категорий⁶³. Они не имеют никакого определенного значения и означают то, на что указывают в момент говорения. Если мы говорим слово "это", указывая, скажем, на дом, то значением этого слова будет вот этот самый дом. И если обелиск, стоя на площади перед собором св.Петра, имеет своей функцией указание на эту площадь, то значением обелиска будет вот эта самая площадь. Это и есть тот знаковый смысл который стоит за понятием "градостроительный акцент".

Выстраивая настоящую работу на принципе диалога между лингвистическими и искусствоведческими методами, мы в итоге оказываемся в двойственной ситуации. Насколько нам известно, мы впервые переносим проблематику дейксиса в искусствоведение и указываем на принципиально новый для исследования искусства класс значений. С другой стороны, для лингвистики все предшествующие рассуждения - тривиальный набор школьных трюизмов. Но, как нам представляется, этот перенос все же может привести к нетривиальным результатам.

Эта нетривиальность возникает как комбинация двух проблем. Во-первых, анализ градостроительной функции обелиска был предпринят нами для того, чтобы ответить на

⁶³ от греч. *deixis* - "указание". См. Дж.Лайонз. Введение в теоретическую лингвистику. М., 1978.

вопрос о том, как обелиск одновременно может выступать в двух контекстах - города и кладбища. После сказанного мы можем переформулировать вопрос так - как может обелиск одновременно быть знаком смерти и дейксисом. Нельзя, впрочем, сказать, что такая переформулировка разрешает проблему - невозможно представить себе, чтобы в естественном языке слово "смерть" означало указательное местоимение.

Вторая проблема заключается в том, что предпринятый нами анализ полностью внеисторичен. Чисто логически мы выяснили, что обелиск обладает смыслом идеального знака в его гуссерлевском понимании. Теперь скажем, что чисто исторически это невозможно.

М.Фуко в своей классической теперь работе "Слова и вещи"⁶⁴ показал, что сама структура семиозиса, взаимоотношения означающего и означаемого, исторична и меняется от эпохи к эпохе. Гуссерлевская конструкция идеального знака высторена на презумпции того, что изначально существуют два автономных пространства - реальности и знаковое, - а знак является транслятором из одного в другое. Однако, как показал Фуко, этот постулат есть экспликация достаточно поздней - начиная с XVIII века - интуиции знака. Ренессансный знак ни в коем случае не предполагал автономного существования двух различных пространств.

Знак был связан с означаемым тесными вещественными отношениями. Он означал свой смысл подобно тому, как торчащая над водой часть айсберга "означает" ту часть, которая погружена в воду, означающее и означаемое представляли собой единое едва ли не вещественное целое. Знаковое, семиотическое пространство, оказывалось продолжением, частью реального, собственно двух различных пространств здесь и не было. Анализируя ту же материю, В.Ахутин приводит в пример описание орла в энциклопедии Альдрованди: размножение и питание этой птицы даны в один ряд с символикой орла, символика - часть реальности в ряду других частей, нечто абсолютно непредставимое в сегодняшней структуре знания⁶⁵.

В подобной семиотической структуре возможны лишь символы в традиционном искусствоведческом понимании (свет, проходящий через стекло, но его не разбивающий, означает непорочное зачатие в силу физического изоморфизма процессов), но ни в коем случае не знаки в "идеальном смысле", знаки с пустым значением. И с другой стороны, наш вывод о том, что обелиск - это дейксис, не вызывает у нас сомнений. И значит, что реальная площадь, становясь значением обелиска, тем самым переносится из реального пространства в знаковое. То есть, с одной стороны обелиск переводит площадь из актуальной реальности в семиотическую, а с другой - никакой автономной семиотической реальности в эту эпоху нет. Как это возможно?

⁶⁴См. М.Фуко. Слова и вещи. М., 1994.

⁶⁵См. В.Ахутин. "Фюсис" и натура. М., 1982.

Для того, чтобы это стало возможным, необходимы следующие условия. Во-первых, должно все же существовать какое-то другое, отграниченное от реального, пространство, куда площадь все-таки "перенесли". Во-вторых, обелиск должен быть связан с этим пространством той "непосредственной" связью (подобно вершине айсберга), которая характерна для ренессансного знака. В-третьих, скорее значение обелиска "пусто", то сущностной характеристикой этого пространства является "пустота", которая и перетекает в значение обелиска.

Такое пространство трудно помыслить, но здесь - момент разрешения нашего парадокса.

Обелиск - не только дейксис, но и надгробие. То есть за ним открывается пространство и совершенно реальное, и вместе с тем, абсолютно запредельное нам - "мир иной". Значение смерти - это значение небытия, ничто. Знак, причастный к означению "ничто" и является тем единственным, который может не *обозначать ничего*. Из этого следует чрезвычайно важный вывод. Куда, в какое пространство переводит в таком случае дейксис то, на что он указывает? Знак здесь оказывается такой структурой, в которой означающее располагается в здешней, посюсторонней реальности, а означаемое - в "мире ином". То есть - *знаковое пространство оказывается тождественным пространству "мира иного"*.

Полученный результат кажется довольно странным - мрачноватое утверждение о том, что все смыслы живут в "мире ином", так сказать, за чертой смерти, вряд ли соответствует нашей повседневной интуиции. Тем не менее то, что в разобранным случае происходит именно эта трансформация - "мира иного" в семиотическое пространство, кажется нам несомненным. Важно оценить степень уникальности этой трансформации.

С одной стороны, она уникальна потому, что только архитектура сталкивается с ситуацией изначального отсутствия пространства знаковости, семиосферы. В отличие от живописи, где это пространство задано плоскостью, или, тем более, словесных искусств, архитектура расположена в физической реальности. Тем самым только она сталкивается с необходимостью эту знаковую сферу создавать, с необходимостью подыскивать ей пространственный аналог.

Но с другой стороны, эта уникальность опирается, как кажется, на некую базовую культурную схему. Родство сфер знаковости, художественности, высшей мудрости и смерти - один из лейтмотивов европейской - "фаустовской" в шпенглеровском смысле - культуры. Напомним, что все эти сферы так или иначе возникали в нашем разговоре о семантике обелиска, ибо Египет начиная с Ренессанса и вплоть до расшифровки иероглифов и связывался со всей гаммой этих значений. Но почему, собственно, эти сферы родственны? Называя их "пространствами", мы не задумываемся над тем, как это соотносится с реальным человеческим пространственным опытом - как будто речь идет о

математической абстракции n-пространств. Но почему бы не задуматься? Тогда оказывается, что та неосознаваемая пространственная интуиция, которая является несущей конструкцией разделения мира на "физику" и "метафизику" (в том числе на "мир и семиосферу") - это интуиция "мира этого" и "мира иного". Поэтому любое метафизическое (и любое знаковое пространство) будет нести в себе привкус смерти, тайны и вечности, а за любым знаком мы неосознанно будем искать какой-то высший смысл.

Рассматривая "Иконостас" П.Флоренского, А.Михайлов пишет "В центре самой книги встает проблема знака <...> Что понимается тут под "знаком", зависит от <...> того, как именно размещается он в традиции самого существенного философского мышления. <...> Эта традиция простирается от Гераклита до Хайдеггера <...> Граница между сущностью и явлением проходит поперек мира и совпадает с границей "этого" и "того" мира. <...> всякое поступающее "оттуда" в "этот" мир сообщение <...> становится *знаком* (курсив автора)"⁶⁶.

Обелиск просто оказывается пограничным столбом между этими двумя мирами, именно это позволяет ему выполнять функцию надгробия и деиксиса. Как представляется, если вводить категорию деиксических структур в градостроительстве, то все они должны иметь аналогичный генезис. В качестве еще одного примера назовем Арку.

⁶⁶А.Михайлов. О.Павел Флоренский как философ границы. - Вопросы искусствознания, №4, 1994, с.40-41.

"Мир иной" как мотив архитектурной иконографии*

1. Мотив. От неоклассики до "Действа об Адаме"

Среди офортов И.Фомина, иллюстрирующих его проект Академии наук 1934 г., привлекает внимание лист, представляющий арку, за которой открывается вид на портик с двумя украшенными орнаментом обелисками-столбами по сторонам от него⁶⁷. Эта композиция выглядит как сознательная автореминисценция. В дипломном проекте Фомина, "Курзале" 1909 г., мы находим похожую композицию: за аркой (одна из субструкций колоннады Курзала) открывается вид на город⁶⁸.

Специфика неоклассики как классического стиля на романтической почве заставляет ее "проигрывать" темы "романтического классицизма" рубежа XVIII-XIX. вв.⁶⁹ Проект Фомина выглядит сознательной реминисценцией классицистических композиций. В бумажной архитектуре "романтического классицизма" мотив арки, за которой раскрывается город, чрезвычайно распространен.

Мы находим этот мотив в графике А.Н.Воронихина. Это - проект декоративного оформления оранжереи на Каменном острове в Петербурге⁷⁰. За тяжелой аркой, под которой сидят на пьедесталах четыре статуи, открывается вид города с величественным периптером и отходящими от него аркадами и куполом вдали.

Возможно такой же мотив вдохновлял Томона в одной из акварелей, исполненных им для императрицы Елизаветы Алексеевны. Он описывает ее так: "Сквозь колонны и аркады огромного портика виден храм Юпитера <...>. Далее видно несколько дворцов и базилик, ограда которых открыта аркадами; в глубине картины, совсем вдали, заметен обширный портик"⁷¹

В творчестве П.Гонзага этот мотив является одним из любимых. В эскизе занавеса к балету "Сандрильона"⁷² нам представлены две арки, следующие одна за другой. За ними открывается античное святилище. Тот же мотив постоянно в разных вариантах постоянно повторяется в эскизах к "галерее Гонзага" в Павловске⁷³.

Один из рисунков Гонзага, "Арка с видом на пристань", который считается его оригинальной работой, является копией композиции Пиранези "Мост с галереей"⁷⁴. Для

* Работа представляет исследование, выполненное при финансовой поддержке РГНФ

⁶⁷См. И.Минкус, Н.Пекарева. И.А.Фомин. М., 1953, с.230. Ср. также его проект "санатория комиссии содействия ученым" в Сочи, 1935 г., где повторяется аналогичный мотив - там же, с.243.

⁶⁸Там же, с.106.

⁶⁹См. Г.И.Ревзин. Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века. М., 1992.

⁷⁰См. Г.Г.Гримм. Архитектор Воронихин. М.-Л., 1963, с.79.

⁷¹Цит. по: Г.Д.Ощепков. Архитектор Томон. М., 1950, с.144.

⁷²См. Ф.Я.Сыркина. Жизнь и творчество Пьетро ди Готтардо Гонзага. М., 1974, с.81. См. также *Scenographia di Pietro Gonzaga. Catalogo della Mostra. Venezia*, 1967, p.32.

⁷³См. Сыркина, рис.29, 55, 56 и др.

⁷⁴См. Гонзага: Сыркина, цит. соч., рис. 117. Пиранези: Т.Ф.Саваренская. Западно-европейское градостроительство XVII-XIX вв. М., 1987, с. 142.

Пиранези мотив бегущих неизвестно куда арок, сквозь которые открывается таинственное пространство, является одним из излюбленных. Гонзага постоянно вдохновлялся листами Пиранези, наш случай с копированием - далеко не единственный.

Значение офоротов Пиранези в сложении иконографии второй половины XVIII - начала XIX в. общеизвестно⁷⁵. Этим, видимо, объясняется широкое распространение мотива в пейзажной живописи. Как показал А.Корбо, занимавшийся иконографией близкого мотива - тоннеля или пещеры, мотив арки-входа у Гюбера Робера восходит к Пиранези или непосредственно, или через бумажную архитектуру Булле⁷⁶.

Но рассматриваемый мотив не может считаться чисто пиранезианским. Мы находим его же у Дж.Кваренги в его эскизе к декорации Эрмитажного театра⁷⁷. Источник здесь, очевидно, иной. В отличие от мастеров "романтического классицизма", палладианец Кваренги не вдохновлялся Пиранези. Заметим, что само противостояние ориентаций на Палладио и Пиранези можно понять как основу для иконографического противопоставления двух этапов развития русского классицизма - классического и романтического.

Декорации к Эрмитажному театру - периферия творчества Кваренги. Построив театр, он занимался и его декорациями, но оставил эту деятельность когда возникла возможность (приезд Гонзага). Сам характер театральной декорации с ее эффектными ракурсами, перспективами, с ее фантастической архитектурой, был слишком противоположен той основательной ясности, которую любил Кваренги. Можно предположить поэтому, что он пользовался штампами театральной декорации, привычными ему по Италии. Теми же штампами, но в отличие от Кваренги, с искренним воодушевлением, пользовался и Гонзага. Гонзага учился в Италии у Карло Бибиены - младшего из великих Бибиен-Галли, семьи театральных декораторов, которая на протяжении трех поколений во многом определяла это искусство в Италии.

Мы упоминали о связях Гонзаго и Пиранези. Связь Пиранези с театральной декорацией также несомненна. Пиранези учился у старшего и наиболее прославленного из Бибиен-Галли - Фердинандо. Манящие перспективы Пиранези, его таинственные, иррациональные, уносящиеся в глубину пространства могут рассматриваться именно в контексте формальных поисков Бибиен. Фердинандо Бибиена особенно гордился изобретением, как он сам писал, а точнее новым прочтением, как показал А.Хиат Мейджор, схемы "сцена углом" ("scena con angolo"), когда на зрителя обрушивается

⁷⁵Влияние этой стилистики ясно ощущается в листах Томона из его "видов Италии". Можно предположить поэтому, что и Томон вдохновлялся в описанной акварели тем же источником. С другой стороны в среде французских архитекторов романтического классицизма, откуда появляется Томон, да и во французской романтической среде в целом, Пиранези также был необыкновенно популярен. Ср. L.Keller. Piranese et le Romantiques francaise: le Mythe des escaliers et spirales. Paris, 1966. Воронихин мог заимствовать этот мотив у Гонзага, с которым работал в Павловске, мог непосредственно вдохновляться Пиранези. См. подробнее: Г.И.Ревзин. К проблеме романофильского направления в архитектуре русского ампира. - Архитектура мира, №3, М., 1994.

⁷⁶A.Corboz. Peinture militante et architecture revolutionnaire. A propos du theme du tunnel chez Hubert Robert. - Christenreiche des Instituts fur Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenossishen Tehnichen Hohshule. Zurich, Bazel und Stuttgart. №20. 1978.

⁷⁷См. В.Н.Талепоровский. Кваренги. М.-Л., 1954, рис.45.

таинственный и величественный архитектурный лабиринт, видимый под углом в 45 градусов⁷⁸. Именно такой принцип построения использовал в большинстве своих работ Пиранези.

По-видимому, источником интересующего нас мотива является театральная декорация барокко. Именно оттуда могли брать свои композиции и Гонзага, и Пиранези, и Кваренги. Мы находим такие композиции у многих декораторов барокко: Бернардино Галлиари⁷⁹, Доменино Фоссати, Антонио Канопа, Франческо Фонтанези, Чезаре Карневали, Франческо Такко⁸⁰, наконец, у всей семьи Бибиен, о чем дальше. Но является ли мотив "инвенцией" барокко?

С одной стороны, ответ на этот вопрос должен быть утвердительным. За пределами барокко мотив исчезает из театральной декорации. Театральная декорация Ренессанса - эпохи становления нового новоевропейского театра - не знает этого сюжета. С другой стороны, арка сама по себе - почти постоянный элемент ренессансной сцены. Как развитие темы триумфальной арки можно понять декорацию театра Олимпико у Палладио. Арка появляется у Серлио в главе о театральной декорации из трактата об архитектуре, а также у Бальтасаре Перуцци⁸¹, чьи сценографические штудии предшествовали Серлио и, возможно, были им заимствованы.

Заметим, что появление триумфальной арки на сцене ренессансного театра само по себе представляет собой своеобразную иконографическую проблему. Ренессанс возродил античный театр. Как это часто бывает в подобных возрождениях, единственным источником для реконструкции античной сценографии оказывался не визуальный образ, но текст. Наиболее известный пример такого "возрождения по тексту" - три ведуты XV в. (Урбинская, Балтиморская и Берлинская), которые Р.Краутхаймер в своей давней и ставшей классической статье интерпретировал как изображения трагической и комической театральных сцен⁸².

Арка украшает "трагическую сцену" - Балтиморскую ведуту, - она нам и интересна в первую очередь. По Краутхаймеру, ренессансная сценография опиралась на короткий текст Витрувия о видах сцен и декорациях к ним. О трагической сцене Витрувий писал: "Трагические сцены изображают колонны, фронтоны, статуи и прочие царственные предметы"⁸³. Об арке, как видим, ни слова. Между тем, триумфальная арка является центральным элементом Балтиморской ведуты, вокруг нее организована вся композиция.

Краутхаймер не останавливается на вопросе о том, откуда появляется эта арка, считая, что достаточно сопоставить слова Витрувия с ведутой, и все станет ясным. Его основные построения организованы вокруг доказательства того, что урбинская ведута - это комическая сцена (что вполне естественно, ибо визуально она очень далека от

⁷⁸См. A.Hyatt Mayor. The Bibiena Family. N.-Y., MCMXLV.

⁷⁹См. Allardyce Nicoll. World Drama. London, 1976, p. 345

⁸⁰См. Mostra degli scenografia Reggiani. Catalogo. Reggio, 1957, p.25.

⁸¹См. L.Zorzi. Il teatro e la cita. Torino, 1977, pl. 53-54.

⁸²См. R.Krautheimer. The tragic and comic Scene of the Renaissance: the Baltimore and Urbin Panels. - Gazette des Beaux-Arts, 1948, 33, 976.

⁸³Витрувий. Десять книг об архитектуре. М., 1936, с.103.

комического пафоса). Однако, как справедливо замечает В.Н.Гращенко, под описание Витрувия подходит только Берлинская ведута. Арка здесь отсутствует и все элементы следуют тексту. В.Н.Гращенко вообще сомневается в том, что Балтиморская ведута - это трагическая сцена, считая ее изображением идеального города⁸⁴. Собственно наличие арки можно понять как подтверждение этого тезиса: если появление триумфальной арки в трагической сцене не объяснимо, то в изображении идеального города она более чем уместна.

Однако практически такая же ситуация складывается и в отношении рисунка из трактата Серлио, который уже прямо иллюстрирует трагическую сцену. В своем трактате Серлио пишет: "Трагические сцены происходят в домах князей, герцогов, принцев и даже королей. Поэтому в декорациях не должно быть ничего недостаточно благородного"⁸⁵. Из этой фразы однозначно следует, что действие разворачивается в интерьере, который и должна представлять собой декорация. Между тем, для декорации Серлио рисует улицу, перспектива которой замыкается аркой ворот. Почему действие, которое литературно мыслится "в домах", в интерьере, визуальное перенесено на улицу, в город? Откуда берется здесь эта арка?

Обратим внимание на структуру этого театрального "города". В этом смысле Балтиморская ведута наиболее показательна. Пространство разработано на удивление подробно. В этом городе много отдельно стоящих зданий, каждое из которых, вообще говоря, может представлять собой самостоятельное сценическое пространство. Заметим, что именно так и происходит в дальнейшем в барочном и классицистическом театре, где множество зданий, образующих пространство идеального города ренессансной декорации сменяется видом одного, отдельно стоящего здания или его интерьера.

В.Н.Гращенко указывает на то, что ренессансная живопись, с ее единством перспективного пространства, оказалась моделью для новой ренессансной сцены. Переход к такому театральному пространству является этапным в истории театра, что снимает вопрос о возможностях связей с театром средневековым. Однако же представляется, что в связи с описанными нами иконографическими странностями структуры ренессансной декорации, одновременно и воскрешающей текст Витрувия, и решительно визуальное ему не соответствующей (как и своим собственным описаниям), может быть поставлен вопрос о связях с предшествующей Ренессансу театральной традицией.

Средневековый театр решительно отличался от новоевропейского. Сами спектакли - религиозные мистерии - происходили не на специальной сцене, а иногда прямо на улицах города, иногда на открытом, выделенном для этого пространстве. Играли спектакль не профессиональные артисты, а жители города. Спектакль мог длиться по много дней. "Сцена" - пространство действия - строилась как набор отдельных "мест" (loci) - павильонов. Каждому эпизоду соответствовал свой павильон. Здесь сидели "артисты",

⁸⁴См. В.Н.Гращенко. Флорентийская монументальная живопись раннего Возрождения и театр. - Советское искусствознание, 21. М., 1986.

⁸⁵См. R.Krautheimer, op. cit., p.330.

ожидая, пока действие дойдет до них. Герой, который должен был появляться в нескольких павильонах, пробирался от одного к другому незаметно от зрителя (иногда по специально вырытым подземным ходам).

Структура подобного пространства известна нам по миниатюре из Валансьена, представляющей развитую средневековую сцену⁸⁶. Оно напоминает улицу, вдоль которой расставлены дома. В более развитом виде эта структура запечатлена на рисунке, представляющем своего рода "сценарий" мистерии в Донауэншингене. Этот рисунок хрестоматийен⁸⁷ и входит во все работы по средневековому театру. Пространство организовано отдельными "loci", (Дамаск, Иерусалим, дворец Пилата), которые расставлены с двух сторон от улицы.

Не повлияло ли подобное представление о пространстве театрального действия на ренессансную декорацию? Заметим, что само разделение на ренессансный и средневековый театр представляет собой не столько хронологическую, сколько типологическую операцию. То, что называется ренессансным театром - явление глубоко элитарное, существовавшее только при дворах меценатов, настолько увлеченных идеей возрождения античности, что решившихся по текстам воссоздать античный театр. Поразительно, что в итоге именно из этих, казалось бы, обреченных экспериментов родилась новая театральная культура. Все то время, пока ставились эти новые спектакли, на улицах городов продолжали разыгрываться средневековые мистерии, и собственно все их изображения, которые нам известны, относятся уже к ренессансному - XV-XVI вв. - времени.

Такое влияние было бы вполне уместным и объясняло бы, откуда в ренессансной декорации появляется город. Если античные драмы и подражающие им ренессансные упражнения высокоученных гуманистов по сюжету могли происходить в интерьерах, то мистерии ни в какой интерьер не вписывались, они обязательно предполагали город. Отмеченное Гращенковым влияние живописи на структуру ренессансной театральной декорации неоспоримо. Однако же из пространственных моделей, которыми располагала живопись, можно, очевидно, выбирать разные. И недостатка в интерьерных сценах не было. Выбрана же та, которая ближе к театру, предшествовавшему Ренессансу. Стоит изобразить улицу донауэншингенской мистерии в перспективе - и мы получим структуру пространства, очень близкую к той, которую мы видели в декорации трагической сцены у Серлио. С этим же может быть связано и наличие в декорации Ренессанса множества отдельных зданий - они заменяют собой "loci" средневековья.

В средневековом театре арка играла существенную роль. Вопрос о том, как выглядели мистериальные драмы, очень сложен. С одной стороны, их изображения, разумеется, не сохранились. С другой стороны, одно из традиционных направлений исследований в медиевистике, заданное ставшими теперь классическими исследованиями

⁸⁶См. А.Дживилегов, Г.Бояджиев. История западно-европейского театра от возникновения до 1789 года. М.-Л., 1941. с.64.

⁸⁷См. Enciclopedia Universale dell'Arte. Vol. XII. N.-Y., Toronto, London. Pl.419.

Эмиля Маля - влияние средневекового театра на изобразительное искусство. По Малу, иконографический взрыв XII века⁸⁸, когда искусство вдруг неожиданно обогатилось огромным количеством новых сцен, никогда ранее не изображавшихся и потому не имевших устойчивой иконографии, связан с влиянием на искусство театра. В своей статье о связях ренессансной живописи с театром В.Н.Гращенко (критически) разбирает огромную литературу, посвященную вопросу о влиянии на живопись театральных схем.

Изначальная проблематичность этого направления исследований заключается в том, что, рассматривая влияние театра на изобразительное искусство, мы вместе с тем реконструируем этот театр как раз по материалам изобразительного искусства. Получается замкнутый круг - утверждая, что какая-то схема пришла в изобразительное искусство из театра, мы в качестве доказательства можем предъявить только то самое изображение, в которое она как бы пришла. Отсюда - возможность утверждения того, что не театр влиял на живопись, а живопись на театр.

Нас, однако, устраивают оба ответа на вопрос. В обоих случаях получается, что театр и изобразительное искусство - это два параллельных друг другу визуальных ряда с общими мотивами, что создает возможность корректного рассмотрения существовавших здесь иконографических схем в одном ряду.

Приведем лишь один пример - раннероманскую Библию Риполл. Здесь с помощью арки постоянно изображается Рай. Один из листов изображает сотворение Адама и Изгнание из Рая, т.е. по сюжету совпадает с действием об Адаме. Вход в Рай - арка⁸⁹.

2. Калейдоскоп смысла: от романики до романтиков.

Иконографический анализ позволяет проследить существование интересующего нас мотива на протяжении почти тысячелетия. Причем, пусть в различных формах, мотив существует непрерывно и преемственно по крайней мере в одной области - театральной декорации. Попробуем теперь выяснить смысл этой устойчивой схемы. Как ясно из приведенной ретроспекции мотива, сложность скорее не в том, чтобы этот смысл выявить, сколько в том, чтобы увидеть здесь какой-то один смысл, существовавший на протяжении всего это времени. Уже в самых ранних примерах мы встречаемся скорее с множеством смыслов, чем с каким-то одним.

В Библии Риполл перед нами вход в Рай. Но в театре Рай может изображаться аркой, а может - и совсем иначе⁹⁰.

Нам известно описание одной из древнейших мистериальных драм - "действия об Адаме" (сюжет - грехопадение), которая разыгрывалась в Нормандии в XI в.⁹¹ Мистерия ставилась перед порталом собора. Справа был Рай, слева Ад, в центре - игровая площадка. Рай изображался не с помощью арки, а представлял собой занавес, закрывавший игравших

⁸⁸E. Male. *Religious Art in France. The Twelfth century. A Study of the origins of Medieval Iconography.* Princeton, 1978.

⁸⁹W. Cahn. *Romanesque Bible Illumination.* N.-Y., 1982, p.43.

⁹⁰Ср. "Райское пространство могло быть обозначено с помощью кресла (трон Вседержителя) или арочки (знак небесного града)". С.П.Батракова. *Искусство и утопия.* М., 1990, с.35.

⁹¹См. A. Nicoll, *op. cit.*, p.107.

по плечи. По ходу действия, Бог-Отец все время входил и выходил из портала, вступая в диалоги с Адамом и Евой.

Сценическая структура описанного действия выглядит следующим образом. Имеется Рай - "locus", где Адам и Ева пребывают вне действия. В Аду сидел Змей. Пространство сцены и то место, где пребывал Господь, были просто неясно чем, ничего не изображали. И с другой стороны, их функция вполне ясна. Сценическое пространство - это то, что явлено зрителю, мир посюсторонний. То, что за аркой портала, место, где пребывает Господь - то, что не только не явлено, но даже не может быть названо. Это нечто запредельное посюстороннему.

Если же обратиться к другой древнейшей драме - рождественской, то ситуация будет иной. Из этого действия разрастались гигантские многодневные мистерии позднего средневековья и Ренессанса. Драма разыгрывалась на рождество уже внутри храма. По ремаркам к тексту К.Тиандер так реконструирует ход этой драмы: "За алтарем стояли ясли и икона Богоматери. Мальчик, стоящий перед хором и изображающий ангелов, возвещает каноникам о рождении Христа Затем пастухи входят из больших врат. Ангел спрашивает: "Кого вы ищете в яслях, пастухи, скажите..."⁹².

Что это были за врата, как они выглядели, неясно. Ясны лишь пространственные отношения. Сценическая площадка в данном случае маркирована совершенно иначе, чем в действе об Адаме. Там - церковная паперть, здесь - заалтарное пространство. Иной и сюжет. Зритель присутствует при таинстве рождения Господа. Иначе говоря, нам явлено пространство совершения священной истории, собственно иерофании. Врата - то, через что пастухи входят в это пространство. Пастухи принадлежат миру профанному, арка есть граница, впускающая их в сакральное пространство иерофании.

Такое понимание сохраняется по-видимому, в течении всего развития мистериальной драмы. Свидетельство этому - гравюры Северного Возрождения, сюжеты которых аналогичны мистериям. В качестве примера приведем наиболее известные - гравюры из серии "Жизнь Марии" А.Дюрера - "Рождество Марии" и "Встреча Иоаким и Анны". В обоих случаях действие происходит за аркой, которая, следовательно, есть вход в пространство совершения священной истории. Следует также упомянуть характерную композицию Рождества у Петруса Кристуса. На картине изображена арка, за которой открывается сама сцена. По мнению Дж.Снайдера, Рождество здесь понимается как месса, Христос - как первый священник, два ангела помогают ему служить мессе⁹³.

Те же композиции и в тех же случаях встречаются и в итальянском искусстве. Приведем два примера. Один из них - композиция "Введение Марии во храм", где храм представлен именно как арка с раскрывающейся за ней перспективой. Эта вещь может быть интересна и тем, что связывается с кругом Пьеро делла Франческа - именно по отношению к этому кругу проблемы сакрализации перспективы особенно актуальны.

⁹²К.Тиандер. Очерк истории театра в Западной Европе и России. - Вопросы теории и психологии творчества. Т. III. Харьков, 1911, с.9.

⁹³См. J.Snyder. Northern Renaissance Art Painting, Sculpture and Graphic Art from 1350 to 1575. N.-Y., 1977, p.171.

Второй пример- "Успение Марии" из Венеции, Сан Марко, созданное Андреа дель Кастанья. Вновь за аркой открывается перспективные дали. Заметим, что здесь, в соответствии с иконографией Успения Марии мы можем идентифицировать перспективу как изображение Небесного града).

С другой стороны, этот же вход может приобретать иной смысл. Заметим, что данная композиция достаточно близка тимпанным изображениям сцен Страшного суда на романских соборах. Мы намеренно не касаемся тимпанных композиций, поскольку здесь арка появляется "ненамеренно", просто как архитектурный элемент. Тем не менее стоит отметить, что сама структура мистериального пространства с Адом справа и Раем слева иконографически сближала это пространство со сценами Страшного суда. Кроме того, смысл многих мистерий (например, "Девы разумные и неразумные") являлся репрезентацией того же сюжета.

В ряде случаев рассматриваемый мотив приобретает именно этот смысл - входа в "Судное" пространство. Наиболее явный пример - изображение французского моралиста "Между ангелом и бесом"⁹⁴. Перед нами арка, в ней стоит герой, а за ней раскрывается мир иной во всех его топографических подробностях - сверху Рай, внизу - пасть ада, бес и ангел с двух сторон от героя. Перед нами мотив, который А.Я.Гуревич определил как "малую эсхатологию" - сцена борьбы за душу умершего. Здесь арка - просто врата смерти⁹⁵.

В целом можно сказать, что арка понимается как граница "мира иного", а то, чем именно является иной мир - Раем, пространством сакральной истории, пространством Страшного суда, может изменяться. Круг этих значений достаточно разнообразен, но все они так или иначе укладываются в рамки сакральной средневековой иконографии. Можно ли говорить о том, что эти глубоко средневековые значения продолжали жить дальше, и за границами Средних веков?

Ренессансные формы могли просто наслаиваться на средневековые схемы. Характерен в этом смысле портрет Эразма Роттердамского Г.Гольбайна. Эразм стоит перед триумфальной аркой, опираясь на бюст римского бога Терминуса⁹⁶. Терминус - божество малоизвестное и не особенно прославленное - крестьянский бог межевых границ между наделами. Ясно, что перед нами намек на иной предел - границу смерти. Сама композиция в таком случае является перекодированной на античный лад темой "между бесом и ангелом", которую мы рассматривали выше. В таком случае арка представляет собой инвариант мотива "Дверей смерти", подробно исследованный Я.Бялостоцким.⁹⁷

Приведем еще один пример: картину нидерландского романиста Жана Игвутса "Девы разумные и неразумные"⁹⁸. Средневековый сюжет, являвшийся, как уже говорилось, инвариантом темы Страшного суда и породивший соответствующую

⁹⁴ А.Дживилегов, Г.Бояджиив, цит. соч., с.76.

⁹⁵ См. А.Я.Гуревич. Культура средневековья глазами современников. М., 1992, с.97 и сл.

⁹⁶ См. В.А.Пахомова. Графика Ганса Гольбейна. Л., 1989, с.228

⁹⁷ J.Bialostocky. The door of Death. Survival of a classical Motive in Sepulchral Art. - Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen. Band 18. Hamburg, 1973.

⁹⁸ См. L. van Puyvelde. La Renaissance Flamande de Bosch a Breugel. Bruxelles, 1971, p.208.

мистериальную драму, трактован в италянизирующей манере. Девы разумные и неразумные представлены как две "венецанские" пирующие на фоне пейзажа группы, на небесах же появляется видение Рая. Рай открывается вратами, которые здесь превращены в триумфальную арку. Соответственно сам Рай становится неким форумом. Смены смысла не произошло, изменились формы - средневековая арка превратилась в триумфальную.

Однако мотив не то, чтобы десакрализуется, но, скорее, секуляризуется. Сакральное пространство за аркой перестает быть собственно христианским пространством Страшного суда и становится сакральным вне какой-то определенной системы. Наиболее яркий и очевидный пример такой секуляризации - "Афинская школа" Рафаэля.

Нам кажется очевидным, что Рафаэль использует здесь тот же самый мотив⁹⁹. Можно, по-видимому, найти и сугубо христианскую интерпретацию изображения, осмысляя сюжет Рафаэля в "дантовском" духе - как демонстрацию мужей античности, христианских по духу, и спасенных Христом во время сошествия во Ад. И вместе с тем, меньше всего и пространство Афинской школы похоже на Лимб, а философы древности - на людей, трепещущих в преддверии решения своей судьбы и ожидающих пришествия Спасителя. Гораздо более адекватно изображению представление о пространстве за аркой как просто возвышенном и сакральном, пространстве античной мудрости, но не христианского совершения судьбы.

Вернемся к трагической сцене у Серлио. За аркой, заключающей его театральную улицу, мы видим какие-то обелиски и пирамиды, которые возникают на заднем плане. Что это? Мы склонны трактовать эти монументы как изображения кладбища. Хотя ренессансное кладбище выглядело совсем иначе, такое предположение не выглядит фантастичным. Серлио мог вдохновляться образом римского некрополя, начинавшегося сразу за городскими воротами и состоявшего из отдельных мавзолеев, стоявших вдоль дороги. Самый известный из этих некрополей - вдоль Аппиевой дороги - был прекрасно знаком Серлио - изображения мавзолеев оттуда помещены в его трактате.

Если эта интерпретация верна, то в таком случае за аркой вновь располагается граница смерти. Заметим, что образ кладбища был вполне уместен в декорации к ренессансным трагедиям, бывшим, по выражению И.Н.Голенищева-Кутузова, "трагедиями ужасов", где редкий персонаж доживал до конца действия и трупы выносились один за другим¹⁰⁰. Такая интерпретация изображения за воротами у Серлио - лишнее доказательство правомерности высказанных соображений о связи ренессансной декорации со средневековым театром. Если бы не эти связи, откуда бы могло появиться кладбище в пространстве за аркой?

И вместе с тем, перед нами, разумеется, совершенно иная картина. Театр стал светским, актуальность сакрального смысла "мира иного" исчезла. Пространство

⁹⁹Как показал упоминавшийся уже А.Корбо, Пиранези, Булле и Гюбер Робер в некоторых из своих арочных перспектив непосредственно вдохновлялись пространством "Афинской школы". См. A.Corboz. op. cit., p. 7.

¹⁰⁰См. И.Н.Голенищев-Кутузов. Романские литературы. М., 1975, с.172.

кладбища и фатально запредельное сакральное пространство принципиально различны между собой. Кладбище - часть здешней, поюсторонней реальности. Добавим, что в классификации П.Арьеса время Ренессанса совпадает с периодом "смерти своей"¹⁰¹, когда кладбище активно вовлечено в жизнь социума и не является царством смерти.

Мотив арки продолжает жить, но в снятом виде. В других памятниках - у Бальтассаре Перуцци или же у Палладио в декорации театра Олимпико или в Балтиморской ведуте арка уже не "помнит", что же она изначально значит. Более того, своими римскими формами и городским окружением она вовлекается в иной образный ряд. А именно - в разобранный В.Н.Гращенковым мотив театральной сцены как репрезентации идеального города Ренессанса.

Казалось бы, театр барокко, развивающий принципы ренессансной сцены, должен был унаследовать это секуляризованное понимание мотива. Однако здесь ситуация складывается более сложно. Ренессанс открыл единое сценическое пространство и барокко его унаследовало. В основном раннебарочная театральная декорация просто продолжала развивать мотивы, найденные в ренессансном театре. На сцене продолжает жить идеальный город (на упрощении этих схем основаны декорации появившейся на рубеже XVI и XVII вв. комедии дель Арте). Но с другой стороны, в барокко вновь происходит сакрализация театральной сцены, а сам театр перестает носить лишь светский характер.

Обратимся к творчеству Джузеппе Бибиены-Галли, основателю славы и влияния всей фамилии театральных декораторов. Нас интересуют его гравюры из цикла "Сорпус Сристи", выполненных в Австрии как "воспоминание" о декорациях, которые он создал для королевской капеллы в Вене. Комплекс этих декораций составлял так называемый "священный театр", "teatrum sacrum." А.Хиат Мэйджор характеризует эти декорации следующим образом: "Teatrum sacrum, созданный для королевской капеллы в Вене, из всех декораций барокко в наибольшей степени впитал в себя традицию средневековых мистерий. Каждый праздник давал возможность по-новому варьировать мотив. Лестницы вели к огражденной балюстрадой платформе, на которой появлялся Муж Скорби, стоящий под гигантской аркой, за которой открывалась таинственная архитектурная перспектива"¹⁰².

В целом эти декорации являлись более развернутым повторением тех, которые тот же Дж.Бибиена сделал годом раньше для Иезуитского колледжа в Болонье. Здесь мы сталкиваемся с феноменом иезуитского театра. Дж.С.Кеннард, крупнейший историк театра, пишет, что главной его чертой было соединение средневековой мистерии и новой ренессансной трагедии. "Дальним прототипом этих священных трагедий были "sacra repesantazione", которые расцвели в XV в. Утрачивая свою непосредственность и простоту, священная драма была перетолкована на манер классической трагедии,

¹⁰¹См. Ф.Арьес. Человек перед лицом смерти. М., 1992. с.86-93.

¹⁰²А.Нyuatt Mayor, op. cit., p.35.

превратившись в сложное искусственное образование".¹⁰³ Эта характеристика касается иезуитского театра в целом, однако же мы вполне можем распространить его определение и на театральную декорацию, в том числе и интересующий нас мотив¹⁰⁴.

Театр барокко соединил черты ренессансного и средневекового. Иезуитский театр является своего рода тупиковой ветвью, которая ярче всего демонстрирует этот процесс соединения. Однако тот же процесс затрагивал и театральное действие в целом. Это отразилось в самой его структуре. В ренессансном театре все действие происходило на фоне одной декорации, которая из-за этого приобретала постоянные монументальные формы (как в театре Олимпико). Барокко изменило характер действия - каждому акту драмы соответствовала своя декорация. Заметим, что подобной структуры не знал и античный театр. Трудно не увидеть в этом процессе влияние концепции театрального пространства средневековых мистерий с их "loci". Каждая декорация оказывалась своего рода заменой этих "loci", а само действие получило возможность переноситься в разные места. Ренессансная драма такой структуры действия не знала.

Эта ситуация открыла возможности активного контакта различных иконографических схем. С одной стороны, как мы видели, на сцене барочного театра продолжал жить идеальный город. С другой, своеобразное перетолковывание средневековых мистерий привело на сцену приемы организации, идущие оттуда - именно так следует трактовать рассмотренные примеры декораций "teatrum sacrum" Дж.Бибиены. Эти два различных по источнику и смыслу мотива оказались втянуты в пространство одного действия, одного представления.

Стоит заметить, что по-видимому сама семантическая структура обеих иконографических схем предполагала возможности для взаимодействия. В самом деле, если за аркой в средневековом театре открывался Рай или пространство иерофании, то одной из метафор этого пространства являлся Град Небесный. В приведенном примере "Успения Марии" за аркой открывается именно этот сюжет. То, как именно взаимодействуют средневековый Град Небесный и нововременный идеальный город, остается неисследованной проблемой, однако то, что сама возможность такой связи имеется, представляется очевидным.

По крайней мере в одном случае эти два мотива просто соединяются в один. Мы упоминали декорации Ф.Такко, созданные им для "Гиперместры" в 1654 г. Рассмотрим теперь другую декорацию к той же постановке. Перед нами вновь арка, а за ней открывается традиционно ренессансная композиция сцены, представляющая собой идеальный город. Место триумфальной арки в створе улицы здесь занимает круглый храм - именно этот мотив делает звучание темы идеального города особенно отчетливым, ибо отсылает нас к Урбинской ведуте и "Обручению Марии" Рафаэля. Оба эти мотива -

¹⁰³J.S.Kennard. The Italian Theater. Vol.1.,N.-Y.,1964, p.151.

¹⁰⁴Заметим, при этом, что созданные Бибиеной декорации "Corpus Cristi" отнюдь не являлись чем-то исключительным для барокко. А.Хиат Мейджор отмечает, что сам способ устройства такого театра был описан в 1649 г. отцом Жаном Дюбрейлем в его "Практической перспективе", названной "Иезуитской перспективой".

сакральное пространство и идеальный город - в данном случае актуальны для самого замысла Такко, ибо перед нами декорация, изображающая "Город Солнца", метаморфозу Небесного Града.

Перед нами новая сакрализация мотива, но эта сакрализация более чем своеобразна. Рассматриваемый сюжет вписывается в более широкий контекст возрождения средневековой образности в барокко, связанный с программой Тридентского собора. Общеизвестна знаково-символическая противоречивость возникшей в связи с этой программой ситуации. Новая сакрализация мира приводила не столько к тому, что мир профанный исчезал из искусства, сколько к тому, что границы между миром сакральным и профанным расшатывались и стирались¹⁰⁵.

Эта трансформация структуры сакрального пространства отчетлива показана В.Н.Гращенковым в его статье "Свод небесный"¹⁰⁶. Она посвящена купольной декорации храмов эпохи Ренессанса. Очевидно, что купол представляет собой вход в пространство столь же мета-физичное, сколь и пространство за аркой, вход в "мир иной". В византийском понимании этого входа мы видим в куполе пространство абсолютно запредельное миру посюстороннему. Ренессанс начинает экспериментировать с этим пределом. Сначала создается "небо, <которое> мы можем созерцать, но не можем в него вступить"¹⁰⁷, а затем, в декорациях купола церкви Сан Джовани Эвангелиста Корреджо, граница между двумя мирами исчезает вовсе - зримое чувство Богоявления предстает <...> как совершенно реальное".¹⁰⁸ Как пишет автор, "в этом отношении художник смело предвосхитил церковные декорации эпохи барокко"¹⁰⁹. Заметим, что в барокко ворвавшиеся в наш мир из "небес" фигуры святых предстают уже не как живописная иллюзия, но как трехмерная реальность скульптуры. Граница между миром иным и нашим теряются, они превращаются в единое мистически-реальное пространство.

Это определяло трансформацию всех символических схем. В качестве своеобразного параллельного текста к рассматриваемой иконографической схеме в театре уместно кратко охарактеризовать бытование того же мотива в живописи. В этой связи обращают на себя внимание два варианта картины И.П.Панини "Сивилла предсказывает рождение Христа" из собрания ГМИИ им.Пушкина. Первый вариант (1738 г.) представляет собой величественную перспективу античных руин, стоящих по обе стороны от широкой улицы-площади. Перспектива замкнута аркой неких врат. На первом плане расположены небольшие (почти стофажные) фигурки Сивиллы и нескольких зрителей. Указывая вдаль перспективы, Сивилла предрекает рождение Христа. Второй вариант (1743 г.)

¹⁰⁵Этим, как представляется, продиктована ситуация амбивалентности любого барочного символа и возможности интерпретации любого сюжета in bono и in male, и как сакрального иносказания и как профанного анекдота. См. М.Н.Соколов. Бытовые образы в западно-европейской живописи XV-XVII вв. Реальность и символика. М., 1994.

¹⁰⁶В.Н.Гращенков. "Свод небесный". О сакральном символизме ренессансного храма и его монументальной декорации. - "Вопросы искусствознания", №4, 1994.

¹⁰⁷Там же, с.249

¹⁰⁸Там же, с.256

¹⁰⁹Там же, с. 257

приближает сцену: герои располагаются непосредственно перед аркой, куда указывает Сивилла, за аркой видна пирамида Цестия и Колизей.

Эта пирамида за аркой прямо отсылает данную композицию к схеме трагической сцены в трактате Серлио. Точно также и первый вариант картины может быть сопоставлен с этой трагической сцены (в проеме арки здесь также виднеется пирамида). В том, что Панини знал трактат Серлио, нет никаких сомнений - он преподавал перспективу в колонии французских академистов в Риме. В таком случае, можно сказать, что трактовка сюжета в данном случае строится в полном соответствии с идеями иезуитского театра, когда сюжеты, так или иначе связанные с христианской тематикой, переносятся на сцену ренессансной трагедии.

В этом контексте серлиева арка вновь едва ли не приобретает изначальный сакральный смысл. За ней находится то пространство, откуда должен явиться Христос, о чем и сообщает Сивилла, указывая в проем арки. Чистота сюжета позволяет оценить, насколько затруднительным оказывается соединение этой сакральности с системой смыслов, сложившихся в ренессансное время. В самом деле, если для Серлио атрибуция пирамиды за городскими воротами как знака римского некрополя является достаточно гипотетической, то для середины XVIII в. "инфернальный" смысл египетской пирамиды не вызывает ни малейших сомнений. Пророчествовать же о пришествии Христа, указывая на кладбище кажется довольно нелепым. Средневековый "Мир иной" как пространство иерофании и секуляризованный "Мир иной" ренессансной трагической сцены просто не соединяются друг с другом. Арка сохраняет смысл границы двух миров, но при этом сама конструкция, само противопоставление мира поту- и посюстороннего оказывается лишенным логики палимпсестом.

Внутренняя противоречивость, деструктурированность этой оппозиции не может не приводить к определенной десимволизации схемы. Характерным в этом смысле кажется поведение рассматриваемого мотива в творчестве А.Маньяско. Фантастические разрушенные арки появляются у него постоянно, но при этом никаких различий между миром перед аркой и за ней в принципе не существует - это один таинственный мир руин, в котором персонажи - либо таинственные призраки, либо неуместные, чуждые этому миру "профаны". Приведем в качестве примера "Воспитание сороки" из ГМИИ, где паяц, учащий птицу, сидит перед величественной аркой, травестируя все сакрально-триумфальные смыслы, которые несет в себе мотив. Впрочем, быть может то, что мотив еще может быть травестирован указывает на присутствие неотчетливо-сакрального смысла - иначе само "снижение" было бы невозможным.

Наконец, у Ф.Гварди мотив теряет и этот неотчетливо сакральный смысл. В эрмитажном "Венецианском дворике" или же в "Виде в Венеции" из ГМИИ мы видим тот же мотив арки с перспективой за ней, однако никакой потусторонней смысловой ауры он в себе не несет. Если у Маньяско весь мир - и за аркой, и перед ней - становился "миром иным", странным и фантастичным, то у Гварди все изображенное становится принадлежностью мира этого. Правда он приобретает иное качество, которое так трудно

определить в терминах семантики и так легко - эссеистически - чарующую таинственность повседневности.

На фоне этой десимволизации легче оценить процессы, происходящие в театральной декорации. Новая барочная сакрализация сюжета не отменила предшествующего ренессансного размывания смысла схемы, а актуализовала саму заряженность сюжета неясно-сакральным смыслом. Видимо, сюжет с декорациями Такко к Гиперместре следует рассматривать не как обретение нового (возрождение старого) смысла арки как входа в идеальный город (Небесный град), но как случайное совпадение, соединение мотивов. Пользуясь лингвистическими аналогиями, можно сказать, что перед нами не устойчивое "слово" языка театральной декорации, но, скорее, "окказионализм". Как развитие той же темы - "арка как вход в идеальный город" - можно понять упоминавшиеся композиции Пиранези и Гонзага, когда за одной аркой открывается другая, потом третья и так до бесконечности. Однако же здесь ощутим элемент явной натяжки. Чрезвычайно привлекательным для иконолога выглядит лист Кваренги с открывающимся за аркой видом Новоиерусалимского монастыря¹¹⁰. Новоиерусалимский монастырь является образом Небесного Иерусалима - т.е. Небесного града, и в таком случае перед нами как бы полное считывание всех смыслов, таящихся в рассматриваемом мотиве - от средневековых (Рай) до нововременных (идеальный город). Однако утверждение, что Кваренги сознательно пользуется всеми этими мотивами, кажется нарушением всяких норм исторической адекватности.

Если одни примеры актуализуют этот смысл новоевропейского града небесного с чрезвычайно полнотой, то другие прямо ему противоречат. Как, скажем, трактовать упоминавшийся пример с копированным Гонзагой листом Пиранези, изображающим вид арки с пристанью за ней? Пиранези, стоит напомнить, той же аркой может отметить не только вход в некий храм или град небесный, но и - в Ад.

Все сказанное свидетельствует об одном - мы должны признать свою неудачу. А именно - при том, что перед нами явно один и тот же мотив, существующий на протяжении тысячелетия - от романики до романтиков, при том, что преемственность этого мотива может быть детально прослежена, ничего такого, что можно было бы определить как единое значение мотива найти не удастся. Перед нами процесс десемантизации символа, постепенной утраты значения. Мотив, когда-то имевший достаточно ясное, определенное значение, теряет определенность. На этой констатации заканчивается, как нам кажется, сфера иконографической компетенции - ничего большего, кроме этого печального вывода, мы из иконографического анализа вынести не можем.

Однако сама этой десемантизация может быть понята как семиотический жест. Речь при этом ни в коем случае не идет о рассуждениях, направленных на подтверждение тезиса о потере религиозного чувства и секуляризации нововременного сознания. Мы имеем ввиду нечто совсем иное.

¹¹⁰См. В.Н.Талепоровский, цит. соч., с.105

Рубеж романтизма совпадает, как известно, с гораздо более глубоким рубежом в развитии европейской культуры. Если пользоваться терминами М.Фуко, то речь идет о рубеже эпистем. В анализе Фуко классическое искусство оказывается периодом, когда "слова и вещи" связаны отношениями изоморфизма. Слово своей ли звуковой телесностью или же морфологической структурой (или иным образом) оказывается непосредственно, материально связано с тем, что оно обозначает, как бы еще одной вещью в ряду вещей¹¹¹. В.Ахутин в своей книге "Фюсис и натура" к очень близким выводам - мир материальных форм и мир идей оказываются явлениями рядоположенными, между ними не только нет непреодолимой границы, а, напротив, сама возможность границы оказывается проблематичной¹¹².

XVIII - начало XIX в. - время разрушения этой целостности, возникновения границы. В качестве ясной манифестации этой границы может быть предъявлена философия И.Канта. В контексте его противопоставлений границы материального мира, точнее - мира как "вещи в себе", уже непреодолимы. Мир сознания - идей, слов, образов - никоим образом не есть продолжение мира материального, но образует свою собственную область. Условием эстетического суждения оказывается его "незаинтересованность" - т.е. невключенность наблюдателя в мир, предъявленный его суждению. Заметим, что иную, но тоже "невключенность" субъекта в изучаемый объект постулировала в качестве необходимого условия деятельности естественные науки.

В философском плане наиболее объемно, хотя и достаточно сжато, ту же ситуацию описал М.Хайдеггер в своей статье "Время картины мира"¹¹³. Суть идей Хайдеггера (по крайней мере, так его можно понять) заключалась в том, что само понятие "картины мира" не есть универсальный инструмент философии и культурологии, позволяющий адекватно описывать любые культурные ситуации, но, напротив, порождение определенной метафизической позиции. А именно - мир из места бытия человека, с которым он нерасторжимо связан (самой конструкцией идеи Бытия), превращается в "картину" - нечто, наблюдаемой извне, с чем уже нет никакой органической связи. Хайдеггер, заметим, видел начало этой трансформации сознания в точке декартовского тезиса "cogito ergo sum" (основанием бытия оказывается не мир, но субъект cogito, превращающий мир в объект наблюдения) - т.е. в XVII веке.

Проблема проявления новой ментальности, не утверждающей более единства материи и духовной сферы, но, напротив, постулирующей самостоятельную, самодостаточную ценность субъекта, в формах искусства, архитектуры, оказывается чрезвычайно интересной. В самом деле, как может быть в архитектуре передана эта ситуация *наличия субъекта*, который не слит, не растворен ни в какой материальной структуре. Должна быть предложена *композиция, которая бы включала в себя место, потустороннее самой себе*, то место, где "находится" сознание, свойство которого -

¹¹¹М.Фуко. Слова и вещи. СПб., 1994.

¹¹²См. А.В.Ахутин. Понятие "природа" в античности и в Новое время. ("фюсис" и "натура"). М., 1988, с.30-66.

¹¹³См. М.Хайдеггер. Время и Бытие. Статьи и выступления. М., 1993, с.41-62

принципиальное неприсутствие ни в каком материальном месте, венаходимость миру этому, то место, откуда возможно это самое "незаинтересованное" суждение. *Должна возникнуть композиция "картины мира"*.

Именно в этом оформлении "взгляда извне", создания композиции, в которой *есть место* для того, что "места" иметь не может - *венаходимого субъекта* - и заключается смысл десемiotизации пространства за аркой. Она становится *обозначением взгляда извне*, и этот смысл действительно столь общий, что как бы вообще и не смысл, и знак, его представляющий, кажется десемiotизированным. Этот смысл относится к числу априорных оснований культуры XVII-XVIII вв. - нечто подобное "cogito ergo sum".

Столь общее значение, естественно, фиксируется только в тот момент, когда мы имеем дело с культурными словами, изменениями аксиоматического слоя культуры. Именно это и происходит на рубеже XVII-XVIII вв. И определив, что первоначально перед нами - вход в мир иной, а в конечном итоге - обозначение позиции венаходимого субъекта, можно теперь оценить сам смысл подобной трансформации. А именно - местом для этого самого субъекта, местом, откуда созерцается мир как картина, местом рефлексии сознания, свободного от связей с миром вещей, является не что иное, как пространство Страшного Суда, сакральной истории, попросту - место за границей смерти. Этот взгляд "sub specie mortis" оказывается той структурой, которую культура - по крайней мере, изобразительная - трансформирует в структуру новоевропейского субъекта сознания.

К вопросу о принципе формообразования в архитектуре эклектики

Культура романтизма явилась предметом особого внимания исследователей в 60—70-е гг.¹. Тогда же, и как представляется в явной связи с этими романтическими увлечениями, началось изучение архитектуры эклектики. Ныне, после выхода в свет выдающихся работ Е. А. Борисовой и Е. И. Кириченко, этот период в принципе можно считать законченным. Архитектура 1830—1890-х гг. превратилась в материал изученный.

Но тот первый, романтический пафос, который подвиг исследователей на изучение архитектуры после классицизма, остался не вполне реализованным. Как кажется, он состоял в том, чтобы открыть и показать эстетическую ценность эклектики именно как архитектуры романтической, как романтического стиля. Сегодня наличие связей между архитектурой 1830—1890-х гг. и романтизмом признается всеми исследователями². Однако характер этих связей мыслится как отчасти косвенный, точнее всего выражаемый формулой «архитектура эклектики развивалась в контексте романтизма».

Архитектурный стиль — это, прежде всего, форма, принцип формообразования. Вопрос, который стоял за проблемой эклектики как романтического стиля архитектуры, должен формулироваться так: создал ли романтизм новый принцип формообразования в архитектуре³. В предельно ясной форме итоги поисков ответа на этот вопрос сформулировала Е. А. Борисова: «Самая природа романтизма с его динамизмом и подвижностью форм, с его представлением о двоемирии и стремлением преодолеть границы реального... во всем противоречила тем качествам, которые являются основополагающими для архитектуры как искусства»⁴. То есть романтизм не создал нового принципа формообразования в архитектуре и создать не мог⁵.

Из этого ответа, как представляется, возникают два важных следствия. Одно — научное, второе — эстетическое.

В научном плане вопрос о происхождении эклектики оказался чрезвычайно затруднен. Ибо, с одной стороны, нового принципа формообразования не появилось, а, с другой стороны, сформировалась совершенно новая архитектура.

Возникло несколько способов разрешения этого парадокса. Первый из них предполагает, что новый принцип формообразования все же появился, но романтизм не участвовал в этом процессе, влияя лишь на идеологию, семантику архитектуры, но не на форму.

В наиболее законченном виде эта точка зрения сформулирована в недавней книге А. Л. Пунина «Архитектура Петербурга середины XIX века». К появлению эклектики, по

мнению автора, привел прежде всего кризис классики. Этот кризис был многообразен. «Присущее классицизму стремление к созданию героизированных архитектурных образов, реализуемое широким использованием ордерных композиций, оказывалось в несоответствии с функциональным назначением построек»⁶. «Прогресс строительной техники привел к возникновению ...противоречий между обликом здания и его конструктивными особенностями. Эти противоречия также сыграли свою... роль в... процессе отхода от классицизма»⁷. Кроме того, по мнению автора, определенное значение в этом процессе имели вопросы «экономичности строительства», особенно актуальные для рядовой застройки доходными домами.

Этот многофакторный анализ, казалось бы, убедительно свидетельствует о кризисе классики. Кризис классики приводит к возникновению эклектики. Сам по себе вполне естественный, этот логический ход таит в себе, однако, некую опасность. В самом деле, если к появлению эклектики приводят внутренние противоречия классицизма, в таком случае сама эклектика должна быть снятием этих противоречий. То есть должен был бы возникнуть стиль функциональный, экономичный, ориентированный на эстетику новых конструкций и материалов. Очевидно, этот стиль не имеет с эклектикой ничего общего.

Настоящая работа основана на материале русской архитектуры. Однако мы позволим себе привлечь для сравнения с отечественными зарубежные концепции происхождения эклектики. Рассмотрение архитектуры XIX века под углом зрения функционализма XX-го достаточно характерно и для западной историографии. Показательный пример — концепция известного итальянского историка архитектуры Л. Беневоло. Сюжет его «Истории архитектуры XIX—XX вв.» — архитектура на фоне промышленной революции. Никакой разницы между классицизмом и эклектикой в отношении новых конструкций и материалов он не видит (что, на наш взгляд, справедливо). При этом «возможность имитации готики наравне с классикой возникает внутри архитектурной культуры начиная с середины XVIII века. Готика сопровождает классику как некое маргинальное явление на всем протяжении неоклассического цикла, подчеркивая этим условный характер неоклассических форм»⁸. То есть сама классика с начала XIX века была явлением «эклектическим», ибо классические формы не соответствовали новой конструктивной и функциональной природе архитектуры. В переходе же от классики к эклектике в 1830-е гг. новые конструкции, функции, материалы никакой роли не играли.

Но если для западной историографии идеи функционально-конструктивного объяснения генезиса классицизма оказались чуждыми, в отечественной они имеют длительную традицию. Аргументация А. Л. Пунина лишь подводит здесь некоторые итоги. Сходные

мысли мы встречаем у Н.Ф.Хомуцкого и Н.А.Евсиной в работе 1964 года: «Оскудение классицизма было связано... с тем, что этот стиль более не соответствовал потребностям широкого строительства, уровню современной техники. Появляется необходимость в создании иных, чем прежде, типов сооружений: железнодорожных, промышленных, торговых, административных, финансовых. Их распространение было связано с разработкой новых конструкций, оно сопровождалось появлением новых материалов»⁹. Это, по мысли цитируемых авторов, привело классику к кризису, а архитектуру — к эклектике.

Вряд ли за столь устойчивой традицией стоит некая специфика русской архитектуры, отличающей ее от западноевропейской. Русский классицизм, так же как и западный, активно осваивал новые типы зданий (промышленные, торговые, финансовые, не говоря уже об административных), использовал новые материалы и конструкции¹⁰, и вряд ли эти факторы могли обусловить кризис классики. Скорее, перед нами особенность русской историографии. Перед мысленным взором отечественных исследователей, за классикой начала XIX века следует не эклектика, а некий таинственный функционально-конструктивный стиль. Как представляется, мысли исследователей эклектики о кризисе классики в XIX веке находятся в неявной связи с постановлением 1955 г. об излишествах в архитектуре, где классике как раз инкриминировалась нефункциональность, неэкономичность, невнимание к новым конструкциям и материалам. Последовавший за этим функционализм 60-х явился снятием этих противоречий и создал впечатление, что подобные причины действительно способны привести к смерти классики.

Однако этот образ функционализма бесконечно далек от реальной эклектики, пришедшей на смену классицизму. То есть, объясняя таким образом, почему возникла эклектика, мы на самом деле объясняем, как возникло нечто другое, чего на самом деле не возникало. Данный парадокс имеет несколько большее значение, чем кажется на первый взгляд. Ведь функционально-конструктивная критика классики — единственный способ объяснить возникновение эклектики исходя из имманентного развития архитектуры, без вмешательства романтизма. Как видим, в результате такого объяснения мы не только не можем логически объяснить появление эклектики, но даже не понимаем, что собственно появилось.

Принципиально иную позицию занимает в этом вопросе Е. И. Кириченко. По ее мнению, поскольку романтизм не создал новой архитектурной формы, то новой формы вообще не появилось, то есть сохранилась предшествующая формальная концепция. «Архитектура второй трети и конца XIX столетия по своим характеристикам входит в сферу

архитектурной системы Нового времени. Ее формообразующее отношение полезного и прекрасного основывается на механичности соединения. ...Конструкция и остов здания... обусловленные чисто практическими нуждами и уровнем развития техники, существуют как бы в скрытом виде, образуют скрытую форму, трансформированную с помощью собственно архитектурных, художественных средств»¹¹. Иначе говоря, в эклектике продолжает жить тот же принцип формообразования, что и в классицизме, разница же заключается в том, что классики используют только античные формы, а эклектики — все стили прошлого. В этом Е. И. Кириченко усматривает влияние романтизма.

Это отличие приводит к важным последствиям. «Равнозначности стилевых форм: все красивы, все допустимы — соответствует аморфность, деструктивность композиций эклектики — они не построены, случайны, незамкнуты»¹². То есть старая система формообразования в эклектике продолжает жить, но в состоянии кризиса. Хаосу эстетических предпочтений соответствует хаос на фасаде.

Никак не отказывая этой схеме в логике, необходимо возможно более четко зафиксировать принятый здесь способ обобщения. В рамках общепринятой методологии «стиль» и «принцип формообразования» — это синонимы. Здесь же стилеобразование и формообразование — явления разных уровней. Эклектика не отличается от классицизма по принципу формообразования в системе, где сам классицизм не отличается от барокко, а барокко от Ренессанса. Все они, по мысли Е. И. Кириченко, имеют одну формальную структуру — остов здания и декор на нем.

Даже если с этой точки зрения эклектика и не отличается от классицизма по способу формообразования, с точки зрения обычной методологии стилистического анализа, где принципы формообразования барокко и Ренессанса, барокко и классицизма диаметрально противоположны, вопрос о происхождении эклектики остается открытым. При этом внешне логичное положение о том, что появление разных стилей в качестве образцов приводит к равнозначности и утрате иерархии, внутренне не вполне ясно. По идее Е. И. Кириченко, европейская архитектура, ориентировавшаяся на классику, изображала (начиная с Возрождения) классическую логику и тектонику на фасаде здания. Такая система называется автором иллюзорно-тектонической. Далее единство классического идеала утрачивается и утрачивается иллюзорно-тектонический порядок. Все же остается совершенно непонятным, почему уважение не только к классике, но и ко всей истории искусства должно приводить к беспорядку на фасаде. Напротив, если бы принцип формообразования не изменился, зодчие эклектики должны были бы иллюзорно изображать тектонический порядок готики, византийской архитектуры или любого

другого стиля, а не набрасывать на фасад детали этих стилей в «аморфной равнозначности».

Концепция Е. И. Кириченко имеет определенные аналогии в западном искусствознании, однако лишь в части преемственности эклектики от архитектуры позднего классицизма, ампира. В 1922 г. З. Гидеон для обозначения архитектуры около 1800 г. ввел термин «романтический классицизм»¹³. К настоящему моменту этот термин является общепринятым. Как мы видели, второй половиной XVIII в. датируется перелом в архитектуре Л. Беневоло, той же точки зрения придерживается Г. Р. Хичкок в известной книге «Архитектура XIX—XX вв.»¹⁴, аналогичную модель находим у К. Мино в его капитальной монографии «Архитектура XIX в.»¹⁵.

В концепциях этих авторов эклектика оказывается прямым продолжением архитектуры «романтического классицизма», но сам этот классицизм решительно отторгается от предшествующей традиции. Причиной отторжения служит именно воздействие романтизма. Это воздействие приводит к появлению двух феноменов — самого «романтического классицизма» и стиля «питореск», «живописного». Отечественному искусствознанию этот термин отчасти знаком по истории садово-паркового искусства (пейзажный, английский, живописный парк). Западные исследователи подразумевают под этим термином не только планировку парка, но и архитектуру, которую он включает, то есть все неклассические, экзотические стили XVIII века.

Основные свойства эклектики — археологизм, цитатность, увлечение экзотикой, средневековьем и др. — в таком случае рождаются в архитектуре задолго до эклектики, но под влиянием романтизма. Д. М. Крук в своей монографии «Дилемма стиля» формулирует эту концепцию в наиболее ясной форме: «В течение XVIII в. романтическое отношение полностью трансформировало идеи архитектурной композиции. Живописные ценности (то есть «архитектура как декорация») и ассоциативная эстетика (то есть «архитектура как овеществленная память») уничтожили гармонию классического канона»¹⁶. Отводя таким образом границу воздействия романтизма на архитектуру назад, к ситуации около 1800 года, зарубежные ученые тем самым как бы снимают проблему архитектурной формы в эклектике. Однако эта проблема остается.

В самом деле, пусть некие существенные черты эклектики возникают задолго до нее. С точки зрения генезиса эклектики, скажем, принципиальное значение имеет практически не рассматривавшийся в отечественной литературе «элективный метод», принятый и теоретически обоснованный во французской академии в конце XVIII в., суть которого и заключалась в «умном выборе» прототипа для решения проектной задачи. И, однако,

разве нет различий между формальной концепцией, скажем, Биржи Тома де Томона, явно создававшейся в традициях элективного метода, и последовавшими эклектическими решениями?

К изложенным идеям возникновения эклектических методов задолго до самой эклектики примыкает весьма оригинальная концепция английского архитектуроведения, заданная книгой К. Кларка «Готическое возрождение»¹⁷. Эта концепция объясняет лишь английскую ситуацию, однако, имея в виду влияние Англии на другие страны, в частности на Россию, имеет более широкое значение. К. Кларк опирается на тот факт, что готические формы в архитектуре Англии никогда не исчезали, существуя рядом с классикой XVI—XVIII вв. Готика как бы прямо переходит в неоготику, процесс формирования эклектики теряет четко определяемые временные границы. Впрочем, наряду с «возрождением» (revival) готики К. Кларк подчеркивает значимость процесса ее «выживания» (survival), выразившегося в апологии готики и ее изучении начиная с конца XVIII в. (дихотомию revival и survival вслед за Кларком и частично полемизируя с ним развивал Г. М. Колвин)¹⁹. Но этот процесс относится, прежде всего, к сфере идеологии, а не к жизни самих архитектурных форм.

Можно сказать, что, хорошо понимая специфику творческого метода эклектики (выбор прототипа), вкусовые предпочтения, причины обращения к тем или иным стилям прошлого, мы не понимаем, что происходит с этими прототипами потом, какова формальная концепция, у которой они преобразуются. Во всем многообразии изложенных концепций принцип формообразования эклектики остается неясным, а отсюда — достаточно темной и проблема происхождения эклектики.

Эстетическое следствие из этой ситуации не менее существенно, хотя и не требует столь длительных рассуждений. Эстетический критерий в искусствоведении не может существовать вне концепции формы, содержание произведения, его идеология переживается интеллектуально, а не эстетически.

Эклектика сегодня понимается как «архитектура умного выбора». Иначе говоря, творческий акт архитектора сводится к тому, что он выбирает в прошлом подходящие для него архитектурные мотивы. Но может ли сам акт выбора стать предметом эстетического переживания? Что тут переживать? Как топка, скажем, Л. И. Штакеншнейдер выбрал для дворца Белосельских—Белозерских архитектуру Растрелли в качестве прототипа? Как изящно подобрал для своей постройки мотивы не раннего, а именно развитого Растрелли периода Строгановского дворца? Такое эстетическое переживание просто абсурдно.

Очевидно, что объектом эстетического освоения может стать не то, что архитектор

выбрал, но то, что он сделал с исходным материалом. Однако именно это оказывается не ясным. Скажем в модели, предлагаемой Е. И. Кириченко (наиболее развитой в формальном отношении), композиции эклектики характеризуются такими формальными качествами, как дробность, мелочность, аморфность, незавершенность. Продолжая пример со Штакеншнейдером, мы должны восхищаться не только изяществом его выбора прототипа, но и тем, с какой тонкой и тщательной дробностью и мелочностью он аранжировал фасады, какой приятной аморфностью дышит его композиция.

Не понимая принципа формообразования в эклектике, мы практически оставляем весь этот период неосвоенным в эстетическом отношении. Собственно среди историков искусства, не связанных непосредственно с исследованием эклектики, отношение к рассматриваемому периоду как лишенному качества достаточно распространено²⁰. Стоит здесь привести слова Кенета Кларка из его упоминавшейся книги о готическом возрождении: «Подлинной причиной того, что наследие неоготики игнорируется, является то, что здесь возникло слишком Мало произведений, на которые можно смотреть без боли»²¹. Можно даже допустить, что в эклектике качественных произведений становится несравненно меньше, чем в предшествующие периоды из-за увеличившихся масштабов строительства. Но если некачественной представляется вся архитектура этого периода, то это характеризует исследователей больше, чем материал.

Совершенно очевидно, что вся эта ситуация возникает из того факта, что найти один формальный критерий, одну концепцию формы эклектике невозможно. В самом деле, что общего между необарокко Штакеншнейдера, неоготикой Н. Л. Бенуа, неорусским стилем К. А. Тона и т. д.? Может ли существовать формула стиля, объединяющая принципиально разные в своей основе явления?

Здесь мы сталкиваемся с ситуацией противоречия между логикой и интуицией. С точки зрения логики это невозможно. Логическая операция состоит в последовательной редукции принципа формообразования до его центра, существа. Тогда мы должны отбросить все «нео-», получить ясные формальные структуры в виде готики, барокко, древнерусской архитектуры и убедиться в их принципиальной несводимости друг к другу. Интуитивно не менее очевидно, и это отмечают все исследователи, что произведения эклектики имеют между собой нечто общее, что объединяет и неоготику, и необарокко, и неорусский стиль.

Принципы формообразования вообще — это объект анализа формального искусствознания, которое, как и любая научная парадигма, несет в себе память условий, в которых она родилась. Среди них — представление об органичности стиля,

унаследованное от периода преодоления эклектики и становления «витализма» модерна. Эклектика же не мыслила себя как органическое целое, она принципиально неорганична.

Последнее не вызывает сомнений ни у одного исследователя. Однако анализ того, что можно было бы обозначить как «неорганический принцип формообразования», на сегодня отсутствует. По сути же, признание «неорганичности» эклектической формы может означать только одно — в ней присутствует несколько несводимых друг к другу начал. Причем речь идет не о субстратах барокко, готики или ренессанса, но о неорганичности внутри одного произведения, где разные стили сочетаются вместе достаточно редко. То есть вопрос не в несводимости друг к другу барокко и готики, но в несводимости начал готики и некоего «нео-», что и делает неоготику (или нео-барокко и т. д.) самими собой.

Естественно предположить, что если субстраты готики, барокко, ренессанса — это то, что разделяет эклектику, то формальные характеристики «нео-формы» — это то, что ее объединяет, делает одним стилем. Иначе говоря, пластические свойства неоформы следует искать среди общих характеристик эклектики. Такие общие характеристики выделяются всеми исследователями, упомянутые дробность, аморфность, равнозначность, незавершенность композиций, отмеченные Е. И. Кириченко, — из их числа.

Принципиальным формальным качеством нам представляется отмеченная Е. А. Борисовой «плоскостность» эклектических композиций. «Архитектурные формы ренессанса и барокко, готики и византийской архитектуры получили совершенно особый общий характер. Их роднила своеобразная нивелировка форм, явное, стремление избежать сильных пластических акцентов»²². «Пластическое понимание архитектуры в классицизме уступает ее графическому пониманию... Не объем, а плоскость стала характеризовать архитектуру эклектики»²³.

Исследователями подчеркивается «механичность» соединения декора со стеной в эклектике. Однако эта механичность весьма специфическая. Мысленно оторвать декор от стены, разъединить их при всей механичности соединения окажется весьма затруднительным. Декор сохранит «плоскостность» стены, не превратится в самостоятельную пластическую форму.

Плоскостность и графичность эклектики обуславливают ее непластичность. Категория пластики здесь как бы отсутствует, поскольку телесность трехмерной формы тяготеет к тому, чтобы превратиться в рисунок. Кажется, что здания строятся не из камня и кирпича, но из элементов, лишенных свойств строительного материала, из начерченного на листе ватмана руста, карнизов, наличников, пилястр и т. д.

Выстроенные на плоскости композиции эклектики отличаются странной

немасштабностью. Е. И. Кириченко говорит здесь о «дробности» композиций, и это верно, поскольку чаще всего декор следует поэтажным членениям. Но декору эклектики вообще свойственно некое незнание масштаба. Скажем, гигантские атланты, созданные А.Теребеневым для Нового Эрмитажа Л. Кленце, просто несоизмеримы с находящимися рядом с ними статуями в нишах на фасаде, те в свою очередь равны по размеру окнам, чего не может быть, если (как принято в классике) статуя задает «человеческий» масштаб здания. А. И. Каплун в свое время так характеризовал Исаакиевский собор О. Монферрана: «Нарисованные Монферраном барельефы в тимпанах портиков чрезмерно грузны, слишком крупны скульптурные группы на углах здания, в обработке, окон не выявлены их большие размеры»²⁴. Гигантские размеры собора как бы «съедаются» отмеченными А. И. Каплуном масштабными характеристиками, собор, как кажется, вообще вне масштаба. Претензии в немасштабности часто предъявляются и к Храму Христа Спасителя К. А. Тона — при всей колоссальности его размеров, членение фасадов на прясла кажутся слишком мелкими из-за размеров барабана. Кажется, что для такого огромного купола гигантский постамент, каким является весь храм, слишком мелочен и дробен, недостаточно мощен.

Масштаб — своего рода метафора тектоники, за немасштабностью эклектики следует ее нетектоничность. Композиция Тона выглядит как сознательное пренебрежение зрительной тектоникой. Пожалуй, наиболее удивительный пример - дворец департамента Уделов на Литейном проспекте в Петербурге, построенный Г. А. Боссе и перестроенный А. П. Резановым. Четыре изящных кариатиды поставлены на огромные (в два с половиной раза больше их роста) постаменты. Они поддерживают тяжелый, мощный антаблемент, почти равный им по высоте. Этот антаблемент оказывается основанием легкого балкончика, обрамленного изящной решеткой. Все это вместе производит почти комическое впечатление, словно программно манифестируя — никаких законов тектоники нет.

Практически все формальные качества, которые исследователи выделяют в эклектике — основания для ее качественной дискредитации, и описанные выше — не исключения. Тем не менее, пластические свойства неформы должны находиться именно здесь, в общем понимании пластики, стены, композиции, пространства. Здесь мы сталкиваемся с очередным противоречием. Все пластические качества оказываются как бы отрицательными — эклектика непластична немасштабна, нетектонична. К этому можно добавить, что общие свойства композиции эклектики поражают своей непроясненностью, податливостью и аморфностью — контуры здания либо следуют сложившимся

историческим схемам, либо логике интерьера, либо — вообще норме участка застройки. Архитектурная композиция не имеет собственного лица, Е. И. Кириченко справедливо говорит здесь о «декомпозиции»²⁵.

Можно сказать, что главным свойством неоформы оказывается в таком случае ее отсутствие. В самом деле — вместо композиции — декомпозиция, вместо пластики — непластичность, вместо тектоники — атектоничность, вместо масштаба — немасштабность. Но с другой стороны, если бы пластические качества неоформы отсутствовали вообще, то тогда эклектика теряла бы неограниченность сочетания двух начал и превращалась бы в органическое продолжение барокко, ренессанса, готики. То есть парадокс, заключается в том, что, с одной стороны, пластика неоформы не может не присутствовать, а, другой — неоформа не имеет пластических характеристик, кроме отрицательных, представляет собой некое пластическое «ничто».

Разрешение этого парадокса, как нам представляется, заключается в том, чтобы превратить это «ничто» в «нечто», то есть считать, что главной пластической характеристикой неоформы является уничтожение пластики, что это некая «анти-форма». В таком случае, структура эклектического формообразования выглядит как соединение двух начал — «формы», взятой из прошлого, и «антиформы», депластической неоформы. Логический анализ можно считать завершенным на этой констатации. Однако его результаты выглядят несколько фантастично, ибо выявленная «анти-форма» — это скорее как некая мыслительная категория, как метафизический конструкт, а не как реальное тектоническое «тело», физический объект. Едва ли можно считать поэтому, что интересующий нас принцип формообразования уже найден.

Статья Н. В. Гоголя «Об архитектуре нынешнего времени» не раз служила предметом анализа в архитектуроведческих работах, связанных с изучением эклектики. Главное, что видят в ней исследователи — отказ от монизма классического идеала и призыв к многообразию прототипов. Мы позволим себе вновь обратиться к этому источнику с точки зрения интересующего нас принципа формообразования.

Гоголь действительно выражает идею разнообразия источников архитектурного вдохновения, но при этом явное предпочтение отдает готике. «Если бы... потребовалось отдать предпочтение какой-либо из архитектур, то я всегда отдам его готической»²⁶. То есть все разнообразие строится вокруг готики, она главенствует.

Почему именно готика? Вопрос тем более существенен, что с неоготики собственно и начинается эклектика. Сама проблема генезиса эклектической формы выглядит в узком контексте 1830-х годов как перемена образца — от классики к готике. В русской же

ситуации этот вопрос получает особый акцент.

Для Англии, Франции, Германии обращение к готике может объясняться как свойственный романтизму поиск своей национальной культуры. В упоминавшейся монографии К. Мино пишет: «Каждая страна старается доказать, что готика — это ее национальная архитектура. В своем эссе «О немецкой архитектуре» Гете узнает в готике «архитектуру немецкую, нашу национальную архитектуру», а в «Старинной архитектуре Англии» Джон Картер говорит о ней как о «нашей национальной архитектуре»²⁷. Если готика национальна, то вопрос о причинах обращения именно к ней не встает. Вспомним, что для К. Кларка появление готики в контексте ранней эклектики объяснялось, в частности, тем, что она просто «выжила» в период господства классицизма. Но для русской ситуации вопрос стоит иначе, необходимы иные объяснения.

По мнению Е. И. Кириченко, для эклектики характерно ассоциативное понимание архитектурной формы. Значима не сама форма, но ее семантика. Семантика готики определяется однозначно. «Величественный храм, — пишет Гоголь, — бывал также велик перед требованиями людей, как требования души перед требованиями тела»²⁸. Аналогичную мысль находим у П. Я. Чаадаева, для которого готика — это дух, а классицизм — материя, плоть²⁹. То есть готика ассоциируется со Средними веками, они — с расцветом христианства, оно — с высотой духа, которую ищет романтический век. Эти соображения безусловно верны. Однако в рамках ассоциативного понимания архитектурной формы сама формальная структура готики оказывается совершенно неважной. Почему тогда все начинается с готики, а не с романтики, древнерусской архитектуры?

Можно сказать, что сама специфика русской ситуации ставит исследователей перед проблемой формообразования. Ибо только структура готической формы может дать здесь вопрос о причинах обращения к ней.

В своей книге «Русская архитектура второй половины XIX века» Е. А. Борисова считает возникновение новой романтической эстетики единственной причиной появления эклектики. Однако здесь эти идеи не проецируются на принципы формообразования. Показательно следующее суждение о готике: «Для русской архитектуры 1820—1840-х гг. наиболее характерным было увлечение образной стороной готического зодчества вне постижения ее конструктивных закономерностей»³⁰. Однако в недавних своих статьях Е. А. Борисова пересмотрела эту точку зрения. Ассоциация готики с образом некоего духовного экстаза, высоты духа отнюдь не произвольна, но вызвана именно конструктивными особенностями готики. «В готике эпохи романтизма нашла наиболее

полное выражение не только мистическая, экстатическая сторона романтического отношения к средневековью, но и восхищение качественно иной, чем в классицизме, тектоникой»³¹.

Нам представляется, что такая трактовка точнее и тоньше отражает ситуацию ранней эклектики. Именно тектонический принцип готики (в неразрывной связи с ее семантикой) привлекал ранний романтизм. Косвенным подтверждением этого соображения служит недооцененная, как представляется, в современных исследованиях по эклектике специфика термина «романтический», как он понимался в начале XIX в. и ранее. Ассоциативная концепция эклектической формы предполагает, что «романтизм», «Средние века», готика, высота духа — суть различные феномены, лишь связанные друг с другом семантическими ассоциациями. Как кажется, это проекция современного аналитического видения в ситуацию конца XVIII—начала XIX века.

«Первоначально слово «romance» означало лирическую и героическую песню — романс, затем — большие эпические поэмы о рыцарях — романы. ...В 17 веке эпитет «романтический... служит для характеристики авантюрных и героических сюжетов и произведений, написанных на романских языках, в противовес тем, которые написаны на языках классических. В XVIII в. это слово входит в обиход для обозначения литературы Средневековья и Возрождения. ...Наряду с понятием «готическое» и «живописное» оно обозначает новые эстетические ценности»³². Р. Иммервар в своей статье, специально посвященной значению термина «романтический» в европейских языках, показывает, как это слово последовательно на протяжении веков захватывало все новые области, обозначая феномены, не вписывавшиеся в классическую поэтику — фантастику, воображение, впечатление и т. п. Формирование классицизма с его жесткостью и четкостью само по себе расширяло и организовывало сферу «романтического» — того, что в классицизм не вписывалось³³.

Можно сказать, что готическая архитектура «ассоциировалась» с романтическими ценностями, но для рассматриваемой эпохи это по меньшей мере странная фигура речи. Готика не ассоциировалась с романтизмом, а просто им была. Перечисленные выше феномены — Средние века, романтизм, высота духа и т. д. не связаны друг с другом ассоциативными связями, а просто представляют собой одно и то же. В этом контексте оторвать структуру формы от ее содержания чрезвычайно затруднительно.

Вернемся к статье Гоголя. Начав с апологии готики, он переходит к критике классических форм. Тема материальности, плотскости классики, которая шокировала Чаадаева, также развивается здесь, больше того, говорится о несовместимости классики и христианской

идеи. Гоголь пишет о византийской архитектуре: «Они языческие, круглые, пленительные, сладострастные формы колонн и куполов тщились применить к христианству»³⁴. Выстраивая довольно фантастическую картину развития классической архитектуры от античности через Византию к Западной Европе, он пытается показать, что основной сюжет этого развития — упадок и вырождение, в результате которого «произошли тяжелые дворцы с колоннами, полуколоннами без всякой цели»³⁵. Богатство классических форм свелось к портикам и куполам, которые стали представляться к зданиям совершенно бессмысленно.

Чисто композиционно и по законам риторики, которой Гоголь следует в своей статье, этот «период» должен закончиться полным осуждением классики. Однако реально происходит нечто прямо противоположное. Гоголь вдруг начинает говорить о своей любви к классике. Упрек современной ему архитектуре оказывается не в самом использовании классических форм, а в их неправильном использовании. «Купол, это лучшее, прелестнейшее творение вкуса, сладострастный, воздушно-выпуклый, который должен был бы объять все творение и роскошно отдыхать на всей его массе белою облачную своею поверхностью, исчез совершенно»³⁶.

То есть, плоха не сама по себе материальность и плотскость несовместимой с христианством классики. Плохо, что классика не имеет некой бестелесности, миражности, она должна быть «сладострастной», но «воздушно-сладострастной». Именно эту черту Гоголь считает главной чертой подлинного классического вкуса. По мнению Гоголя, зодчие приблизились к этому идеалу, но не смогли его правильно реализовать. «В начале XIX века вдруг распространилась мысль об аттической простоте и ...обратилась в моду и отразилась вдруг на всем, начиная с дамских костюмов, преобразовавшихся в небрежное, легкое одеяние гетер. Казалось, еще ближе присмотрелись к древним, еще глубже изучили их дух»³⁷. «Легкое одеяние гетер», «воздушная сладострастность» — это и есть по Гоголю желаемая классика.

Собственно критерий «легкости» оказывается единственно новым, что добавляет Гоголь к представлениям о материальной греховности классики, он все преобразует и делает классику привлекательной. Именно эта «легкость» более всего ценится всеми, кто пишет об архитектуре в 1830-е гг. и позднее, на какое-то время превращаясь в ключевую эстетическую категорию. Чаадаев восхищается легкостью полета готической башни. Лермонтов, описывая современный ему интерьер, говорит об «украшениях комнаты, легких, как все в новейшем вкусе»³⁸. В. Соллогуб, давая фантастическую картину будущей Москвы в своем «Тарантасе», видит, как «по сторонам его (Тверского бульвара

— Г. Р.) красовались дворцы такой легкой, такой прекрасной архитектуры, что при одном взгляде на них душа наполнялась... чувством гармонии»³⁹. Англичанин Гранвиль, описывая свое посещение Петергофа, отмечает архитектуру коттеджа А. Менеласа: «Наружный вид весьма легок и элегантен»⁴⁰. Даже в архитектуре А. Тона современники видят те же качества — И. И. Свиязев, описывая Введенскую церковь в Петербурге, пишет: «Вас поражает необыкновенная легкость стен»⁴¹.

Коль скоро «легкость» — центральная эстетическая категория и критерий оценки архитектуры в период ранней эклектики, то можно предположить, что основа восхищения готикой — именно в этом. Тектоника готики — это тектоника дематериализации, восхищение готикой — это восхищение в первую очередь дематериализованной, «легкой» архитектурной формой.

Обратим внимание на специфические черты этой «легкости» у Гоголя. Один из главных недостатков, которые он видит в современной ему архитектуре, — мелочность. «Все, что ни строили по их (классическому — Г. Р.) образцу — все носило отпечаток мелочности... (Зодчие — Г. Р.) не узнали искусства давать величия всему целому и определить размер, способный вызвать изумление»⁴². Статья Гоголя написана в 1834 г. (датирована 1831)⁴³, и эти слова, очевидно, относятся к периоду создания самых грандиозных ансамблей классического Петербурга — Дворцовой и Сенатской площадей. Стоит произвести это сопоставление, и невольно ставится вопрос — какой же «размер способен вызвать изумление» Гоголя, если грандиозные произведения ампира кажутся ему слишком мелкими?⁴⁴ Ему видится архитектура некой запредельной грандиозности.

Гоголь все время стремится увести здания за границы неба, в высоту, «чтобы выше, выше, сколько можно выше поднималась его стена»⁴⁵. Стремление к высоте приобретает фантастические формы. «Для столицы необходимо видеть на полтора верста (160 км. — Г. Р.) во все стороны»⁴⁶. Отчаянные проекты Гоголя напоминают здесь мечтания Манилова. «Мысли его перенеслись незаметно к другим предметам и наконец занеслись бог знает куда. Он думал о благополучии дружеской жизни, о том, как хорошо было бы жить с другом на берегу какой-нибудь реки, потом через эту реку начал строиться у него мост, потом огромный дом с таким высоким бельведером, что оттуда можно видеть даже Москву»⁴⁷.

Неоднократно рассматривавшаяся в контексте развития архитектуры в 1830-е гг. статья Гоголя никогда не анализировалась в контексте поэтики собственно гоголевского творчества. Исследователи поэтики Гоголя (прежде всего Ю. Манн)⁴⁸ подчеркивают значимость для него категории миража, мнимости, фантастической реальности. Можно

сказать, что у Гоголя персонаж тем реальнее, чем он фантастичнее. Как представляется, эти качества полностью распространяются и на архитектуру, которую он описывает в своей статье. Вся она — мираж, воображение. Призывая зодчих обратить свои взоры к Востоку, Гоголь пишет: «Есть рудник, о котором едва знают ...Это — архитектура восточная, которая создана одним только воображением»⁴⁹, а далее в духе фантастических представлений о чудесах других народов, свойственных героям «Вечеров на хуторе близ Диканьки», безапелляционно заявляет: «Вся Индия усеяна прекрасными зданиями»⁵⁰.

Итак, архитектура мнимости, миража. Но парадоксальность ситуации заключается в том, что этот мираж, эти сказки про Индию, где все на одном только воображении и стоит, имеют самое непосредственное отношение к действительности. Иначе как объяснить, что статья Гоголя стала манифестом новой архитектуры?

Е. А. Борисова пишет: «Гоголь... впервые предложил положительную программу архитектуры... Принципиально новым было... предвидение тех качественных изменений, которые должны будут произойти в области архитектурной формы и архитектурной тектоники. ...Если архитектура русского классицизма была основана на примате стены, ...то архитектура второй половины XIX века стремилась к принципиально новым решениям, аналогичным византийским купольным системам или готическим арочным структурам, разгружающим стену. Именно эти тенденции были предвосхищены творческой фантазией Гоголя»⁵¹.

Мы полностью разделяем эту точку зрения. Итак, с одной стороны, реальная архитектура XIX века реализует предчувствия Гоголя, а с другой — архитектура Гоголя представляет собой мираж. Отсюда может следовать только одно — архитектура эклектики и желала выглядеть как мираж, усвоить некие пластические качества дематериализованной иллюзии.

В таком случае вопрос о принципе формообразования в эклектике может быть в намеренно заостренной форме понят как вопрос о принципе формообразования, тектонике миража. Какова же эта тектоника? В конце своей статьи Гоголь описывает новую архитектуру, которую должен создать XIX век. «Покамест висящая архитектура только показывается в ложах, балконах... Но если целые этажи повиснут, если перекинутся смелые арки, если целые массы вместо тяжелых колонн очутятся на сквозных чугунных подпорках, если дом обвесится снизу доверху балконами с узорными перилами, и от них висящие чугунные украшения в тысячах разнообразных видов облекут его своей легкой сетью, и он будет выглядеть сквозь них как прозрачный вуаль, когда эти чугунные

сквозные украшения, обвитые около круглой прекрасной башни, полетят вместе с ней в небо, какую легкость, какую эстетическую воздушность обретут тогда дома наши»⁵².

Во всем этом впечатляющем видении Гоголя обращает на себя внимание глагол, определяющий тектонические отношения архитектурных элементов. Здесь все «висит» — висят этажи, на них — балконы, на балконах — вуали чугунных кружев. Неясно, на что это все повешено, где остов, стена, к чему все крепится. Эта часть архитектуры просто отсутствует, исчезает.

По замечанию Н. Я. Берковского, главной ценностью для романтиков является «развоплощение»: «Развоплощение они оставляют на виду, они придают ему верховную ценность, снимают акценты со всего, что есть тело...»⁵³. При всей кажущейся невозможности реализации такой программы в архитектуре, она явно реализуется в описанной тектонике миража. Стоит вспомнить при этом, что она возникает в архитектуре не впервые.

Переход от архитектуры классицистической к романтической типологически сходен с переходом от архитектуры античной к христианской. Тогда, как известно, дематериализация, развоплощение превратилось в главную цель новой архитектуры, акцент был перенесен с внешнего на внутреннее, с экстерьера на интерьер (стоит обратить в этой связи внимание на резкое повышение роли интерьера в эклектике). Описание же Гоголя, его «висящая» архитектура будущего находит себе неожиданно полную аналогию в архитектурной программе Софии Константинопольской. Напомним, что, по определению Прокопия Кесарийского, купол ее не покоится на столбах, но как бы висит на цепи, спускающейся с небес⁵⁴.

Однако при всем сходстве интенций развоплощения архитектуры в романтизме и в христианской ментальности Средних веков, воплощение этих интенций очевидно отлично. Менее всего изобилующие роскошью детали фасады эклектики напоминают византийскую или готическую архитектуру, менее всего органичность зодчества Средневековья сходна с принципиальной неорганичностью эклектики.

Позволим себе в последний раз обратиться к гоголевской статье. Он пишет о готическом храме: «в нем все соединено вместе: этот строгий возносящийся над головой лес сводов, окна огромные, узкие, с бесчисленными изменениями и переплетами, присоединенные к этой ужасающей колоссальности массы самых мелких украшений, эта легкая паутина резьбы, окутывающая его своей сетью, обвивающая его от подножия до самого шпица»⁵⁵. Бросается в глаза некая странность в описании этого архитектурного организма. «Окна присоединены к массе мелких украшений». Этот оборот можно было бы принять за

косноязычие, но вряд ли Гоголь мог употребить косноязычный оборот, неточно отражающий его мысль.

Здесь в описанном храме полностью отсутствуют стены. Их заменяет «масса мелких украшений». Но не просто заменяет, а скорее уничтожает. В самом деле, к этой массе присоединены окна. Они не пробиты, не вырезаны, а именно присоединены. Но соединить можно только вещи подобные, нельзя присоединить дыру к стене. Раз так, то дыра окна и плоть храма, предстающая как «масса мелких украшений» суть явления одного порядка. Стена, на которой «висят» все украшения, в таком случае лишь некая прозрачная плоскость, сквозь которую можно проникнуть, как через окно.

В этом фрагменте перед нами во всей полноте предстает тектоническая структура гоголевского архитектурного миража. При этом описание Гоголя походит на эклектическое здание, не меньше чем на реальный готический храм. Стена в эклектике действительно исчезает за «массой мелких украшений», это — общеизвестная эклектическая «боязнь пустоты», «*hoïogor vacuï*»,

В этой связи стоит задаться вопросом: а существует ли в эклектике эстетика собственно стены, гладкой, незаполненной декором поверхности? И если существует, то в каком виде она предстает? Ответ на этот вопрос не может не изумлять сходством с тектоническими интуициями Гоголя. В самом деле, он разрешается, как нам представляется, единственным способом — а именно указанием на стеклянную архитектуру XIX века, где лишённые декора стены действительно открывались глазам зрителя. Перед нами буквально стена, к которой могут быть «присоединены» окна. Здесь возникает перенесенный в реальность гоголевский мираж. Когда В. В. Стасов говорит о «железо-стеклянной архитектуре», что она «сооружала чудные палаты, поразительные волшебством впечатления, воздушной легкостью, громадными пространствами, залитыми светом»⁵⁶, то кажется, что перед нами фрагмент той же статьи Гоголя, случайно попавший в другой контекст.

Хрустальный дворец Пакстона был сооружен в 1851 году, но тема стеклянной архитектуры начинает волновать романтиков до того⁵⁷. Стоит вспомнить хрустальную архитектуру будущего, которую В. Ф. Одоевский рисует в своем романе «4338 год»⁵⁸. Легкость и бестелесность гоголевского миража обретают здесь конкретику стекла (забавной аналогией «легкому одеянию гетер» у Гоголя оказываются «платья из эластического хрусталя», в которые одеты дамы у Одоевского). Разумеется, стеклянная архитектура в целом — некое крайнее проявление поисков XIX века. Но с точки зрения сказанного принцип «*hoïogor vacuï*» эклектики может быть осмыслен по-новому.

Мы говорим, что в эклектике «нет стены», имея ввиду, что она «есть», наличествует, но

сплошь закрыта декором. Однако в контексте сказанного этот факт должен быть переосмыслен. Стена, скрытая за декором, как мы видели у Гоголя, сродни окну — это некая бестелесная плоскость, которая может проявиться как плоскость стекла.

Такое буквальное понимание позволяет объяснить причину возникновения принципа «боязни пустоты». Без него этот принцип предстает как некое странное и несимпатичное качество эклектики. Но если допустить, что в художественном сознании эклектики стена действительно аналогична некой дематериализованной плоскости, то в таком случае плоскость, незаполненная декором, — это действительно пустота, дыра в здании, аналогичная окну, ее просто необходимо чем-нибудь прикрыть, чтобы здание не обрушилось.

Напомним теперь наш логический анализ «неоформы» в эклектике. Главное ее свойство заключалось в отсутствии пластического лица, она превращалась в «антиформу». Как представляется, эта «стеклянная», миражная, дематериализованная плоскость, к которой «подвешивается» декор, — это и есть вычлененная нами антиформа. Естественно, ее пластическое лицо отсутствует, ибо она антипластична.

На нас сегодня стены эклектических зданий отнюдь не производят впечатления бестелесных миражей. Напротив, они куда как телесны. Это придает нашей гипотезе о принципе формообразования в эклектике характер более чем проблематичный. Мы, однако, склонны отнести эту проблематичность за счет специфики современного зрения, привычного к реальной бестелесности стеклянных фасадов новой архитектуры XX века. Эклектика технически могла создать стеклянный выставочный павильон, но не стеклянный доходный дом. Если же современное впечатление, от эклектических зданий как от тяжелой, косной хаотической массы декора верно и адекватно передает художественное сознание прошлого века, то откуда же берется «легкость», о которой в унисон говорят современники?

В. Ф. Маркузону принадлежит блестящая идея о «метафорическом» значении ордера⁵⁹. Развивая эту идею, можно оспорить положение Е. И. Кириченко о том, что эклектика развивает формообразовательную систему Нового времени, где к остову здания крепится декор. Это упрощение самой сути художественной системы. В классицизме стена понимается тектонически, то есть ее верхняя часть давит на нижнюю, внутри нее действуют силы тяжести, и именно эти отношения передаются ордерной логикой. Именно от этих сил, живущих внутри стены, ордерная декорация получает мощь, силу, тектонические силы как бы перетекают из стен в пристенные колонны, наполняя их пластикой и материальностью. Но никакие пластические, тектонические силы не

перетекают со стен в декор эклектических зданий. Напротив, всей своей формой — непластичностью, немасштабностью, тектоническим алогизмом — декор эклектики манифестирует: никакой тяжести внутри стены нет. Если ордер классицизма — метафора тектоники, декор эклектики — метафора атектонизма. То есть метафора лишенной тектоники стены, стены как дематериализованной плоскости.

Таким образом, принцип формообразования, найденный в эклектике, на наш взгляд заключается в соединении исторической формы с «нео-формой» — дематериализованной плоскостью стены. Это и есть романтический принцип формообразования, ибо архитектура здесь подвергается дематериализации, развоплощению. Ее тектоника превращается в тектонику миража. Но «романтичность» этой пустоты, на которой «висят» картины исторического декора, не исчерпывается одной дематериализацией архитектуры.

Вернемся к элективному методу, к структуре архитектурной цитаты в классицизме. Мы говорили о том, что если суть творческого метода зодчих «элективной» архитектуры и эклектики близка, то структура формы совершенно различна. Теперь это различие может быть эксплицировано и осмысленно.

Идея элективного метода у классициста заключается в следующем. Есть некая проектная задача. Требуется найти ее наиболее адекватное решение. С этой целью находится наиболее точный аналог этой проектной задачи в прошлом. Оттуда берется решение и далее корректируется в соответствии со спецификой ситуации.

Зодчий в таком случае — носитель некоего внеличного знания, которое сродни науке. Существуют правильные способы решения задач, архитектор знает эти решения. Разумеется, и здесь проявляется личный характер творчества, но в рамках этой внеличной системы. Пользуясь, скажем, теоремой Пифагора, мы не можем назвать это знание «своим», равно как и «чужим», ибо оно общее. Используя классику в этой системе, архитектор оказывается в ситуации, когда говорит не он, но его творчеством говорит великая классическая традиция.

Тема «Я», личности, творца — центральная для романтизма. Отношение к структуре культурного знания, к традиции здесь радикально изменяется. Традиция перестает быть абсолютной истиной наукоподобного знания, но чем-то иным по отношению к «Я»; в диалоге с этим иным «Я» утверждается, обретает свою самость. В искусстве возникает феномен стилизации. Не разбирая здесь этой темы подробно⁶⁰, отметим, что стилизация возможна только тогда, когда есть два различных начала произведения; автор и то, что он стилизует; они не сводимы один к другому. В классицизме в этом смысле стилизация невозможна; считать палладианство стилизацией Палладио также странно, как считать

стилизатором Пифагора человека, использующего его теорему.

Для того, чтобы в архитектуре возникло стилизуемое и стилизующее, свое и чужое, необходимо, чтобы в самой структуре архитектурной формы было нечто, позволяющее произвести это разделение. Если в архитектурной форме эклектики все — «чужое», все взято из стилей прошлого, то где место для «Я», исходя из которого и определяется это «чужое»? Нам представляется, что это именно дематериализованная, лишенная плоти плоскость, на которой висит декор, на которую проецируется прошлое.

Итак, бестелесная плоскость — это не только средство дематериализации архитектуры, но средство локализации «Я» архитектора, позволяющие пластически выразить и самость этого «Я», и ситуацию диалога между «Я» и архитектурной культурой прошлого. Мы склонны отождествить эту плоскость с сознанием, считать ее своеобразным пластическим эквивалентом экрана сознания.

Вместе с тем, необходимо подчеркнуть следующее. Нам не кажется, что архитектор эклектики во всех случаях подчеркивает свою «самость», отделенность от архитектуры прошлого. Описанный способ формообразования не исключает того, что архитектор всерьез пытается воспроизвести, продолжить архитектуру прошлого. В особенности такие попытки характерны при воспроизведении архитектурных систем, в которых дематериализация сама по себе являлась по тем или иным причинам основой стиля (готика, барокко). Пластическая структура бестелесной плоскости и декора предоставляла лишь возможность для пластического выражения «Я» архитектора, но отнюдь не диктовала такой необходимости.

Как известно, XIX век — время распада феномена единого стиля, равно характеризующего все виды искусств. Описанный способ формообразования на первый взгляд может характеризовать только архитектуру. В самом деле, плоскость на которую проецируется изображение, — имманентное свойство живописи; искать здесь что-либо, характерное для романтизма, очевидно странно.

Однако, если представить себе живопись в несколько более широком контексте эволюции изобразительной культуры в целом, то здесь мы сталкиваемся с весьма симптоматичными, на наш взгляд, процессами активной рефлексии этой плоскости, экспериментов с ней. Эта эволюция в первой половине XIX в. имеет ясную и четкую цель — изобретение дагерротипа. М. Б. Ямпольский в своей статье о транспарантной живописи обращает внимание на те факты, которые сами по себе выглядят как бы случайными, но в свете этой цели получают очевидный смысл. Он начинает свой анализ со столь любимой романтиками живописи облаков.

За этим феноменом открывается весьма любопытная метафизическая концепция. Для Тернера, например, облака воспринимаются как некий экран, на котором Солнце (=истина, Бог) пишет своим светом некие таинственные письма и фигуры. Художник, холст и натура — эта ситуация становится моделью для понимания, интерпретации природного процесса. Далее «желание зафиксировать движение света в среде порождает в 10-е годы (XIX в. — Г. Р.) тенденцию превращения самого холста в транспарант. ...Все это ориентирует художников на образцы транспарантной живописи по стеклу»⁶¹. За транспарантной живописью следует столь значимый в контексте неоготики процесс возрождения витража (описанная нами картина тектоники миража у Гоголя чрезвычайно напоминает витраж). Наконец, появление диарам.

Во всех этих событиях истории изобразительной культуры центральную роль играет понятая метафорически (облака) или буквально представленная (витраж, диарама) прозрачная бестелесная плоскость. Возникновение же дагерротипа, как представляется, возможно только в рамках той пространственной модели, которую мы только что описывали: некая бестелесная плоскость и отпечатывание на ней изображения.

Представляется, что актуализация идеи бестелесной плоскости в изобразительной культуре и процессы в архитектуре связаны между собой. В этой связи сошлемся на мнение одного из блестящих немецких ученых первой трети XX века Вальтера Беньямина. В проспекте незавершенной работы о пассажах XIX века (которые он считал наиболее ярким выражением специфики «археологии сознания» XIX столетия) он ставил изучение пассажей в прямую связь с изобретениями Дагера — диарамами и дагерротипами. «Как в архитектуре начинают распространяться конструкции из железа, так с другой стороны в живописи — панорамы. Пик господства панорам совпадает с возникновением пассажей»⁶². Современный исследователь Беньямина пишет: «Читателю нужно хоть отчасти «ощущать» логику аллегорической интуиции, которая ведет Беньямина в его исследовании урбанистических хронотопов. Город для Беньямина — ...это своего рода визуальные комплексы»⁶³. Именно это, обозначенное Беньямином визуальное сходство пассажей с их стеклянными перекрытиями и панорам, навело нас на размышления о природе электической "неоформы" как бестелесной плоскости. Нам видится здесь одна и та же структура формы. Заметим также, что в известной книге "Язык современной архитектуры" Бруно Дзеви в качестве главного свойства, которое привлекает архитекторов XIX — XX вв. в готике, назвал "прозрачность", буквально — "транспарантность" готики.

Итак, мы полагаем, что романтизм создал принципиально иной принцип

формообразования. Это тектоника миража, бестелесной плоскости, на которую проецируется декор здания. Появившись в 1930-е гг., этот принцип просуществовал в архитектуре вплоть до 1890-х гг. На протяжении своего существования он изменялся; ранняя эклектика склонна придавать качества бестелесной плоскости гладким стенам, унаследованным от классицизма, лишь атектоничность и немасштабность композиций Кленце или Монферрана свидетельствуют о том, что стена не понимается как плотная тектоническая субстанция, но дематериализована; в поздней эклектике, напротив, эта дематериализованная плоскость стены полностью исчезает за декором. Периодизация эклектики в контексте развития принципов формообразования представляет собой тему отдельной работы. Здесь же, в заключении, хотелось бы вернуться к вопросу об эстетике эклектики.

Как представляется, эклектика может быть художественно оценена именно в контексте описанного способа формообразования. Для того, чтобы оценить произведения эклектики, необходимо представить себе бестелесную плоскость, на которой висит декор, увидеть детали архитектуры Ренессанса, готики, древнерусской архитектуры как бы парящими, висящими в воздухе. Разумеется, любой способ формообразования, свойственный стилю, - это своего рода искусствоведческая абстракция (как, скажем, вельфлинские "Ренессанс" и "барокко"). Это идеализация реальной ситуации, а не сама эта ситуация. Но именно эта идеализация позволяет понять свойственный стилю эстетический идеал.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: Искусство романтической эпохи. М., 1969; К истории русского романтизма. М., 1973; Ю.В. Манн. Поэтика русского романтизма. М., 1976; История романтизма в русской литературе. т.1-2. М., 1979; Н.Я. Берковский. Романтизм в Германии. Л., 1973; Д.В. Сарабьянов. Русская живопись среди западноевропейских школ. Опыт сравнительного исследования. М., 1980; В.С. Турчин. Эпоха романтизма в России. М., 1982.
2. Библиографию по данной проблеме см.: Е.И. Кириченко. Архитектурные теории в России XIX в. М., 1986, с. 287.
3. Пользуемся случаем выразить благодарность М.М. Алленову, который с предельной ясностью сформулировал этот вопрос в беседе с автором настоящей статьи, считая, что ответ может быть только отрицательным.
4. Е.А. Борисова. Ранний романтизм и русская архитектура. // Мир искусств. М., 1991, с. 366.
5. Аналогичной точки зрения придерживается большинство исследователей. Ср.: Д.В. Сарабьянов, цит. соч., с. 56; В.С. Турчин, цит. соч., с. 150-151; В.С. Горюнов. Истоки эклектизма и теория архитектуры второй половины XIX в. Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. арх. Л., 1984.
6. А.Л. Пунин. Архитектура Петербурга середины XIX в. Л., 1990, с.15.
7. Там же, с. 101.
8. L. Benevolo. Histoire de l'architecture moderne. Vol. 1. La revolution industrielle. Paris, 1978, p.71.
9. История русского искусства. Т. 8. Кн. 2, с. 454.
10. См.: Конструкция и форма в русском зодчестве XIX-начала XX века. М., 1977.
11. Е.И. Кириченко. Русская архитектура 1830-1910 гг. М., 1978, с. 13.
12. Там же, с. 34.
13. S. Giedion. Spatbaroker und romanisher Klassizismus. Munchen, 1922.
14. Н. -R. Hitchcock. Architecture: Nineteenth and Twentieth centuries. Harmondsworth, 1977.
15. С. Mignot. L'architecture au XIX-e siecle. Paris, 1983.

16. J.M. Crook. Architectural ideas from picturesque to the Post-Modernism. London, 1987, p. 13.
17. R. Klark. The Gothic Revival. Harmondsworth, 1962.
18. См.: Е.А. Борисова. Русская архитектура и английская псевдоготика: к вопросу о месте английских художественных традиций в русской архитектуре середины XIX в. // Взаимодействие искусств в художественном развитии России второй половины XIX века. М., 1932.
19. H.M. Colvin. The origins of Gothic Revival. // Academia Nazionale dei lincei. Anno CCCLXXV. 1978. Guaderno N241. Roma, 1978.
20. Ср.: А.И. Каплун. Стиль и архитектура. М., 1985, с. 143-144.
21. К. Klark, op, cit., p. XIX.
22. Е.А. Борисова. Русская архитектура второй половины XIX в. М., 1979, с. 46.
23. Там же, с. 48.
24. История русской архитектуры. М., 1956, с. 520.
25. Е.И. Кириченко. Русская архитектура..., с. 38.
26. Н.В. Гоголь. Об архитектуре нынешнего времени. // Полное собрание сочинений. Т. 8, М., 1951 (в дальнейшем – Гоголь, ПСС-8), с. 64.
27. С. Mignot, op. cit., p. 48.
28. Гоголь, ПСС-8, с. 57.
29. См.: П.Я. Чаадаев. Четвертое философическое письмо. Вариант. // Сочинения и письма П.Я. Чаадаева. т. 11. М., 1914, с. 22.
30. Е.А. Борисова, цит. соч., с. 80.
31. Е.А. Борисова. Ранний романтизм и русская архитектура, с. 380.
32. Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971, с. 380.
33. R. Imerwahr. Romantic and its Cognates in England, Germany and France before 1790. // Romantic and its Cognates. The European History of the word. Manchester, 1972, p. 17-91. См. также: Т.В. Зеленко. О понятии "готический" в английской культуре XVIII века. // ЛГУ. Филологический факультет. Вопросы филологии. Вып. VII. Л., 1978, с. 201-207.
34. Гоголь, ПСС-8, с. 58.
35. Там же.
36. Там же, с. 59.
37. Там же, с. 60.
38. М.Ю. Лермонтов. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 4. М., 1981, с. 144.
39. В.А. Соллогуб. Тарантас. СПб, 1845, с. 86.
40. Цит. по: А.Л. Пунин, цит. соч., с. 125.
41. И.И. Свиязев. Практические чертежи по устройству церкви Введения во храм Пресвятыя Богородицы в Семеновском полку в С. –Петербурге. М., 1845. – с. 5.
42. Гоголь, ПСС-8, с. 60.
43. См.: Гоголь, ПСС-8, с. 758.
44. Это сопоставление принадлежит А.Л. Пунину. См.: А.Л. Пунин цит. соч., с. 21.
45. Гоголь, ПСС-8, с. 65.
46. Там же, с. 62.
47. Н.В. Гоголь. Мертвые души. // ПСС-4, с. 78.
48. Ю.В. Манн. Поэтика Гоголя. М., 1979.
49. Гоголь, ПСС-8, с. 67.
50. Там же, с. 68.
51. Е.А. Борисова. Архитектура и город. // Русская художественная культура второй половины XIX в. М., 1988, с. 287.
52. Гоголь, ПСС-8, с. 72.
53. Н.Я. Берковский, цит. соч., с. 19.
54. См.: Прокопий Кесарийский. О постройках. // Вестник древней истории. 1939. №4. С. 210-211.
55. Гоголь, ПСС-8, с. 71.
56. В.В. Стасов. Избранные сочинения. Т. 1. М., 1952, с. 531.
57. В.Ф. Одоевский. 4338 год. // Он же. Последний квартет Бетховена. М., 1978. Анализ утопии Одоевского см. Е.А. Борисова. Архитектура и город, с. 287-288; Е.И. Кириченко. Архитектурные теории..., с. 81-86.
58. См.: М.Б. Ямпольский. Мифология стекла в новоевропейской культуре. // Советское искусствознание, №24, М., 1988.
59. См.: В.Ф. Маркузон. Метафора в архитектуре. // Архитектура СССР. 1939. №5; Его же. О закономерностях семиотики и развития архитектурного языка. // Архитектура СССР. 1970. №1.
60. Подробнее см.: Г.И. Ревзин. Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века. М., 1992, с. 68-96.
61. М.Б. Ямпольский. Транспарантная живопись: от мифа к театру. // Советское искусствознание. №21. М.,

1987, с. 289.

62. В. Беньямин. Париж – столица XIX столетия. // Историко-философский ежегодник. 1990., Москва, 1991, с. 237.

63. В.А. Подорога. Феномен города и философия истории XIX столетия (Passagen-Werk Вальтера Беньямина). – Там же, с. 233.

64. В. Zevi. The modern language of architecture. London, 1978, p. 140.

Темна вода в облацах

В блестящей книге Александра Эткинда разворачивается удивительная картина отношений советской власти с психоанализом. Наше внимание в данном случае привлекает следующий пассаж Льва Троцкого из письма к академику Павлову. “Фрейд стоит над колодцем и пронизательным взглядом сквозь толщу вечно колеблющейся замутненной воды разглядеть или разгадать очертания дна”¹¹⁴. А.Эткинда здесь интересует фактическая сторона дела — попытка убедить Павлова поддержать психоанализ своим автортетом — хотя он отмечает, что “Троцкий нашел сильный образ”. Нас же интересует именно образ. Свежесть метафоре Наркомвоенмора придает живое, хотя и странное, описание воды. Вода в колодцах, если речь не идет о заброшенных или зацветших, никакая не замутненная, а уж о вечных ее колебаниях и речи нет — не море. За этим вниманием к воде (а Троцкий еще и усиливает его, преварительно называя Павлова “водолазом”, который движется по этому колодцу в противоположном Фрейду направлении, со дна вверх) как-то теряется сама странность сопоставления. Хотя в принципе картина доктора Фрейда, годами пляшущего в колодец, в ожидании, пока оттуда вынырнет академик Павлов, достойна если не кисти мариниста Айвазовского, то пера Козьмы Пруткина. “Не совсем понимаю, почему Троцкий сравнил психоанализ с колодцем, а не с каким-либо более похожим на психоанализ элементом деревенского быта?”

В 1853 г. Филипп Госсе устроил первый аквариум в Лондонском Зоопарке, а годом позже опубликовал книгу по устройству аквариумов. В ней он описывает редкую разновидность водорослей, *Cystoseria ericoides*, которую он использовал в аквариуме. Как он пишет, “когда ее вытащишь из воды, то ее достоинства совершенно незаметны. Но в тот момент, когда она погружается в подводное царство, она вновь выступает во всем блеске своего величия (all its glory returns). Переливающаяся радуга расцветивает нежно оливковые нити таинственным светом голубых бриллиантов. Эти водоросли похожи на христиан, скучных и незаметных в быту повседневной жизни, чьи достоинства начинают сиять ярким светом славы, как только они оказываются в храме”¹¹⁵.

Питер Фуллер в своей статье “География матери-природы” рассматривает этот текст как доказательство своеобразного пантеизма как основополагающей структуры восприятия природы в XIX веке. “Госсе видит каждый организм как часть божественного плана

¹¹⁴ А.Эткинд. Эрос Невозможного. М., 1994, с. 228

¹¹⁵ Ph.Gosse. Aguarium, Lnd.,1854, p.100.

обустройства мироздания"¹¹⁶ и отсюда его сравнение. Но сравнение Госсе выглядит столь экстраординарно, что требует, как кажется, иного, не пантеистического объяснения. Представить себе Спинозу, сопоставляющего водоросли с христианами, все же невозможно.

Сакрализация подводного мира связывается в истории искусства прежде всего с эпохой модерна. Достаточно напомнить о хрестоматийных примеров оформления интерьеров в виде своеобразных "аквариумов" - таких, скажем, как *особняк Рябушинского* Ф.О.Шехтеля или *Каталонском зале* в Барселоне Луиса Доменика Монтанера с гигантским светильником-медузой на потолке. Традиционно этот мотив связывается манифестацией витальных сил и в этом смысле мало соотносим с интерьером храма и сакральной темой вообще.

Не менее популярна тема подводного мира и в живописи модерна. Здесь она приобретает эротический характер. В качестве примеров можно назвать *Соблазнение* Макса Клингера из его цикла *Жизнь*, где активно обнимающаяся пара плывет вниз на двух акулах по направлению к дну водоема с крупной улиткой, имеющей, скажем так, амбивалентную сексуальную природу или же *Тоску по идеалу* Карла Швабе из цикла его иллюстраций к Цветам Зла Бодлера, где дама с лирой (муза) самозабвенно отдается в пене волн очень длиннохвостому и длинноволосому тритону. Яркой символической репрезентацией эротической тематики в связи с водой является *Остров* Эдварда Мунка (1900), где в таинственном сине-фиолетовом пространстве водоема появляется видение острова и его отражения в воде, образующих вместе силуэт гигантских губ. В целом вода в живописи модерна и символизма отчетливо связывается с женским началом. В качестве его репрезентации могут выступать русалки (ср. *Сирену* Арнольда Беклина 1886, его же *Игры сирен с тритонами* 1887 или *Игры наяд с тритонами* М.Врубеля), мифологические персонажи вроде Леды (ср. *Девушку с лебедями* Яна Торопа) или же - утопленницы (ср. *Видение* Мунка 1892, где женская голова с бледным лицом и закрытыми глазами плавает среди тех же лебедей). Последнее придает сексуальному влечению инфермальную окраску и связывает тему воды со смертью.

Устройство аквариума Госсе относится к 50-м гг., названные же примеры взяты из эпохи модерна тридцатилетием позже. Похоже как раз тема утопленницы связывает одну эпоху с другой, и весь круг разобранных сюжетов связан как раз с разворачиванием темы

¹¹⁶ P.Fuller. The Geography of Mother Nature. // The iconography of landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments. // Cambridge studies in historical Geography. Vol.9. N.-Y., Cambridge, 1989, p.20.

утопленницы. *Видение* Мунка обнаруживает близкие аналогии с произведениями круга прерафаэлитов. Ближайшим по мотивной структуре произведением является, по-видимому, *леди Шалотт* Джона Эверта Милэ 1884 г., где героиня также плавает среди лебедей. Это произведение вдохновлено поэмой Альфреда Теннисона, необычайно красиво повествующем об утопленнице, которая стала призраком, витающим вокруг волшебного острова и являющимся влюбленным (сама она потонула после свадьбы, что также связывает тему утопленницы с сексом). Эта героиня была одной из любимых утопленниц прерафаэлитов - Джон Вильям Ватерхауз посвятил свою картину этому сюжету в 1888 г., а Джон Аткинсон Гринишоу - в 1889 (*Элен*). Что же касается Д.Э.Миле, то его леди Шалотт являлась зеркальным перевертышем его *Офелии* 1885 - еще одной любимой прерафаэлитами героини. Бледная холодная Офелия слегка высовывается из воды лицом и руками, основная же часть тела помещена в хрустально прозрачную воду, Офелия плывет по реке под низко склонившимися ветвями, образующими подобие грота - символа могилы. Хронологически сюжет Офелии возникает в английской живописи раньше всего - самым ранним произведением на эту тему является картина Артура Хьюджеса, датирующаяся 1852 г. Эти произведения бросают особый отсвет на две картины русской живописи - *Утопленницу* 1867 В.Г.Перова и *Аленушку* 1881 В.М.Васнецова, которые в описанном контексте оказываются своеобразной репрезентацией Офелии и леди Шалотт. Заметим, однако, что специфика русского контекста маскирует присущий теме эротический смысл (исключение составляет *Садко в подводном царстве* И.Е.Репина, вещь, непосредственно вдохновленная видом аквариума в торговом пассаже, в которой эротический смысл, визуально откровенный, замаскирован семантикой правильного выбора национальной самоидентификации, что в свою очередь связано со сложной по генезису мифологемой "Россия-женщина"), и переводит его то в сугубо метафорический план - как в *Водоеме* В.Э.Борисова-Мусатова, то в игровой - как в *Купальне Маркизы* А.Бенуа.

Все эти сюжеты создают очень плотную ткань мотива, имеющего эротический и инфернальный смысл, которая, однако, совершенно не позволяет ответить на поставленный вначале вопрос - как возникло сравнение водорослей и христиан. Более того, скорее семантическое поле подводного мира предполагает смысл противоположный божественному. Госсе написал в своем руководстве, что наблюдение за аквариумом особенно полезно молодым девушкам, причем никак не мотивировал эту полезность. Видимо, он вполне бессознательно соединил образы, которые возникали при лицезрении аквариума - эротические и сакральные, но логика этого соединения была совершенно

неясна ему самому и эротический смысл его упоминания о девушках у аквариума проясняется лишь в более широком культурном контексте, который мы и восстанавливаем.

Эротика подводного мира связывается не с божественным, но с дьявольским смыслом. Эта связь непосредственно проявляется в картине Жана Делвиля *Сокровища Сатаны* (1895). Сокровища представляют собой собрание большого количества мертвых женских тел, которые плывут в подводном царстве, образуя своеобразную спираль или хвост, во главе него располагается сам Сатана в виде мужской фигуры с длинными крыльями-щупальцами типа оперения морского конька. Иконография этого потока восходит к хрестоматийной иллюстрации Блейка, представляющей *Паоло и Франческу* в спиралевидном вихре мертвых (спящих) любовников в Аду - вновь соединение дьявольского и эротического смыслов. Другой репрезентацией той же темы являются *Искушения св. Антония* Джеймса Энсора. Традиционное для данного сюжеты соединение эротического подтекста с средневековым bestiарием дополнена обычными обитателями подводного мира - электрическим скатом и акуловидным существом, так что страдания св. Антония явно происходят на дне морском.

Заметим, что материей, проявляющей скрытую природу водорослей является особая структура света - "переливающаяся радуга голубых бриллиантов" - именно в ней водоросли видны во всем блеске своего величия. Никакие иные свойства подводного мира (скажем, сырость), не важны, поэтому можно сказать, что подводный мир важен именно как место проявления этого особого света. Подводный мир в таком случае оказывается одним из мест действия этого сакрального света, сближаясь с другими контекстами его проявления, окрашиваемых той же цветовой гаммой (синего, голубого, фиолетового, бриллиантового, зеленого). В качестве близкого пространств можно назвать *мир ночи* - упомянем в этой связи *Ноктюрн* (1896) Люсьена Леви-Дьюмера, представляющая собой спящее женское лицо с характерной "ленардеской" улыбкой и *Сон* Одилона Редона (1904) г., где в синих сумерках представлен хвостатый женский идол, лучащийся зелено-желтым светом - оба названных примера несут в себе мотив сна, иногда соединяющийся с *миром льда* - вспомним *Ад* 1861 Густава Доре, где Данте и Вергилий движутся в холодных сумерках по своеобразному катку, в который вмерзли, подобно *Офелии* Миле, головы грешников, или его же *Корабль во льдах* 1865.

Заметим, что означенная колористическая гамма оказывается своеобразным локусом творческого начала. Характерна та мифология, которую В. Розанов создал в своих "людях лунного света"- мир художественного творчества был осмыслен как порождение

гомосексуального начала, а сама гомосексуальность обозначена через лунный колорит. В контексте живописи особое внимание привлекает то, что в устойчивом кругу утопленниц встречается лишь один утопленник - Орфей. Эта тема задана картиной Густава Моро *Девушка находит голову Орфея* (1865) с найденной им характерной формулой - голова Орфея вставлена в лиру подобно тому, как головы животных - охотничьи трофеи - вставляются в картуши-рамы перед тем, как их вешают на стены. Впоследствии этот мотив почти буквально - без девушки, но с плывущим по воде чучелом Орфея - повторили и Жан Делвиль - *Мертвый Орфей* (1893) и Одилон Редон - *Орфей* (1898). В связи с творческим началом как одним из мотивов рассматриваемого семантического поля уместно, также, как в случае с *Сокровищами Сатаны* Делвиля, восходящими к Блейку, напомнить о романтических источниках этой неоромантической образности. Речь идет о хрестоматийной работе Энгра *песнь Оссиана* 1825 г., где герои Оссиана и он сам "замерзают" в сине-голубых сумерках пространства сна.

Попытка определить природу этого колорита немедленно приводит к выводу о его лунном происхождении. Обратимся к довольно проникновенным словам, которые посвятил лунному свету А.Ф.Лосев в "Диалектике мифа". "Лучи, вы чувствуете, льются на Вас волнами. Холод <...> оказывается внутренне осмысленным, сознательно направленным на Вас. <...>. Лунный свет есть гипноз. <...> Вы чувствуете, что в темени у вас начинает делаться что-то неладное. Там темнеет и холоднее мозг. <...> Начинается какая-то холодная и мертвая жизнь, даже воодушевление, но все это окутано туманами иллюзионизма, это - пафос бескровных и мертвенных галлюцинаций. Это - ничто, галлюцинация, которая несет вас в голубую пустоту какими-то зигзагами и спиральями. Чувствуется, как мозг начинает расширяться, как образуются в нем черные провалы, как из этих провалов встает что-то черное и светлое, как бы прозрачное, скелеты..."¹¹⁷

Феноменология Лосева периода "Диалектики мифа" выстроена на принципе наблюдения и описания феномена вне опосредований, без всяких дополнительных коннотаций, просто как он видится, что, собственно, соответствует принципу феноменологической редукции - элиминированию всех связей феномена с другими - у Гуссерля. Это касается и данного описания - ему предшествует призыв "серьезно относиться к непосредственным восприятиям жизни и перестать заслонять от себя жизнь просветительским верхоглядством и абстрактной метафизикой, материалистической или спиритуалистической"¹¹⁸. Тем более показательна одна из странностей его описания. Каждому ведома почти нереальная для природных явлений геометрически абстрактная

¹¹⁷ А.Ф.Лосев. Диалектика мифа. // Он же. Из ранних произведений. М., 1990, с.438

¹¹⁸ Там же, с.437.

прямызна лунного луча. Лосева же несет по лунной дорожке какими-то, как он выражается, зигзагами и спиралями. Тем самым - при программном стремлении глядеть на явление "непосредственно", он показывает, насколько его видение детерминировано символизмом и модерном - витки его мысли столь глубоко выстроены по "линии Орта", что он даже не в состоянии это осознать. Тогда все перечисленные мотивы - сон, галлюцинация, жизнь нежити ("луна - соединение полного очождения и смерти с подвижностью пляски, доходящей до исступления"¹¹⁹) можно понять как разворачивание глубинной мифологемы лунного света, которая унаследована им от интересующего нас периода. Это - мифология мира Дьявола.

Тем более поразительно, что в этой связи Госсе вспоминает христиан, перед нами очевидная инверсия семантического поля. Однако же этот смысл и в самом деле не чужд рассматриваемому пространству. В контексте модерна здесь естественно вспомнить образы Врубеля, и прежде всего его киевский период. Последовательность применения Врубелем этой гаммы к религиозным образам лучше всего иллюстрируется работой над иконостасом Кирилловской церкви, который он попытался написать на цинковых досках. Золотой фон или заменяющий его левкас иконы являются символами солнечного света и в соответствии с общеизвестной искусствоведческой мифологией, солнечный свет, проникая до левкаса и отражаясь им, как бы сияет изнутри восточноправославной иконы, создавая ее божественный колорит. Как бы там ни было, но свет, отраженный цинковой доской, неминуемо должен приобретать холодный металлический оттенок - непосредственно создавать тот самый лунный колорит. Стремление прорваться к этой лунной метафизике проникает, таким образом, даже в технику, хотя, возможно, образы кирилловского иконостаса - не самая яркая художественная демонстрация возможностей этой демонизации божественного. Более яркими, несомненно, являются его эскизы для владимирского собора, где уже складывается та особая техника Врубеля, когда все написанное видится через грани разбитого стекла, так что увлекшая Госсе "радуга голубых бриллиантов" приобретает буквальное кристаллическое выражение.

Врубель в данном случае пример одновременно и очень показательный благодаря художественному качеству создаваемых им образов, и - спорный - в силу осознанной им самим амбивалентности его мира, в равной степени способного породить и ангела и Демона, не отличающихся с точки зрения используемых художественных средств (отличие лишь в своеобразной бесполости, "скопчестве" его образов, связанных с темой Христа - сюжет, также блестяще проанализированный Эткингом в книге "Хлыст"¹²⁰).

¹¹⁹ Там же, с.438

¹²⁰

Однако же контекст русской живописи достаточно ясно показывает, что "лунное" колористическое осмысление христианских образов - отнюдь не новация Врубеля, скорее, именно он впервые проявляет в России присущий семантическому пространству демонизм. Даже не останавливаясь на соседях Врубеля по модерну - Васнецове и Нестерове, укажем, что традиция подобного осмысления складывается в рамках русской реалистической традиции. В начале ее, безусловно, располагается Христос в Пустыне Крамского с рефlekсами синего хитона Христа во всем окружающем призрачном холодном пейзаже.. От Христа Крамского путь лунного колорита достаточно определенно ведет к Евангельскому циклу Ге, его *Совесть*, *Христос в Гефсиманском саду*, *выход Христа с учениками в Гефсиманский сад* и др. создают более чем представительный ряд. Не менее показательна и хрестоматийная парадоксальность распределения света и тени в его *Что есть истина* - мир Христа - это мир тени, тьмы, Пилат же предстает в ярком свете.

Можно было бы сказать, что Врубель скорее соединяет традиционный для русской живописи божественный контекст темы с традиционным для западной живописи демоническим ее прочтением. Однако такая трактовка предстает все же натянутой. Скорее дело в традиционной для русского искусства нелюбви к изображению демонического мира и практически полном отсутствии этой темы в русском романтизме. Демонический эротизм темы если и проявляется в русской живописи в скрытом, сублимированном виде. - напомним, что колорит, найденный в *Христе в Пустыне* Крамской применит и в своих поисках женского "гения чистой красоты" - его *Русалки* и *Лунная ночь* в определенной степени проявляют присущий теме эротический смысл. С другой стороны, в западной живописи наряду с демоническими встречаются и христианские варианты решения темы. Правда, в большей степени это касается не неоромантической, а романтической эпохи. Достаточно вспомнить того же Блейка - скажем, его *Дом Смерти* (1795), в котором в ледяных сумерках неких палат располагаются трупы, а над ними - Бог-отец или его же *Реку жизни* (1810), представляющий Христа, который держа за руки двух младенцев устремляется в стремительном диагональном световом потоке к престолу Господа. Последнее произведение вдохновлено стихом Апокалипсиса - "и показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца" (XXII, 1-2), что прямо соотносимо с "бриллиантовой радугой" видения Госсе. Разумеется, в данных произведениях тема Бога связана с темой смерти, однако вряд ли можно говорить о ее демоническом аспекте. Стоит также упомянуть *Создание света* (1825) Джона Мартина, выстроенное по совершенно аналогичной схеме и видимо вдохновленное Блейком -

парадоксальным образом из этого произведения следует, что Господь сотворяет лунный свет. Тема смерти здесь полностью исчезает, лунный свет оказывается господним атрибутом. Тем более это характерно для Каспара Давида Фридриха и его последователей в Германии - все готические храмы и аббатства Фридриха располагаются в таинственном лунном пейзаже. Это соединение лунной темы с Богом переходит и в середину века - упомянем работу Моритца фон Швинда *Дух, парящий над водой*, также иллюстрирующую Библию, в которой лунный, водный и божественный мотивы соединяются вместе.

Перед нами устойчивая мотивная структура, которая включает в себя смыслы *смерти, эротики, Дьявола, Господа, творчества и сна*, некий культурный миф, или точнее, поскольку этот миф никем никогда не записывался и не восходит ни к какой реальной мифологии - квазимифологическая структура XIX века - романтизма-неоромантизма. Заметим, что само соединение мотивов глубоко парадоксально - в одном локусе оказываются любовь и смерть, Господь и Дьявол - предельно далекие сюжеты. Что соединяет их вместе - остается загадочным. Мы начали с парадокса аналогии между христианами и водорослями, и занимались восстановлением смыслового контекста, в котором это соединение оказалось возможным. Контекст восстановлен, но смысловые связи внутри него по-прежнему совершенно непрояснены. Стр: 116

Не менее показательна инверсия, которую мы наблюдаем в творчестве Тернера. У Тернера солнечный свет начинает играть роль лунного. Так, в полотне *Рассвет с морским чуджовищем* (ок.1845) мы обнаруживаем страшное полулицо-полупризрак, морского монстра, проявляющегося вместе с солнцем, а в *Ангелах на солнце* (1846) Вставка (Апокалипсис) фигуры ангелов оказываются пронизанными солнечным лучами подобно рентгену - в их бестелесных телах начинает просвечивать бестелесные скелеты.

2.

В конце 1980-х автор настоящего текста посещал семинар, который устраивал перед своим отъездом навсегда в Лондон (и, соответственно, выпадением из русского гуманитарного контекста) Александр Гербертович Раппапорт. Там, в частности, я пытался сформулировать некоторые положения, легшие в основу этой книги. Выслушав их, Александр Гербертович вдруг сказал: “все, что вы говорите, связано с исследованием того, как и что культура помнит. Гораздо интереснее понять, что мы забываем. Каков принцип вычеркивания из памяти проблем, событий, людей?” Я не нашелся, что ответить.

Тема "забвения" в русском контексте выглядит несколько экстравагантно. Забвение - "забывание" - не встроено в качестве механизма ни в одну из парадигм русского гуманитарного знания - ни формализм, ни бахтинизм, ни структурализм не предполагают, что можно *изучать то, что забыто*. В статье "Раздумья о методе" Л.М.Баткин пожалуй наиболее ясно описывает то, как мыслится забывание в русской традиции - по его мнению, забвение в культуре есть на самом деле способ актуализации того, что забыто. Например, когда авангард начинает "сбрасывать Пушкина", то есть призывает о нем забыть, то тем самым он актуализует Пушкина, ибо как только тот начинает свой полет с "корабля современности", все бросаются его ловить¹²¹. Приписывание чему-то статуса забытого есть тем самым воспоминание о нем, то есть *забытое и помнимое - это одно и то же*. Последний вывод куда как ясно показывает, что различие забытого и незабытого русская гуманитарная мысль не знает. До того, как ученый начал работать, все, о чем он пишет - забыто (иначе - чего писать), после его работы - вспомнено (им). Собственно эту интуицию - забытое - значит вспомненное - формулирует Баткин.

Иначе говоря, русская гуманитарная мысль не признает наличие в культуре таких объектов, о которых бы помнили, но которые имели бы статус забытых. Между тем, для западного гуманитарного контекста наличие таких объектов не вызывает никакого сомнения. *Забвение* - "oblivion" - это одновременно и *вытеснение* (характерно, что Бахтин-Волошинов в своей книге "Фрейдизм" именно это слово - забвение - использовал, растолковывая значение вытеснения (амнезии) в психоанализе. Психоанализ как раз и предлагает нам механизмы забвения как вытеснения и конструирует такие объекты, статус которых - быть прекрасно всем известными и одновременно забытыми - вытесненными - вещами. Эротика, творческое начало, божественное и дьявольское - это как раз то, о чем человек прекрасно помнит, но что имеет статус забытого.

Рассматривая логику психоаналитической трактовки искусства, М.Белл и Н.Брайсен говорят о возникающей здесь "аналогической" модели. Произведение оказывается "аналогичным" некоторым узловым моментам теории психоанализа. То есть эта теория выступает как текст, который позволяет интерпретировать произведение в логике, скажем, иконологического анализа искусства подобно многим другим, прежде всего сакральным, текстам (заметим, что соединение иконологии с психоанализом - вполне сложившаяся практика, достаточно вспомнить работы К.Тольного о Босхе). С одним

¹²¹ Л.М.Баткин. Пристрастия. М., 1994, с.10-11.

существенным различием - этот текст никем не написан и обращения к нему - аллюзии, перетолкования, цитаты из него - носят бессознательный характер.

Но если этот текст никем не написан, то в таком случае возникает вопрос о его единстве. Что собственно позволяет связывать травмы сексуальной жизни, творческое начало, религиозные переживания, остроумие, психологию толпы и т.д. в единый текст? И какова легитимность перехода от этого текста к любому произведению, коль скоро обращения к нему бессознательны (опыт прямых аллюзий на тексты Фрейда - например, в сюрреализме - мы сейчас оставляем в стороне)?

Вопрос этот не столь наивен, как может показаться. Фрейд интерпретировал произведение следующим образом. Есть больной или больная, у которых есть видения, имеющие сюжетный характер. Например, молодой женщине видится во сне ее свекр в виде маленького человечка с большим носом, который беспрерывно вертится. В *этой* истории болезни *этот* образ, возможно, символизирует фаллос. Далее делается вывод, что образы пляшущих гномов в искусстве имеют то же значение. Источником значения оказывается просто физическая природа человека, проявленная болезнью. Мотивы секса, творчества, религии связаны друг с другом *потому*, что они связаны у излечиваемых больных *непонятно почему* - такова природа человеческой психики. Мы не должны задаваться этим вопросом - мы как раз и исследуем эту природу, еще не зная, как и что связано внутри нее, и полагая эту связь само собой разумеющейся. В этом смысле логика Фрейда соответствует логике естествоиспытателя в отношении природы в новоевропейской традиции так, как это описывает В.Ахутин - единство природы, единство природы насекомых и природы силы тяжести - это единство неизведанного, которое еще предстоит изведать, это не данность, но проект¹²². Ахутин говорит здесь об апофатическом единстве - единстве всего того, что мы не знаем, и к чему устремлены наши размышления.

Попытки навести здесь какой-нибудь порядок и установить причинно-следственные связи между различными узлами психоаналитического текста так и осталась попыткой. Единственно связанным повествованием для Фрейда оказался сюжет Эдипа, между другими сюжетами зияют провалы несостыковок. Почему религия может замещать творчество, которая может замещать смерть, которая может замещать любовь, которая может замещать etc. Откуда берется эта логика взаимоотождествлений?

Не менее показателен вопрос об отождествлении любви и смерти, Эроса и Танатоса в рамках психоанализа. На Фрейда, как показал А.Эткинд, оказала влияние работа русского психоаналитика Сабины Шпильрейн. Писал он об этом так: "В одной богатой

122

содержанием и мыслями работе, к сожалению, не совсем понятной для меня, Сабина Шпильрейн предвосхитила значительную часть этих рассуждений"¹²³. Эткинд показывает, как сама Шпильрейн вдохновляется топосами символистической культуры в формулировке этого тезиса. Характерно это "не совсем понятной для меня" - почему смерть и любовь - это одно и то же, кажется самому Фрейду непонятным, неясным.

Апелляция к пациенту, к телу как к основе психоаналитических смыслов создает все же одно неявное единство текста. Правда, оно определяется не его внутренней логикой, а его внешними ограничениями. Все эти смыслы - *вытесненные*, все они существуют в одном и том же пространстве. В пространстве забвения.

3.

Нет сомнения в том, что весь представленный художественный материал легко может быть проинтерпретирован в русле психоанализа. Единство мотивной структуры - эротика, творчество, божественное и дьявольское, сон, гипноз - все это прямо таки вызывает к толкованию в духе Фрейда. Собственно это и делается. В книге Филиппа Роберта-Джонса "Живопись ирреализма в XIX веке" линия развития европейской живописи от романтизма до неоромантизма получает как раз такую интерпретацию.

Характерен в этом смысле его анализ пастели Фердинанда Кнопфа *Тайна Отражения* (1902). Сначала он приводит описание картины, данное современницей художника. "Она представляет собой диптих, в котором в верхней части изображена женщина, в фиолетовых и голубых одеждах, погружающих ее в призрачную тень - знак потусторонности замысла, ее жест, закрывающий губы маске - замку двери в дом Тайны (дом тайны - затопленный Брюгге, потусторонний город смерти, изображен в нижней части картины), демонстрирует ее власть над тайно смерти". Далее Роберт-Джонс пишет: "Этот город и его спящие воды здесь - несомненно образ детства художника, а женская фигура - это его сестра (есть ее фотография в той же позе), так что картина - отражение бессознательного художника, данное вне всяких сомнений в глубоко фрейдистских образах"¹²⁴. Упомянувшейся картине Люсьена Леви-Дьюмера *Ноктюрн* с улыбающейся леонардовской улыбкой спящей девушкой он дает следующую характеристику: "Художник пытается найти цветовой образ "ночной" стороне нашей души, которая откроется лишь во сне"¹²⁵. То есть рассматриваемый нами колорит - цвет бессознательного.

¹²³ цит. по А.Эткинд. Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М., 1996, с.239.

¹²⁴ Ph.Robert-Jones. La peinture Irrealiste au XIX^e siecle. Paris, 1978, p.91.

¹²⁵ Ibid, p.178.

Но именно то, что парадигма психоанализа ложится на рассматриваемый материал с такой обезоруживающей адекватностью, вызывает какие-то сомнения. Интересовавший нас мотив утопленницы не просто хорошо интерпретируется, а выглядит изображением идей К.Г.Юнга об *Аниме* - мужском локусе бессознательного, соединяющем эротическое желание с опытом нуминозного - то есть божественного и дьявольского одновременно. "... озеро полно признаков, водяных существ особого рода. Часто в сети рыбаков попадают русалки, женственные полурыбы, полулюди. <...> Русалки представляют собой еще инстинктивную первую ступень этого женского существа, которое мы называем Анимой. Известны также сирены, мелюзины, феи, ундины, дочери лесного короля, ламии <...>"¹²⁶. "Живущий на земле человек <...>с самого начала своего существования находится в борьбе с собственной душой и ее демонизмом. Но слишком просто было бы отнести ее однозначно к миру мрака. <...> та же Анима может предстать и как ангел света, <...> явиться ведущей к высшему смыслу."¹²⁷ Появление в качестве иллюстрации к этим рассуждениям изображений *Офелии* или *Леди Шалотт* вызвало бы ощущение, что Юнг просто анализирует эти произведения.

Психоанализ - универсальный метод интерпретации, он независим от материала, и способен поразить как раз крайне неожиданными контекстами своего применения (приведем в качестве примера исследование Лео Берсани, посвященное проблемам повторяющихся изображений - раппорта в ассирийской скульптуре, основанное на идеях Фрейда о повторах и заикании¹²⁸). Когда же какой-то период в искусстве как-то особенно хорошо ложится на идеи Фрейда, то это выглядит сомнительно. Так, скажем, когда Лев Смирнов в своей "Психоистории русской литературы" говорит о том, что романтизм есть выражение кастрационного комплекса, и начинает с того, что кастрационный комплекс существует всегда и везде, но именно в романтизме он выразился с наибольшей полнотой¹²⁹, то это утверждение прямо-таки вызывает к объяснению того, что же такое произошло с романтиками, что произошло то, о чем он говорит. Однако никакого объяснения мы не получаем. Так же и в рассматриваемом нами случае хочется найти какое-то объяснение того, что целая область художественной культуры в период, непосредственно предшествующий психоанализу, столь последовательно занимается ничем иным, как своеобразным иллюстрированием текстов, которые скоро должны будут быть написаны.

¹²⁶ К.Г.Юнг. Архетип и символ. М., 1991, с.114.

¹²⁷ Там же, с.118

¹²⁸ См. L.Bersani, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*, New York, 1986, 67-79; L.Bersani & U.Dutoit, *The Forms of Violence: Narrative in Ancient Assyria and Modern Culture*, New York, 1985.

¹²⁹ Л.Смирнов. *Психоистория русской литературы*. М., 1995.

Укажем на еще одно поразительное структурное сходство интересующих нас сюжетов. В обоих случаях - и с психоанализом, и с рассматриваемым художественным пространством - мы указывали на таинственность самого факта смыслового единства этих сфер. Причем если с психоанализом мы имеем дело со смыслами, которые могут заменять друг друга, но при этом сами все же остаются достаточно автономными, то в изобразительном ряду речь идет о буквальном тождестве эротики, творчества, божественного, дьявольского и т.д. - все они выглядят одинаково.

Скажем теперь, что это единство обеспечивается совершенно особым устройством семиотического пространства. Искусствознание знает два понятия символа, связанные с двумя различными эпохами. В случае, когда мы говорим о "скрытом символизме" Ренессанса или символизме последующего искусства, мы имеем дело с символами и аллегориями, аналогичными знакам в других знаковых системах. Луч света, проходящий через стекло, означает непорочность Богородицы, мышеловка означает западню для дьявола, кролик означает похоть и т.д. - одно означаемое связано с одним означающим. Символы могут иметь разные значения - но не все разные значения в одном произведении сразу. Символизм создает совершенно иное знаковое пространство, в котором символ вообще не означает ничего определенного. Если, скажем, у Блока героиня завернулась в синий плащ, то она сразу же и уподобилась и Богородице, и Незнакомке, стала и чем-то окончательно ушедшим, и явившимся и т.д., и т.п. Синий то есть - это не символ Богородицы, не символ ночной феи, не символ смерти, не символ явления музы, то есть творчества - это символ всего сразу и ничего в отдельности. Символ в символизме - это транслятор в тот мир, который мы описывали, и в этом мире мы можем выбирать любые значения, которые нам понравятся, и приписывать их любому символу. Вместе с тем обозначение смыслов, находящихся за пределами этого мира, оказывается закрытой - здесь возможен символ "порока", но невозможен - "добродетели", из пороков - возможен - "сладострастия", но невозможен - "чревоугодия" и т.д.

Не менее примечательно устройство семиотического пространства психоанализа. Вернемся к примеру с упомянутым свекром в упомянутом сне молодой женщины у Фрейда. Мы сказали о том, что в логике психоанализа все гномы обозначают фаллос потому, что в этом сне этот свекр это обозначал. Но почему он здесь это обозначал? Фрейд вводит совершенно потрясающую с семиотической точки зрения процедуру - метод произвольных ассоциаций. Можно приводить бесконечное количество произвольных ассоциаций - этот самый свекр может ассоциироваться хоть с шатунно-кривошипным механизмом, потом одна из них вдруг оказывается значением образа в силу

своей принадлежности к эротической сфере (попутно все другие ассоциации - тот же механизм "шатун-кривошип" - то же окажутся обозначающими для этого значения). Потенциально то есть любой предмет может обозначить любой из психоаналитических смыслов, а точнее является транслятором в весь мир этих смыслов сразу. Ж.Лакан, переводивший модели психоанализа в структуралистскую парадигму, говорил о нем как о языке, где есть лишь означающие, а означаемые - произвольны. С тем же успехом ту же формулировку можно применить и к символизму.

Изоморфизм обоих смысловых пространств - как способов их устройства, так и состава значений, которые в них находятся - совершенно очевиден, и именно с этим связана та пьянящая адекватность интерпретации, которая возникает тогда, когда мы вооружившись психоанализом обращаемся к рассматриваемому материалу. Однако в силу этого изоморфизма эти отношения можно перевернуть. В упоминавшейся статье М.Белл и Н.Брайсен пишут следующее. Психоанализ представляет собой "исцеление беседой", в которой пациент говорит/интерпретирует. Если в психоаналитической критике произведение не может говорить, то кто же пациент? Если психоанализ основывается на концепте "личного кода", с помощью которого "дешифруется" искусство, то можно утверждать, что "говорящим" пациентом становится критик (единственным "говорящим"), а аналитиком, направляющим концептуальную работу — произведение искусства"¹³⁰. То есть не психоанализ может интерпретировать произведение искусства, но, наоборот, произведения - психоанализ. Именно эту операцию мы и намерены произвести.

Та традиция, из которой выбирались названные произведения, была актуализована в 1960-70-е гг. в связи с исследованием модерна - как его предыстория. В работах Хофштеттера, Чуди-Мадсона и др. удалось выстроить непрерывную линию развития от романтизма до неоромантизма, которая существует на фоне реалистической живописи XIX века. Для нас в данном случае предметом размышлений должно стать это "на фоне". Каковы принципы этого существования? Мы очертили круг тем, которые попадают в рассмотренное художественное пространство - стоит теперь задаться вопросом - возможны ли эти темы для реалистического дискурса?

Очевиден отрицательный ответ на этот вопрос. Эротическая тема, попадая в реалистический дискурс, тут же становится обличением страдания женщины, *Утопленница* здесь превращается в *княжну Тараканову*, тема творчества - в портрет прогрессивного деятеля, религиозная - в обличение суеверий и т.д. Каждая из названных тем глубоко иррациональна в своей основе. Поэтому для века позитивизма она

представляется закрытой. Названные мотивы восходят к эпохе романтизма, но попадая в эпоху реализма, они переживают весьма характерную метатезу.

Обратимся к примерам живописи У.Тернера. Его *Ангелы на солнце* (1846), написанные, также как и работы Блейка, на сюжет Апокалипсиса, представляют нам тоже таинственное светоносное пространство, причем солнце здесь действует как рентгеновские лучи - ангелы предстают в виде теней-пятен, внутри которых читаются контуры ангельских скелетов, что сближает Тернера с цитированным лунным видением Лосева. Однако и в этой работе Тернера, и во многих других, тематически близких интересующему нас семантическому полю (ср. *Рассвет с морским чудовищем* 1845, *Утро после Потопа* и *Вечер после Потопа* 1843) вместо лунного света мы видим солнечный. Именно это оказывается невозможным в новой реалистической эпохе. При свете дня, на Солнце, принципиально не может происходить ничего связанного с эротикой, иррациональной тайной творчества или миром религии - здесь все рационально и ясно.

Семантическое поле, которое мы описывали - это традиционное для европейского сознания поле *мира иного* - именно ему принадлежат и дьявольские соблазны любви и творчества, и опыт божественного. Но реализм не знает никакого *мира иного*. Иначе говоря, он *вытесняется*. Позитивное сознание XIX века как бы подыскивает ему пространство с одной стороны реальное, ибо ничего нереального нет, а с другой - находящееся за гранью повседневной "земной" жизни. Мир иной буквально переносится - метафоризируется - под воду или в ночь.

Теофиль Готье восхищался *Кораблем во льду* Густава Доре в следующих словах: "Как это фантастически реально и одновременно - какая сила фантастического видения, визионерство призрака"¹³¹. То есть восхищение вызывает именно соединение мира иного с реальностью, найденное реальное место которое выглядит местом призрака. Подводное пространство или мир ночи оказываются реалистическими симулякрами мира иного.

Мы говорили о том, что единство всех смыслов психоанализа в том, что все они - *вытесненные*, забытые. Тем же объясняется и единство описанного пространства. Названные сюжеты близки друг другу вовсе не по логике внутренних сопряжений, но по логике внешних ограничений, потому, что все они *вытеснены* реалистическим дискурсом. И в этом репрессированном, забытом, вытесненном пространстве происходит отождествление дьявольского и божественного, творческого и сексуального, сонливости и молитвы, храма и аквариума.

¹³¹ Цит. по Ph.Robert-Jones, op.cit., p.97.

Перед нами мотивная структура романтизма-символизма, репрессированная реализмом. С исчезновением реалистической репрессии это пространство выходит наружу, перемещается с периферии в центр. Разумеется, последующее утверждение требует проверки литературным материалом, но со своей позиции историка искусства скажем - любая саморефлексия сознания, устроенного описанным образом, неминуемо привела бы к психоанализу. Психоанализ потому так бесконечно адекватно ложится на разобранный художественный материал, вырастает из этого "пространства забвения" - *пространства реалистической репрессии мира иного.*

Искусство пустого неба

Все описанные в предшествующих очерках экзистенциальные стратегии основаны на метафизической предпосылке. То есть -- имеется физический мир и метафизическое пространство, попадание в которое позволяет преодолеть физическую смерть.

Архитектура авангарда и модернизма в этом смысле представляет собой чрезвычайно сложную проблему, поскольку разрушает метафизическую предпосылку. Экзистенциальная стратегия авангарда и является предметом настоящего очерка.

Схема Зигфрида Гидиона¹³², в соответствии с которой современная архитектура родилась из пересечения авангардного искусства и технического прогресса, является сегодня общепринятой. Ученик Генриха Вельфлина, Гидион мыслил этот брак как формальный процесс -- обоюдная морфологическая симпатия техногенной формы и авангардной пластики казалось ему идеальным объяснением происшедшего. Следует признать, что в рамках формального метода это действительно так -- никаких иных объяснений не требуется. Папа -- Авангард, мама -- техника, все ясно. Но что-то странное происходит со смыслом.

Семантика техники -- отдельная тема. В принципе, техника лишена смысла за пределом ее функции. Хотя, разумеется, возможна вторичная семантизация, но изначальный смысл батарейки исчерпывается тем, что она -- батарейка.

Само собой получается, что семантика модернистской архитектуры вычитывается из высокого статуса ее папы Авангарда, именно он выводит архитектуру в культурное пространство, придавая ей культурный смысл и наследственный блеск.

Однако же авангардное искусство не относится к числу тех, смысл которых как-то ясен. Тут, наоборот, довольно напряженно со смыслом. То есть легко определяется его негационный смысл -- это борьба против отживших форм, стереотипных решений, подражания прошлому -- тут ясно. Классический авангард первой трети века мог широко пользоваться фигурой такой негации, поскольку жив был противник, с которым он сражался. По мере достижения полноты победы, сила смысловой подпитки от противника исчезла а вопрос: "что все это значит?" само по себе, в рамках авангардной ментальности стал относиться к числу запрещенных.

Применительно к архитектуре дело принимает еще более неприятный оборот. Независимо от направления авангарда каждое произведение здесь до определенного этапа стремилось стать вещью. (Теперь оно стремится стать процессом, но этот важный этап в развитии авангарда пока еще не нашел достаточно ясного архитектурного выражения,

¹³² З.Гидион. Пространство, время, архитектура. М.,1980

хотя ищет¹³³). Вещь как раз и отличается от традиционного произведения искусства тем, что (в рамках некоторых онологических систем) просто есть, а не есть знак чего-то другого. Это творение вещей в сфере художественной выглядит очень героично, потому что не пересекается с аналогичными действиями других людей по изготовлению вещей (ремесленников, рабочих, техников и так далее) -- вещи, созданные художниками, ни на что не похожи, не для чего не нужны и из-за этого становятся воплощением вещности самой по себе. Но архитектура как раз и рождается из пересечения, у нее только папа -- Авангард, а мама именно что из техников. Тут получается, что культурный смысл здания в форме батарейки, оплодотворенной авангардным формообразованием, заключается в том, что это именно батарейка, и ничего кроме батарейки и даже спрашивать, что же значит, что оно — батарейка, глубоко неприлично. Смысл здания оказывается в его редукции к вещи.

Авангард -- тектонический сдвиг чудовищной силы. Объясняется он тремя с половиной способами.

Во-первых, эволюционно-циклично. Это самое старое объяснение возникновения авангарда, восходящее к самим авангардным художникам в связи с их неопрimitивисткой приязнью к начальным этапам развития человечества. Себя они помещали в начало нового цикла развития искусства от абстрактного примитивного орнамента к академическому натурализму. Сегодня циклические модели развития искусства совсем не в моде, страсть верчения утихла. Миф о вечном возвращении примитива никого не убеждает, и даже бессмысленно задаваться вопросом о том, почему цикл накрыл художественное население именно в 1900-е годы -- никто не верит в циклы сами по себе.

Во-вторых, эволюционно-прямолинейное объяснение. Существующие картины эволюции истории искусства создавались примерно в то же время, что и первые авангардные работы, и мыслителями, для которых авангардное умонастроение было не чужим. Отсюда содержанием истории искусства оказывалось поступательное движение к "черному квадрату", понятое как освобождение средств выразительности от того, чего выражается. Станковая картина Нового времени освободила изобразительную плоскость. Импрессионизм освободил мазок. Фовизм освободил цвет. Осталось немного.

Кроме этого освобождения, последовательно нарастала непонятность произведения. Например, с близкого расстояния в некоторых кусках полотен позднего Тициана трудно понять, чего изображено. То же у Тинторетто, причем у него эти фрагменты даже больше. А у Тернера они еще больше. У импрессионистов вблизи вообще ничего не понятно. Осталось немного.

¹³³ См. Г.Ревзин. Мы пойдем кривым путем. // Проект-Россия №17.

Дело не в том, что через это последнее "немного" нужно перепрыгнуть, хотя в этом скачке есть очевидные трудности. Дело в том, что если не иметь этой специальной точки схода, куда тянется линия эволюции к авангарду, то легко может возникнуть ощущение, что вообще-то все тянулось в другую сторону. У советских историков, имевших точку схода в великом искусстве социалистического реализма, получалось как-то убедительнее - все же сталинский реализм больше похож на Веронезе, чем Малевич на Тициана.

Во-третьих, авангард объясняется отражением своего времени. По принципу -- XX век неповторим и в силу этого неповторимо его искусство. Революции, научно-технические открытия, войны -- все совсем другое дело, чем было раньше, это не выражается и не может быть выражено традиционным искусством. Поэтому приходит авангард.

Это редчайший случай объяснения, когда причина хронологически следует за следствием. Рождение авангарда датируется 1900-ми годами. Кто пораньше, кто попозже, но уж никак не 1914 -- Первой мировой, и не 1917. Специфика XX века, которая так сильно отличает его от предшествующего времени, появилась явно позднее, чем появилось то, что эту специфику выразило. Так что приходится вводить фигуру выражения через предчувствие.

Применительно к проблеме значения авангарда это приводит к довольно парадоксальной ситуации. Три-четыре года он, следовательно, пребывал в состоянии ожидания какого-нибудь смысла себя, томясь предчувствием, что что-то он да значит. Потом подвернулись война и революция, которую он и означил. Невольно возникает мысль, что лучше бы он воздержался от таких выражений неведомо чего. И в том смысле, что глядишь бы и обошлось, и в том, что совершенно непонятно, чего так спешить с выражением такой гадости.

Я бы ограничился этими тремя объяснениями, но существует еще половинка -- попытки объяснить авангард какими-то конкретными мыслительными течениями начала века. В 60-е гг. большей популярностью пользовались естественно-научные идеи, и исследователи авангарда напирала на теорию относительности¹³⁴. Сегодня в моде мистика, поэтому большим интересом пользуются антропософия, теософия, русский космизм. Оба хода представляются мне неудачными.

Даже не потому, что прослеживание связей между конкретным направлением авангарда и конкретным учением -- дело, не лишенное сомнительности, а потому, что само объяснение является тавтологичным. Все течения мысли, которые могут претендовать на статус объяснительных для авангарда, в момент его возникновения являются сугубо маргинальными. Поэтому доказав, что художник К. так увлекся антропософией, что перевернул художественную Вселенную, мы немедленно упираемся в

¹³⁴ В том числе и Гидион, см.

вопрос, почему же К. так запал на антропософию, что вся художественная Вселенная не удержала его от увлечения этой сомнительной областью человеческих интересов. Вместо его необъяснимого разрыва с границей реальности мы получим его необъяснимое слияние с маргинальной мистикой. Чтобы это слияние получило объяснительную силу, нам нужно будет вернуться к предшествующим объяснительным попыткам -- то есть либо по-новой переписывать историю контактов художников и философов как последовательное движение от ренессансного неоплатонизма к Блаватской, либо доказывать, что антропософия выразила войну и революцию в жанре предчувствия того, что дело -- дрянь.

Авангард непонятно что означает и неизвестно почему появился. Зато известно, что он есть. Он есть сотворение новой реальности. Авангардное творчество проектно -- то есть является проектом сотворения того, чего не было. Это самое главное качество авангарда.

Однако захватывающее дух при столкновении с авангардом в живописи, это качество применительно к архитектуре как-то не звучит. Архитектура всегда творит новую реальность и уж качеством проектности тут трудно удивить. Но коль скоро главное качество авангарда лежит в этой другой реальности, то именно здесь следует искать его смыслы.

Единственное объяснение возникновения авангарда, которое мне представляется убедительным, дал Борис Гройс в книге "Стиль Сталин". Я имею ввиду следующий пассаж. "Готовность европейских художников на протяжении многих столетий с любовью копировать внешнюю действительность — их воля ко все более совершенному мимесису — имела в своей основе восхищение природой, как целостным и завершенным в себе творением единого Бога, которому художник может только подражать, если он хочет, чтобы его собственное художественное дарование в наибольшей степени приблизилось к божественному. В течение XIX века все возрастающее вторжение техники в жизнь Европы и вызванное ею разложение целостной картины мира постепенно привели к переживанию смерти Бога или, точнее, убийства Бога, совершенного новым технизированным человечеством."¹³⁵

Таким образом, авангард, по Гройсу, базируется на совершенно конкретной точке в развитии европейской философии, и точка эта проста и общеизвестна. Это тезис Фридриха Ницше: "Бог умер". В этом, повторяю, я полностью с Гройсом согласен.

Я не считаю, что тезис Ницше прямо вдохновил всех авангардистов всех стран. Мне представляется, что тезис о смерти Бога был не только личной инициативой Ницше, но и констатацией более общей тревоги европейской культуры.

¹³⁵ Гройс Б. Стиль «Сталин» // Он же. Утопия и обмен. М., 1993. С. 20.

В пользу широты такой тревоги следует заметить, что из этого тезиса исходило исключительно много народу. По крайней мере, вся неклассическая европейская философия XX века стремится выстроить новые системы дискурса исходя из интуиции, что Он мертв -- ибо она насквозь антиметафизична. Феноменология Гусерля, философия Хайдеггера, французские экзистенциализм, структурализм, деконструкция -- все это выстроено на катастрофе "обесценивания всех высших ценностей" и попытке придумать, как бы получить смысл реальности, этих ценностей не имея, то есть расположить его не выше и не ниже реальности, а прямо в ней. Тезис о смерти Бога вовсе не вдохновлял эти философские традиции радостным пафосом советского журнала "Безбожник у станка", они -- по крайней мере, французские экзистенциалисты -- переживали его как чудовищную трагедию богооставленности и в силу этого -- бессмысленности бытия. Но, тем не менее, исходили из него как из данности. Впрочем, и о безбожнике у станка забывать не следует -- едва ли не самым радикальным антиметафизическим проектом XX века был марксизм-ленинизм.

Позволю себе заметить, что и те, кто совершенно не согласился с тезисом о смерти Бога, тем не менее, также приняли его к сведению. Мне кажется, что феномен русского религиозного Ренессанса, например, невозможно понять вне перспективы этой ницшевской интуиции, равно как невозможна без него новая католическая философия (Тейяр де Шарден). До определенной степени христианские философские стратегии XX века выстроены по той же модели, что и антиметафизические -- следует найти Бога не выше реальности, но непосредственно в ней.

То же следует сказать и о неолиберальной философии, проект которой заключается в обосновании гуманистических ценностей не из высших принципов, потерпевших крушение (именно с этого начинают и Бертран Рассел, и Карл Поппер, и Ричард Рорти), но как-то по-другому, непосредственно из структуры реальности.

Поэтому начав с сомнения в том, что авангард можно обосновать исходя из конкретных интеллектуальных движений начала XX века, я сейчас намерен заявить прямо противоположное. Практически все философские интуиции, которые последовали за обнаружением того, что Бог умер, находят, на мой взгляд, аналогии в различных направлениях авангарда. Речь, правда, не идет о влияниях. Мне кажется, что вопрос скорее должен быть поставлен в области синонимии поворотов художественной и философской мысли¹³⁶. Причем художественная существенно обгоняет философскую -- если авангардный проект в целом развернулся за два десятилетия, то философия разворачивает свой проект уже в течении века.

¹³⁶ именно такой методологический ход был избран Д.В.Сарабьяновым в статье "Русский авангард перед судом русского религиозного Ренессанса. 1993..№1

Следствием смерти Бога является то, что жизнь теряет смысл, превращаясь в нелепую цепь случайностей. Но она не сразу его теряет. Фрагменты реальности -- вещи, действия, процессы -- образуют в рамках европейской культуры некие структуры самообоснования, связь которых с метафизическим основанием реальности не очевидна. Следствие смерти Бога -- "переоценка всех ценностей" по Ницше -- это процесс, и как выяснилось, довольно длительный. Стратегия, которая лежит в основании этого процесса -- критика реальности как необоснованной фальсификации. Каждый ее фрагмент оказывается кажимостью, за которой ничего не стоит. О, это увлекательнейший процесс -- разоблачение реальности! В философии даже нет отдельного направления, которое бы отвечало за разоблачение -- разоблачают все. От гуманизма до фашизма и от веры до атеизма -- в XX веке ничего не разоблаченного не осталось.

Но именно эта стратегия разоблачения и является главной в авангарде тогда, когда он имеет дело с реальностью. Взорванная, расколота, медленно или стремительно распадающаяся на куски, трепыхающаяся пустой рваной оболочкой на космическом ветру пустоты, она предьявлена кубизмом, футуризмом, экспрессионизмом, новой вещественностью, сюрреализмом именно в своей тотальной необоснованности, в прорехах собственной бессмысленности, которые видны сквозь кажимость форм, лгущих, что они реальны и целостны. Распадаются лица, тела, дома, земля, горизонт -- все они лишились основы своего бытия, ибо глубинно бессмысленны.

Контрстратегии заключается в том, чтобы, узнав о смерти Бога, все же попытаться найти в Бытии какой-то смысл. Тут есть два направления.

Первое основано на том, что умер только конкретный христианский Бог, и этим он освободил место другим древним и замечательным божествам. Тут, собственно, пальма первенства принадлежит самому Ницше с его апологией дионисийского. Полагаю, что все мистические учения XX века следует рассматривать в том же ряду. Но не только их. Скажем, та редакция психоанализа, которую производит Юнг -- великие древние архетипы, которые определяют структуру нашего переживания реальности -- по сути является таким же "архаическим проектом".

Изобретение нового древнего поверья, которое, наконец, должно придать реальности какой-никакой смысл -- это процесс, который продолжается вплоть до сего дня. Но авангард начал с исследования возможностей этого пути и довольно быстро его закрыл. Это свойственная всем авангардным мастерам стадия неопримитивизма, которая, собственно, продемонстрировала все направления поиска -- архаика, нехристианский Восток, искусство примитивных народов и так далее. Я затрудняюсь представить себе, что нового мог сообщить Юнг, скажем, Филонову -- вся эта стратегия изучения архетипов была им исчерпана самостоятельно и до дна. Но копали они в одном направлении.

Вторым направлением является попытка найти некий смысл реальности внутри самой реальности. Упомянем в этой связи феноменологическую редукцию Гусерля. Как представляется, она поразительно синонимична уже упомянутому движению авангарда к вещам -- об этом же говорит и Гройс¹³⁷. Здесь стоит напомнить старую идею А.И.Федорова-Давыдова об авангарде как натюрмортной стадии развития искусства - каждый жанр живописи (портрет, пейзаж) начинают превращаться в натюрморт¹³⁸. Что это значит? И.Е.Данилова определяет суть натюрморта следующим образом "чтобы попасть в натюрморт, рыбы должны быть выловлены, цветы сорваны"¹³⁹. Вещь в натюрморте должна быть изолирована от всех связей, которыми она включена в жизненный процесс - тогда мы можем понять ее смысл. Именно так и действует натюрмортная логика раннего авангарда. Но это ровно та же процедура, которую предлагает феноменология, насколько возможно тождество между художественной логикой и философской.

Но обе эти стратегии являются как бы промежуточными шагами авангарда к его главной цели - абстракции. И она, безусловно, является центром всей этой истории. Потому что может быть понята, во-первых, и, прежде всего, как обнаружение того пустого места, которое остается после факта названной смерти.

Если тут -- высшая точка, то тут же -- и высший смысл авангарда. Но пустое место -- до такой же степени смысл, до какой и его отсутствие. Эта пустота должна быть чем-то наполнена.

Ницше довольно ясно ответил на вопрос о том, чем. "Волей к власти". Причем дальнейшие события истории богооставленных государств полностью подтвердили справедливость этого тезиса.

И если авангард есть ответ на смерть Бога, а место Бога занимает воля к власти, то в таком случае смыслом авангарда оказывается ничто иное, как та же воля к власти. Основываясь на этом, Борис Гройс пришел к выводу о том, что искусство социалистического реализма является углублением и радикализацией авангардного проекта, поскольку демонстрирует волю к власти куда как нагляднее.

Здесь автор настоящего текста оказывается в ситуации раздвоения. Я принимаю логику Гройса, я согласен, что искусство авангарда невозможно понять вне перспективы смерти Бога. Но я не понимаю, как искусствовед может согласиться с тем, что "Допрос коммуниста" Иогансона является радикализацией и углублением "Черного квадрата" Малевича. На мой взгляд в этой логике есть какая-то ошибка.

Мне кажется, что первичная ошибка Гройса заключается в неоправданном редукционизме реализма. Он пишет: "сталинская эстетика решительно отмежевывается от

¹³⁷ См.: Гройс Б. Там же, С. 21.

¹³⁸ См.: Федоров-Давыдов А.А. Русское искусство эпохи промышленного капитализма. М., 1928.

¹³⁹ См.: Данилова И.Е. Проблема жанров в современной живописи. Человек вещь. Портрет и натюрморт. М., 198

натурализма, который она связывает с отвергаемой ею "идеологией буржуазного объективизма", и который, при ближайшем рассмотрении, и оказывается тем, что обычно понимается под термином "реализм" -- <...> отображение действительности как она непосредственно представляется взгляду". Тем самым оказывается, что и социалистический реализм и авангард одинаково противостоят реализму, и следовательно, один есть порождение другого.

Реализм для Гройса в этом пассаже есть, несомненно, теоретический конструкт -- он прекрасно отдает себе отчет в том, что реалистическое искусство никогда не отражает "действительность, как она непосредственно представляется взгляду". Он тонко упрекает авангардистов в том, что они представляют фотографию как "истину факта", как фрагмент действительности, указывая, что фотография -- не действительность, но конструирование действительности объективом. Что уж тут говорить о реалистической картине, какая там "непосредственная представленность взгляду"! Однако этот конструкт "непосредственного реализма" ему необходим именно постольку, поскольку нужно доказать антиреалистическое тождество авангарда и соцреализма.

Реалистическая живопись может изображать разное, но самое общее свойство всего этого разного заключается в одной простой вещи. То, что изображено, должно быть достойным самого акта изображения, и факт этого достоинства предваряет всякое изображение.

Исторически поле достойного постоянно расширяется. Если для Ренессанса лицо, достойное стать портретом -- это аристократическое лицо, то для XIX века это лицо крестьянина, и если для XVIII века ландшафт, достойный стать пейзажем -- это парк, то для того же XIX -- это лес. Эволюция этой аксиологии -- отдельная тема. Меня в данном случае интересует, как в перспективе этого достоинства выглядит авангард и как -- соцреализм.

Абстрактное, немиметическое искусство занимает совершенно особую позицию в расширении поля достойного быть изображенным. Это не просто еще один предмет в ряду других достойных предметов. Это такой достойный предмет, который отменяет достоинство всех других предметов. Появление абстрактного искусства является указанием на то, что вся реальность вдруг оказалось недостойной того, чтобы ее запечатлеть.

Реализм философский (средневековый) основывался на принципе "de realibus ad realiora" - от вещей к высшему. В позитивистском контексте XIX века реализм стал по видимости чем-то прямо противоположным - нет ничего высшего, кроме вещей (скорее это соотносимо не с позицией реализма, а номинализма). Но только по-видимости -- он никогда не стал "реальностью непосредственно представленной глазу".

Феномен реалистического изображения есть полагание границ, рамок визуального (или шире -- бытийного) континуума. Именно этот фрагмент реальности и именно в этот момент времени достоин быть запечатленным. Этот момент полагания границы всегда предполагает вопрос -- почему именно этот фрагмент, а не другой. Любой тип ответа на этот вопрос всегда есть указание на то, что этот фрагмент некоторым образом проясняет смысл всего остального континуума. То есть -- применительно к портрету это такое лицо и в такой момент, которое выражает сущность всего человеческого, или всего мужского, или всего русского мужского, или всего русского мужского крестьянского. Сужать можно бесконечно, но в результате этого сужения лицо все равно раскрывает некий смысл фрагмента реальности, большего, чем оно само. Применительно к пейзажу -- это такой ландшафт и в такой момент, который выражает сущность природы вообще, или природы русской, или природы русской дороги, или природы русской дороги для ссыльнокаторжных -- но не этот конкретный фрагмент владимирского тракта, а чего-то большего.

Иначе говоря, живописание реальности в качестве необходимого условия предполагает, что реальность имеет какой-то смысл. Если она не имеет никакого смысла, то в таком случае неясно, как ее членить, а раз так, непонятно, почему какой-то ее фрагмент достоин изображения, а какой-то недостоин. То есть: условием изображения реальности является ее осмысленность. Если реальность бессмысленна, она изображения не достойна.

Для меня именно это является доказательством связи авангарда и тезиса о смерти Бога. Тезис "Бог умер" Ницше относил не только к конкретному образу Бога христианской цивилизации. Он, помимо этого, конкретного смысла справедливо понимал Бога как средоточие всех метафизических смыслов этой цивилизации. Он говорил об "обесценивании всех верховных ценностей". Всех -- то есть у реальности нет ни одного, никакого высшего смысла. Ни в какой своей точке она не проявляет своего основания, своей сущности, нигде не отвечает на вопрос, зачем все это. Раз так -- реальность тотально бессмысленна. Раз так -- тотально исчерпана в смысле возможности своего изображения.

В этой точке следует возвращаться к вопросу о воле к власти. Она может быть понята в экзистенциальной перспективе -- то есть как ответ на вопрос о смысле Бытия после того, как Бытие лишилось всякого смысла. И здесь, в этом центральном для проблематики данного очерка вопросе, мы обнаруживаем принципиальное различие стратегий авангарда и соцреализма. Начнем с последнего.

Реализм XIX века, как мы только что выяснили, обнаруживал в действительности какие-то высшие смыслы. Просто потому, что если бы он их не обнаруживал, не мог бы состояться, поскольку не знал бы, как членить реальность. Какие же?

Вообще-то, довольно разные, и множество тех, которые обнаружили до него предшествующие открытия реальности в разное время и в разных странах. Но если говорить о том новом смысле, который обнаружился -- это смысл прогресса. В реальности для Репина или Курбе оказывалось важно то, что выявляет этот прогресс или что ему мешает. Прогресс был для XIX века смыслом истории, и он определял смысл реальности.

Точно также действовал и соцреализм. Он тоже считал, что смысл истории -- в прогрессе, и исходя из этого членил реальность на важное и неважное, на то, что прогрессу помогает и что ей мешает. Принципиально неверно думать, что соцреализм изобрел что-то новое именно в этой области, коль скоро вся теория типического разработана веком ранее.

Новым было то, что XIX век полагал прогресс объективным законом устройства общества, и, соответственно, художник мог быть только созерцателем этого процесса. Соцреализм именно сюда, в эту точку добавил волю к власти. Это была конструкция власти над прогрессом. Мы знаем объективные законы истории, и мы ею управляем с тем, чтобы она и развивалась по этим объективным законам, не отклоняясь на досадные исключения и случайности. Прогресс как один из возможных высших смыслов реальности оказался не обесцененным, а, наоборот, усиленным этой конструкцией.

Авангард же не занимается усилением ни одной из ранее существовавших художественных конструкций -- он предъявляет образованную смертью Бога пустоту и пытается ее как-то структурировать. Но как? Не все ли равно, как выглядит пустота богооставленности - как геометрия Мондриана или как вихри Кандинского - с точки зрения смысла этой пустоты?

"Воля к власти, - пишет М.Хайдеггер, - содержит в себя для Ницше истолкование существа власти. Всякая власть есть власть лишь постольку и до тех пор, пока она больше-власть, т.е. возрастание власти. Власть способна держаться в самой себе, т.е. в своем существе, только превосходя и превышая, овладевая всякой достигнутой ступенью власти, т.е. самой же собой".

Итак, перед нами власть как процесс, власть как полагание горизонта власти и его преодоление, власть как бесконечное восхождение по лестнице власти. Власть заменяет собой бесконечный горизонт метафизики по восхождению к высшим смыслам. С точки зрения феноменологии изображения это очень важный момент.

Смотрите, что получается. Традиционная структура изображения по схеме "de realibus ad realiora" трехтактна. Есть реальность, есть ее высший смысл, есть художник, улавливающий этот высший смысл из реальности. Реальность в каком-то смысле оказывается языком, с помощью которого высшие смыслы рассказывают о себе богобоязненному мастеру.

Авангард редуцирует эту систему до двухтактной. Место высшего смысла занимает воля художника к власти над реальностью. Или иначе - реальность имеет тот и только тот смысл, который мы вольны в нее вложить, а сама акция вложения есть демонстрация нашей власти над реальностью. Соответственно богобоязненный мастер, рассматривая реальность, не может углядеть там ничего, кроме себя же — своей воли к власти.

Социалистический же реализм, встраивая в эту систему традиционный смысл истории как прогресса, превращает эту схему в четырехтактную. Воля к власти надстраивается над высшим смыслом реальности как движения к светлому будущему человечества в виде руководства этим процессом. Разумеется, можно сказать, что поскольку прогресс управляется этой волей, то она и вольна идти в любую другую сторону, и стало быть она и есть высший смысл. Но, заметим, именно опора на познанные законы истории придавала воли к власти тоталитарных государств легитимность -- попытка развернуть свою волю к власти не в сторону способствования объективным законам истории, а куда-то в другом направлении приводила всех коммунистических лидеров к потере всякой власти. Точно также попытка развернуть реалистическую живопись после соцреализма на какой-либо другой высший смысл реальности, кроме построения светлого будущего, немедленно приводит к концу этого реалистического проекта. То есть четырехтактная схема оказывается нередуцируемой до трехтактной -- если воля к власти не присоединена к каким-то высшим законам реальности, то тогда реальность немедленно теряется.

Авангард же последовательно держится двухтактной схемы. В этой перспективе мы можем теперь сказать, что значат абстракции Малевича, Монадриана, Кандинского. Они значат власть Малевича, Монадриана и Кандинского над абстракцией. Речь, подчеркнем, совершенно не идет о личном властном характере этих людей - речь идет о структуре смысла. Она такова, что не предлагает ни одной смысловой валентности, кроме того, чтобы занять место умершего Бога своей волей. Это искусство штурма своей волей пустого неба.

Если после этого длительного экскурса вернуться к архитектуре и спросить, что может придать ей так понятый авангард, то ясного ответа на вопрос мы пока не получаем. Архитектура не связана с проблемой изображения реальности и ее ценности, поэтому тотальное обесценивание высших ценностей ее не затрагивает напрямую. Максимум чем она может откликнуться на эти неприятности, это заявить, что она тут не причем.

Что она собственно и делает. В этом смысле великие лозунги модернизма выглядят так: "Умер-шмумер, я тут не причем. Я следую функции, я следую конструкции, и отстаньте от меня со своими страшилками". Но это заявление равносильно утверждению о

том, что авангардная форма никак не повлияла на архитектуру. Если она следует функции и конструкции, то причём тут авангард? Если же он все-таки что-то дает, то не совсем понятно что. В силу абстрактной природы архитектуры она, естественно, может соединяться лишь с абстракцией, а абстракция в логике изложенного анализа оказывается, прежде всего, обнаружением того пустого места, которое осталось после смерти Бога. Но не совсем понятно, как присоединить к смыслу архитектуры эту пустоту.

Архитектура не изображает реальность, и в этом смысле она не нуждается в ее высшем смысле. Но высший смысл реальности необходим ей для ее экзистенциальной легитимизации. Каждая форма архитектуры в перспективе "Космоса и истории" легитимна настолько, насколько она позволяет остановить время и этим противостоять распаду, по пути которого реальность движется. Но если у реальности нет высшего смысла, то тогда у архитектуры нет точки опоры для этой остановки. То есть точно также, как живопись реализма со смертью Бога теряет возможность членить реальность, архитектура оказывается неспособна ответить на вопрос, почему она выглядит так или иначе. Она не соответствует античности, не соответствует Высшему Разуму, не соответствует природе, вообще ничему, потому что на месте всех этих "высших ценностей" теперь находится одна пустота.

Воление над пустотой притягательно и само по себе - и именно этим объясняется то, что абстрактных произведений много, а не одно. Если бы речь шла лишь о визуальном обнаружении того обстоятельства, что Бог умер - хватало бы одного Черного квадрата - но их много. Воля к власти есть власть над властью, Хайдеггер говорил здесь о "вечном возвращении власти" - эта структура смысла заставляет возвращаться к акту воли вновь и вновь.

Но стократ притягательнее это воление для архитектуры. Она получает тотальное обоснование любой формы. Ибо высший смысл реальности оказывается в изложенной перспективе просто твоей волей к этой форме.

Именно в этом смысле, на мой взгляд, нужно понимать высказывание "архитектура авангарда жизнестроительна". Это свойство архитектуры авангарда понимается в контексте ее социальных задач. Это важно, и к этой составляющей смысла авангардной архитектуры я сейчас вернусь. Но такое понимание узко, и главное, не специфично для авангарда. Любая архитектура, так или иначе, влияет на жизнь тех, кто в ней живет - для того ее и строят.

Архитектура авангарда жизнестроительна в смысле строительства Бытия. Она придает ему смысл, подчиняя своей формотворческой воле ту пустоту, которую оставил после своей смерти Бог.

В точке этого оставления реальность оказывается бессмысленной. Неважно, сколько времени она пребывает в этом состоянии, важно, что до момента, пока архитектор

не начинает преобразовывать ее своей формотворческой волей, никакого смысла у реальности нет.

Вопрос о том, что происходит после этого момента, целиком зависит от твоей личной убежденности в том, что твой формотворческий жест истинен. Хотя архитектура дает некоторые возможности на этот счет подстраховаться (о чем -- дальше) ситуация постоянного возвращения к абстракции показывает, что вообще-то недолго. Надо постоянно заново класть свою волю на место высшего смысла реальности, чтобы эта машина нормально работала.

Из чего следует, что эта власть существует только в момент самого формотворческого жеста. Но что это за момент? Это протекание времени твоего формотворчества, и именно над этим временем ты и властен. Время, стало быть, оказывается той валентностью реальности, к которой ты присоединяешь ее высший смысл в виде своей воли. Время то есть -- это место, тоπος твоей власти.

Из чего, вообще говоря, следует фантастическая помешанность авангарда на современности. Нужно непрерывно ухватывать настоящее как время твоей власти, его нельзя упускать. Машина смысла подсаживает авангардиста на время как на наркотик. Это рабство перед современностью есть оборотная сторона твоей власти над тем моментом, когда ты придаешь реальности смысл своей формотворческой волей. Тут не время властвует тобой, а ты им. Если ты властвуешь временем -- стало быть властвуешь смертью. Именно в этом заключается экзистенциальная формула авангардной архитектуры.

Но не только в этом. Вопрос может быть сформулирован так: как власть может стать экзистенциальной стратегией, стратегией победы над смертью?

До сих пор речь шла только о том, что дает авангардное искусство архитектуре. Но в реальности исторического процесса на только техника проявляла искреннее согласие на брак с Авангардом, но и он проявлял большой энтузиазм по поводу этого события. Авангард буквально вламывался в пространство архитектуры, захватывал ее, объявляя конец станковизму, конец живописи, конец искусству, но не - конец архитектуре. Зачем ему архитектура?

Вернемся к традиционной схеме "de realibus ad realiora". Открывая высший смысл реальности в самой реальности, мастер реализует понятную стратегию: он присоединяется к тому, что бессмертно (высший смысл реальности), и через это побеждает свою собственную смерть. Реальность же служит доказательством того, что все это правильно и не случайно, поскольку высший смысл проявляется не только в самом художнике, а и во всей остальной реальности тоже - она внесубъектна. Реальность оказывается гарантией истинности высшего смысла.

В авангардной же схеме все упрощается, смыслом реальности оказывается воля художника к власти (к форме), но где гарантия, что этот смысл истинен? Заметим, что все попытки обрести некий субститут умершего Бога, весь всплывающий в связи с авангардом ряд из антропософии, теософии, гюрджианства и т.д. можно понять как раз как попытки найти эту гарантию. Но нас интересует сейчас чистый случай - какую гарантию истинности представляет власть?

Я полагаю, что в случае с абстрактным искусством авангарда - никакой, что это всегда остается вопросом риска художника, что он ошибся, и ухватил оставшуюся после смерти Бога пустоту как-то не так, не за то место. Но архитектура способна дать такую экзистенциальную гарантию.

Она заключается не в восхождении от власти к власти, но, напротив, в ее конкретизации. Экзистенциальный смысл власти заключается вот в чем - если ты властвуешь над смертными, то сам ты, значит, несколько от них отличаешься. Власть есть приобщение к бессмертию с другой стороны - не через отождествление с тем, что бессмертно, но через разотождествление с тем, что смертно. И чем больше власти, тем сильнее отличие.

Мне кажется, что социальные задачи архитектуры авангарда, то есть понимание архитектуры как управление социумом - реализация именно этой стратегией. Архитектор более не проектирует здание - он проектирует жизнь социума средствами этого здания. Раз он проектирует жизнь, он находится с ней в каких-то других отношениях, чем те, чью жизнь он проектирует. И то, что они живут в соответствии с его проектом, является доказательством, что его воля истинна.

Именно поэтому авангарду и нужна архитектура. Сам он восходит по ступеням власти от одной абстракции к другой, но в качестве основания этого пути, ему необходима архитектура, доказывающая истинность его воли путем управления жизнью смертных.