

Сергей Кавтарадзе

## Мир как шедевр. О стилевой принадлежности особняка Тарасова в Москве

На примере творческого эксперимента Ивана Владиславовича Жолтовского, дословно повторившего в здании особняка Тарасова в Москве фасады палаццо Тьене Андреа Палладио, анализируется возможность различения стилей не только по формальным признакам. Предлагается рассматривать бытование образа художественного произведения не в физической среде, а в пространствах феноменальных «миров» — «жизненного мира», «мира трансцендентных сущностей», автономного «мира культуры», «внутреннего мира человека» и так далее, а также различать, как позиционирует себя по отношению к ним «коллективное Я». Применяя подобный подход к образу здания особняка Тарасова, автор статьи вынужден сделать неожиданный вывод, что, в определенном смысле Жолтовскому удалось-таки стать ренессансным архитектором.

Ключевые слова:

И. В. Жолтовский, А. Палладио,  
жизненный мир (*Lebenswelt*),  
феноменологическая социология,  
теория стадийного развития искусства, стиль.

Пьер Менар, герой рассказа великого Борхеса, малозначительный поэт, но признанный в узком кругу интеллектуал, как известно, задумал и осуществил беспрецедентный литературный подвиг — написал роман Сервантеса. На весь «Дон Кихот» жизни, конечно, не хватило, но несколько глав (девятую, тридцать восьмую первой части романа и фрагменты главы двадцать из второй) он, неустанно трудясь, повторил слово в слово. Замысел в этом и состоял — не сочинить новый текст и не переписывать уже созданное, но добиться того же порядка слов (на старом испанском, между прочим), работая самостоятельно. Не превратиться в Сервантеса, испанского романиста начала XVII века, но прийти к тому же тексту через жизненный опыт Пьера Менара.

Результат получился весьма впечатляющим, особенно в глазах историков культуры той поры, когда интерес к жизни форм сменился погружением в мир значений и смыслов. Сам Борхес, сравнивая два текста — авторства Сервантеса и Пьера Менара, — прежде всего отметил, что писатель начала XX века неожиданно обошелся без ставших почти обязательными «испанских атрибутов», без корриды, кастаньет и прочих примет «испанскости», заполнивших к тому времени литературу о стране на Пиренейском полуострове. «Фрагментарный “Дон Кихот” Менара» — произведение более тонкое, чем у Сервантеса. Сервантес попросту противопоставляет рыцарским вымыслам убогую провинциальную реальность своей страны; Менар избирает в качестве «реальности» страну Кармен в век Лепанто и Лопе. <...> В его произведении нет ни цыганщины, ни конкистадоров, ни мистиков, ни Филиппа Второго, ни аутодафе» [2, с. 292–293].

Кроме того, что особенно важно, в рассказе дается интерпретация двух фраз, точнее, одной и той же, но сочиненной разными авторами: «.. Истина, мать которой история, соперница времени, сокровищница деяний, свидетельница прошлого, пример и поучение настоящего, предостережение будущему». «Написанный в семнадцатом веке, написанный “талантом-самоучкой” Сервантесом, этот перечень — чисто



1. Андреа Палладио.  
Палаццо Тьене. 1540-е  
Виченца



2. Иван Жолтовский. Особняк  
Г. А. Тарасова. 1909–1912  
Москва

риторическое восхваление истории», говорится у Борхеса. И далее: «История — “мать” истины; поразительная мысль! Менар, современник Уильяма Джеймса, определяет историю не как исследование истории, но как ее источник. Историческая истина для него не то, что произошло, она то, что, как мы полагаем, произошло» [2, с. 294]. Добавим от себя, что за три четверти века был совершен еще один поворот, и теперь уже современные интеллектуалы вынуждены восставать против трактовки истории как порождения сиюминутных пропагандистских нужд: «История — мать Истины!»

Разумеется, всякий человек, хоть немного знакомый с отечественной архитектурой, легко вспомнит, что за три с половиной десятилетия до написания этого рассказа подвиг Пьера Менара был повторен в Москве. Правда, речь тогда шла не о тексте. На Спиридоновке было вновь возведено палаццо Тьене, то самое, что в 40-е годы XVI века построил (точнее, радикально обновил) в Виченце выдающийся Андреа Палладио. (Ил. 1–2.)

Соответственно, и вопросы этот необычный творческий акт породил аналогичные борхесовским. Имеют ли формы здания в Москве тот же смысл, что и в Виченце? Что меняет тот факт, что здание появилось в XX веке, а не в XVI? И наконец, должны ли мы теперь считать Ивана Владиславовича Жолтовского ренессансным архитектором?

На самом деле это отнюдь не локальная проблема.

Мы привыкли полагать, что стиль определяется формальными признаками, по неизвестным причинам меняющимися из эпохи в эпоху, от чего явление получает статус априорной метафизической заданности. Это особенно заметно, когда речь идет об истории архитектуры. Как будто кем-то сверху задана программа, которой и подчиняется ход развития мирового искусства. Например, вдруг, согласно анализу Вёльфлина, линейность меняется на живописность, плоскостность на глубинность, а замкнутая форма сама по себе открывается вовне, принуждая архитекторов применять раскрепованные фронтоны и скруглять углы на фасадах. Соответственно, достаточно часто историки искусства вынуждены вступать в неплодотворные дискуссии, считать ли, например, Нарышкинское барокко действительно барочным стилем и можно ли полагать сталинскую архитектуру ампириной. Естественно, особые трудности возникают, когда речь заходит о повторах и стилизациях.

Пример с особняком Тарасова выявляет эту проблему особенно ярко. Кажется, только С. О. Хан-Магомедов решился употребить по отношению к данному памятнику слово «плагиат». Но прав ли он, когда пишет, что «простое сравнение фасадов дома Тарасова и палаццо Тьене в Виченце (Палладио) не оставляет никаких сомнений, что мы имеем дело с откровенным заимствованием архитектурно-художественного образа здания»? [9, с. 53]. Форма, конечно, та же самая, за исключением двух лишних рядов руста. Но остался ли тем же образ?

На наш взгляд, верное решение этой проблемы было предложено уже давно. Тот же Хан-Магомедов приводит цитату из журнала «Современная архитектура» за 1927 год (№ 2. С. 47), где, не выражая никаких симпатий к творчеству Жолтовского, автор-конструктивист все же признает, что «это не плагиат, в котором мы хотим уличать. <...> Здесь явление совершенно другого порядка: сознательная пересадка одного художественного явления, отделенного веками и созданного одной эпохой, в другие условия и времена» [9, с. 54]. Иными словами, понять смысл использования тех или иных формально-стилевых приемов, равно как и отнести артефакт к тому или иному стилю, можно толь-

ко в том случае, когда произведение рассматривается в культурном контексте своей эпохи.

Это очевидная мысль, однако не вполне понятен механизм ее использования в решении теоретических задач.

Прежде всего стоит говорить, о материях какого порядка здесь идет речь. То, что, глядя на фасады построек, обсуждают историки искусства, будь то в Виченце или в Москве, не существует в физическом мире. То есть колонны, конечно, стоят, и пилястры приставлены к стенам, защищенным от дождя выносами венчающих карнизов. Но того, что они изображают и о чем говорят, в мире реальностей нет. Нет наследия античности, потому что ее руины телесно остались где-то на юге, на берегах Средиземного моря. Нет взаимоотношения несущих и несомых частей, потому что конструкции особняка или доходного дома работают совсем не так, как об этом писал Витрувий. Обычный горожанин видит просто «старинные» здания, где строительный материал украшен замысловато уложенной штукатуркой. А вот о том, что можно говорить об ордере и о тектоническом строе, или о тонкостях пропорционирования, он может даже не подозревать.

В недавно изданной на русском языке книге голландский теоретик архитектуры Нильс Луниг Прак призывает различать физическую (подлежащую расчету) и феноменальную структуры [7, с. 7]. Обычный горожанин, как и знаток истории зодчества, в телесном аспекте имеет дело с первой позицией. Эстетически же мы воспринимаем вторую. На этот подход, равно как и на рассуждения в категориях «пространств» (в книге Прака говорится о физическом, концептуальном и поведенческом пространствах), мы и будем опираться в дальнейшем.

Однако у приведенного выше постулата имеется обратная сторона. И наиболее наглядно она проявляет себя именно в архитектуре. Безусловно, архитектурный памятник, воплощенный и не разрушенный, существует в физическом мире. По крайней мере, и архитекторы, и обитатели зданий исходят из того, что физический мир реален. Но есть ли, раз мы говорим о контексте, особое место, в которое помещается образ здания, весь его иконографический, символический и прочий культурный бэкграунд? Воздействует ли он лишь на индивидуальное сознание каждого отдельного ценителя искусства? Скорее, все-таки, не только на него.

Можно предположить, что образ памятника, то есть памятник как феноменальный объект, существует в феноменальном же мире —

подобно тому, как физически воплощенное здание находится в мире физическом.

Мир как феномен уже достаточно осмыслен философами. Здесь как минимум стоит напомнить о понятии «жизненный мир» (*Lebenswelt*), предложенном Э. Гуссерлем в поздних работах («Картезианские размышления» и «Кризис наук как выражение радикального жизненного кризиса европейского человечества»). Как популярно объяснил философ К. Мартынов, данная философская мысль — это «способ человеческого представления знакомого, повседневного мира в его целостности и привычности» [6]<sup>1</sup>. Правда, создатель современной феноменологии предложил данное понятие как противопоставление уводящему в тупик точные науки Идеальному миру объективно-научных истин [8, с. 77]. Нас же больше интересует его отличие от мира физического. Соответственно, и метафору об «интенциональной структуре универсального горизонта» [8, с. 80] нам здесь удобнее подменить понятием феноменального пространства, заполняющего «догоризонтный» континуум.

Говоря простыми словами, не существует ни объективного внешне-го вида зданий (равно как и их интерьеров, разумеется), ни объективной картины мира, в котором они построены. Вселенная, в которой мы себя видим, на самом деле не выглядит никак. Никакого реального образа у нее нет. Цвет — это электромагнитные волны определенной длины, отраженные или отфильтрованные. Непроницаемые поверхности преимущественно состоят из пустот, если иметь в виду расстояния между элементарными частицами. Солнце, в конце концов, не путешествует по небосклону. То, с чем мы имеем дело, — наше представление о мире, включающее бесчисленное множество позиций. Это и космогонические представления, и понимание природы и степени ее одушевленности, это мысли об историческом прошлом и политическом будущем, моральные ценности и нормы человеческой красоты.

Не следует думать, что жизненный мир индивидуально роздан каждому из нас. И хотя философы, как правило, склонны рассматривать

1 Стоит привести и адресованное специалистам пояснение П. Прехтля: «В естественной установке жизненный мир охватывает совокупность моих субъективных смысловых горизонтов. Он соотносен с субъектами, которые в своих интересах, представлениях, предпочтениях относятся к реальности. Жизненный мир представляет собой обширный горизонт, в пределах которого развиваются различные интересы и целеполагания. Действуя внутри подобных, определяемых интересами, горизонтов, мы живем в убеждении, что нам противостоит попросту сущий мир» [8, с. 78].

проблемы изнутри собственного сознания, Гуссерль успел продумать и этот вопрос. Создание картины «жизненного мира» — действие очевидно коллективное. По словам автора «Введения в феноменологию Гуссерля» П. Прехтля, «компрегензивное представление, которое другие имеют обо мне или могли бы иметь, есть средство к тому, чтобы меня самого воспринимать, как социальное существо. Мое постижение Другого включает в себя то, что и я являюсь и могу быть предметом его постижения. Благодаря этому переплетению постижений, я включаю себя самого в социальное сообщество, добываю конститутивную возможность для единства сообщества» [8, с. 67].

Нужно сказать, что в итоге проблема интерсубъективности побудила последователей феноменологической теории создать новое научное направление. Сначала немецкий социолог Альфред Шютц заложил основы феноменологической социологии. Позже его идеи были развиты учениками, П. Бергером и Т. Лукманом. Вот что они пишут в весьма лаконичном, но ставшем классическим труде «Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания»: «Реальность повседневной жизни представляется мне как интерсубъективный мир, который я разделяю с другими людьми. Именно благодаря интерсубъективности повседневная жизнь резко отличается от других осознаваемых мной реальностей. Я один в мире снов, но я знаю, что мир повседневной жизни столь же реален для других, как и для меня.

Действительно, в повседневной жизни я не могу существовать без постоянного взаимодействия и общения с другими людьми. Я знаю, что моя естественная установка по отношению к этому миру соответствует естественной установке других людей, что они тоже понимают объективации, с помощью которых этот мир упорядочен, и в свою очередь также организует этот мир вокруг «здесь-и-сейчас», их бытия, и имеют свои проекты действий в нем. Конечно, я знаю и то, что у других людей есть своя перспектива на наш общий мир, не тождественная моей. Мое «здесь» — это их «там». Мое «сейчас» не полностью совпадает с их. Мои проекты не только отличаются, но могут даже противоречить их проектам. В то же время я знаю, что живу с ними в общем мире. Но важнее всего то, что я знаю, что существует постоянное соответствие между моими значениями и их значениями в этом мире, что у нас есть общее понимание этой реальности» [1, с. 19].

Таким образом, обращаясь к проблеме феноменальных пространств (а экспедиции в их недра и составляют основной смысл дея-

тельности гуманитарных дисциплин), историки культуры могут опираться на уже уложенный смежными науками фундамент. Однако философы, решая собственные задачи, кажется, проигнорировали некоторые особенные потребности историков культуры.

Прежде всего, даже в сторону исторических горизонтов обычные феноменологи смотрят из «здесь-и-сейчас», в то время как в исторических науках необходима реконструкция жизненного мира прошедших эпох, то есть приближение к взгляду «оттуда».

Во-вторых, философы, по преимуществу, имеют дело с текстами, причем иные даже возводят этот принцип в абсолют. Однако комплекс феноменального пространства, наряду с логосферой, как минимум в значительной мере формируется иконосферой<sup>2</sup>.

Наконец, чтобы эффективно использовать данную концепцию, недостаточно обращаться лишь к одному феноменальному пространству, пусть даже и столь всеобъемлющему, как «жизненный мир». По существу, мы имеем дело со структурой, включающей в себя, по крайней мере, несколько «миров»; и следует предположить, что различие, скажем, между готикой и Ренессансом носит принципиально иной характер, чем, например, между барокко и классицизмом.

Этот положение очевидно разрушает привычную схему эволюции стилей, так как подразумевает, что в разные эпохи действуют существенно разные факторы, приводящие к смене формальных признаков. В некоторых случаях такие изменения являются следствием изменения вектора, подразумевающего актуальность того или иного «пространства», и соответственно, направленной на него художественной интенции. Так, например, если прав Ханс Зедльмайр и интерьер готического собора буквально являлся «отображением» Неба, Небесного Иерусалима (так же, как алтарь православного храма является, по выражению Павла Флоренского, Небом на земле), то смысл перехода от готики к ренессансу состоит прежде всего не в отказе от стрельчатых арок и возвращении к иконографии античности, а в перенаправленности интенции с одного феноменального пространства на другое — с трансцендентного Вышнего мира на подлунный (в бук-

2 Данным термином пользуется Ш. Шукуров в труде «Хорасан» [10], посвященном, в том числе, той же проблеме — «ментальным пространствам» в терминологии автора. Об этом смотри рецензию: Кавтарадзе С. Шариф Шукуров. Хорасан. Территория искусства // Искусствознание. 2017. №1. С. 274–279.

вальном смысле, учитывая актуальную на тот момент космогонию) мир человеческого обитания.

С другой стороны, переход от Ренессанса (достаточно долгий, учитывая маньеристические десятилетия) к барокко означает не только отказ от линейности в пользу живописности, равно как и от других отмеченных Вёльфлиным ренессансных категорий формы в пользу соответствующих барочных оппозиций. Это еще одна переориентация на иное «пространство» — на этот раз на мир микрокосма, полный эмоций, экстазов и озарений, можно сказать, во «внутренний замок» св. Терезы Авивильской, постижение тайны коего и запечатлел Бернини в капелле Корнаро.

Как видим, то явление, которое принято называть «эволюцией стилей», требует не только отказа от парадигмы чисто формальных отличий, но и своего рода подъема на более высокий логический уровень, «взлета» над пространством «жизненного мира» на ту «высоту», с которой наблюдаются сразу несколько «миров». Впрочем, недостаточно и этого, поскольку, внимательно посмотрев на открывшуюся картину, мы заметим также некоторый дополнительный, но весьма активный элемент.

Здесь следует обратиться к теории, предложенной искусствоведом Ростиславом Борисовичем Климовым. Сорок лет жизни он посвятил разработке собственной теории стадияльного развития искусства. Итогом титанического труда стал сравнительно лаконичный текст, по существу конспект, практически несопровождаемый научным аппаратом. Этот труд, опубликованный в 2002 году, произвел впечатление на всех интересующихся данной проблемой.

Климов предложил рассматривать всю известную историю искусства — от эпохи палеолита и до наших дней — как отражение различных конфигураций в противостоянии трех, условно говоря, элементов. Прежде всего, речь идет о личности творца — автора произведения искусства, в понятийной системе Климова — «Я». Данное Я противопоставлено внешнему по отношению к нему окружению, выступающему, в свою очередь, в двух ипостасях, по-разному взаимодействующих еще и друг с другом — социуму («не-Я») и миру («среде», «не-социуму»). «Собственно, вся история искусств демонстрирует это различное понимание того, как соотносится авторское Я и мир (уже — среда)», — написал он в своей работе, а также предложил собственный термин для данного явления — «миросоотношение» [3, с. 28]. Иных позиций, кроме противостояния,



3. Иван Жолтовский. Особняк  
Г. А. Тарасова. 1909–1912  
Фрагмент фасада  
Фото Игоря Пальмина

автор концепции не предусматривал: «...прежде всего отметим, что мироотношение всегда имеет характер оппозиции. Личность осознает себя в противопоставлении миру, среде, окружению, космосу. Она всегда противостоит, — иначе нет ее отдельности, а без этой отдельности невозможно самосознание» [3, с. 30].

Далее, Климов выстроил всю историю искусства как циклическое развитие процесса с повторением различных сочетаний взаимодействий Я, социума и мира.

Теория Климова не во всем сочетается с тем, что изложено выше. Он исходит из предположения, что порождаемые творчеством образы являются имманентной частью физического мира и взаимодействуют непосредственно с телесными сущностями (с дикими зверями в первобытную эпоху, например). Феноменальные пространства автор концепции в своих схемах не задействует. Кроме того, как и полагалось в советские времена, исследователь исходит из презумпции прогресса в художественном процессе. В его схемах всегда есть динамика и взаимодействие, но нет фиксации состояния.

Однако одна предпосылка представляется нам чрезвычайно ценной. Это мысль о том, что ситуацию каждой эпохи необходимо рассматривать как сложную структуру с несколькими элементами, в том числе состоящей из мироздания и Человека, когда «коллективного», а когда — индивидуального. Такой подход, когда Человек (Я или коллективное Я) выделен из Универсума и каким-то образом по отношению к нему позиционирован, представляется нам обладающим большим теоретическим потенциалом.

Вот несколько простых примеров.

Мирча Элиаде рассказал в своей книге «Священное и мирское» об австралийском племени ахилпа, населявшем пустыню Арунта [12, с. 29]. Согласно преданиям, божество Нумбакула, приведя в относительный порядок земли этого народа, учредив общественные институты и оставив им Предка, вырубил из эвкалипта столб (*каиуа-аиуа*) и взобрался по нему на небо. С тех пор ахилпа странствовали по пустыне, захватив с собой этот (или подобный тому — первому) столб. На стоянке его устанавливали вертикально, и это давало племени ориентацию в пространстве. Столб становился центром земли, нулевой точкой в системе координат; посредством деревянной вертикали устанавливалась связь с небом. Этнографы Б. Спенсер и Ф. Джайлен свидетельствовали даже, «что, согласно мифу, если ломался священный столб, все племя

охватывала тоска, его члены скитались еще некоторое время, а затем садились на землю и умирали» [14, р. 388].

Отметим, что все ритуальные действия пустынных странников меняли физический мир лишь настолько, насколько его может изменить процесс установки столба. Но вот их жизненный мир, его — феноменальное — пространство менялось кардинально. Вселенная во всей ее полноте становилась упорядоченной и правильно ориентированной, хаос отступал.

Подобные примеры можно наблюдать и в куда более развитых цивилизациях. Строя зиккурат или пирамиду, государство Древнего мира затрачивало на это предприятие колоссальные ресурсы, как людские, так и материальные. Тем не менее результат такого свершения (так сказать, его «прибавочная стоимость») получался несопоставимо более весомым. На выходе имелся принципиально иной Универсум, организованный и прочно связанный с трансцендентными областями божественного.

Многие дальневосточные культуры также демонстрируют примеры аналогичного подхода. Архитектура и ритуалы Запретного города, симметричные храмовые комплексы, посвященные Будде, бесчисленные мандалы — от монументальных, в виде ступ и пагод, до эфемерных, рисуемых цветочной пылью, — все это приспособления, призванные приумножать и поддерживать равновесие и гармонию Вселенной.

Впрочем, примеры такого рода можно найти и в более близкие к нам (и нам) времена. Один из наиболее убедительных приведен в знаменитой книге Р. Виттковера «Архитектурные принципы эпохи Гуманизма» [15]. В 1534 году в Венеции, на виноградниках ордена францисканцев была заложена церковь Сан-Франческо делла Винья. Судя по тому, что произошло в дальнейшем, первоначальные идеи архитектора Якопо Сансовино не вполне удовлетворили заказчиков, и «куратор» строительства, дож Андреа Гритти, поручил экспертизу проекта монаху Франческо Джорджи. Выбор был неслучаен: в 1525 году ученый францисканец, философ, математик и каббалист опубликовал трактат «О гармонии мира», в котором предпринял попытку с помощью теории гармонических пропорций рассказать о единстве мира в платоновском понимании и об идеальной согласованности частей и целого в этом божественном творении. Эксперт со всей ответственностью подошел к порученному делу. В своем «Меморандуме» Франческо Джорджи предложил доработку проекта с применением простой и ясной, однако

полной зашифрованных значений системы пропорций. Ширина главного нефа должна была быть, согласно этой идее, равной девяти условным шагам, или мерам (1,48 м каждый), то есть квадрату от трех — числа божественного, символизирующего Троицу. Длину же он полагал равной двадцати семи «шагам» (то есть три раза по девять). Так сложился числовой ряд — 9: 18: 27, где  $9: 18 = 1/2$  и  $18: 27 = 2/3$ . Эти соотношения францисканец назвал музыкальными терминами — октавой и квинтой, поскольку аналогичные интервалы получаются, если струну музыкального инструмента прижать к грифу, разделив в тех же пропорциях. Как считал сам Франческо Джорджи (равно как и другие гуманисты эпохи Возрождения), правильно пропорционированное здание должно было «звучать» в консонансе с божественной музыкой небесных сфер, вращающихся вокруг нашей планеты. Андреа Палладио, скорее всего, хорошо знал данную историю, ведь он получил заказ на пристройку фасада к этому зданию благодаря дружбе с Даниеле Барбаро, чья семья издавна покровительствовала данному храму.

Все приведенные выше сюжеты, на первый взгляд совершенно не связанные друг с другом, объединяет один важный фактор. Строители подобных сооружений, от столба в австралийской пустыне до церкви на берегу венецианского канала, не могут считать себя лишь внешними наблюдателями того, что они полагают собственным миром. Более того, они должны чувствовать себя настолько растворенными в нем, чтобы осознавать, что всякое их действие может привести к последствиям вселенского масштаба. Поломка столба *kauiwa-auiwa* возвращает подчиненный ему Универсум к первозданному хаосу. Применение неуместных пропорций в плане монастырской постройки (будь это хоть золотое сечение) нарушает гармонию, заданную самим Творцом при запуске восьми небесных сфер. Соответственно, действия верные производят противоположный, весьма благотворный эффект, и то же в мировом масштабе.

Иначе говоря, в некоторых случаях человек (точнее, конечно, социум или его часть) позиционирует себя как Я, находящееся внутри мирового пространства и имеющее возможность, а часто и право, это пространство менять, приводя к желаемому порядку. И именно архитектура, с ее масштабом, с ее воплощаемой телесностью и склонностью противопоставлять собственные упорядоченные формы хаотичным природным образованиям, демонстрирует это наиболее наглядно. В истории культуры такое происходит далеко не всегда. Как уже гово-

рилось, возможны разные интенции, и в моменты, когда сакральные сферы Неба или таинства человеческой души интересуют больше, чем подлунный обыденный мир, это чувство единства с Творением перестает быть актуальным.

Кроме того, и тогда, когда речь идет о подлунном мире, человек не всегда чувствует себя в силах менять его весь. Так, несмотря на огромный масштаб и даже на связь композиционного замысла и всей системы аллегорий с движением Солнца по небосводу, авторы Версальского комплекса вряд ли поняли бы буквально призывы Франческо Джорджи (хотя подобные учения были уже к тому времени широко распространены в популярных изданиях, например в книгах Роберта Фладда [13]). Речь, скорее, идет о представлении для социума. Людовик XIV демонстрирует собственным подданным, а также монархам других государств свою власть обустроить обширные заболоченные пространства. Но все художественные послы Версаля адресованы людям, но не миру и не Творцу. Ни приумножить, ни разрушить гармонию всей Вселенной Король-солнце явно не брался.

Конечно, во всех приведенных примерах речь идет о феноменальных пространствах (что, в случае с буддизмом, кажется, даже осознается участниками действ). И именно поэтому тема допустима. Понятно, что ни тела ахилпа, ни естество вавилонян и древних египтян, ни даже иноческая плоть Франческо Джорджи никаких физических изменений в окружающем мире не замечали. Но вот феноменальное пространство, очевидно, могло поменяться радикально.

Однако вернемся к вопросу, сформулированному нами в начале. Следует ли из дословного повторения Жолтовским внешних форм здания Палладио, что русский архитектор спустя столетия создал ренессансное произведение? С одной стороны, очевидно нет: он работал совсем в другую эпоху. Но что получится, если мы попробуем примерить предложенный ранее критерий, то есть посмотреть, как он позиционировал себя относительно мироздания? К трансцендентным высотам, к Тонкому миру, в отличие от своих современников, приверженцев стиля модерн, он явно не обращался. Не похоже также, что его как-то волновали иррациональные бездны собственного Я. Но как же он относился к тому миру, в котором физически воплощал свои постройки? Был безразличен? Чувствовал себя внешним наблюдателем, старающимся лишь со стороны постичь формулы конструкции Универсума? Либо, подобно своим ренессансным кумирам, чувствовал

себя активной частью мироздания, чьи действия способны это мироздание изменять?

Как известно, Жолтовский охотно беседовал с учениками, но мало писал. Его собственные тексты вряд ли дадут ответ на эти вопросы. Однако некоторая информация у нас все же есть. Так, один из ближайших учеников, С. Кожин в посвященном мастеру некрологе пишет, что Жолтовский «всегда беспощадно боролся против эклектического, некритического повторения старых форм, не прощая малейшей неграмотности в области нашей профессии. По его мнению, многие архитекторы-новаторы (в том числе, конечно, Корбюзье и Мис ван дер Роэ) гораздо более классичны в истинном смысле этого слова, нежели дельцы от архитектуры, украшающие колоннами и портиками улицы наших городов, при этом услуживая весьма сомнительным вкусам своих заказчиков» [4, с. 108]. Разумеется, этот текст, написанный в 1959 году, во времена «борьбы с излишествами», имеет актуальный на тот момент политический подтекст и призван вывести память академика из-под идеологических ударов со стороны хрущевских модернистов. Однако кое о чем еще он тоже говорит. Обращение Жолтовского к «наследию» имело какой-то иной характер, чем у эклектиков до него. Это не просто использование исторических увражей для проектирования «в стилях». В сущности, если бы было иначе, архитектор не стал бы повторять Палладио буквально, рискуя столкнуться с обвинениями в плагиате. Зачем, собственно? Он ведь легко мог сочинить фасады «на тему».

Нет сомнения, что особняк Тарасова в формах палаццо Тьене — это манифест, провозглашение некой истины. Жолтовский использовал классическое наследие не как заимствование темы из истории — одной из возможных, но как путь к единственно верному решению. Это было в буквальном смысле провозглашение Истины (мать которой — история искусства), абсолютно правильного подхода. Об этом, кстати, тоже есть свидетельство Кожина: «И у Жолтовского, и у Корбюзье я видел собранный материал с громадным количеством их собственных обмеров, по которым они оба изучали “секреты” построек старых мастеров, “секреты” обаяния пропорциональности в зданиях античности, “секреты” прославленной красоты вообще (курсив мой. — С. К.)» [4, с. 108].

Это «вообще», думается, чрезвычайно важно. Будущий выдающийся советский архитектор явно был чужд диалектике. Он верил в метафизическую красоту, данную если не Творцом, то, по крайней мере, натурой. В то, «что пропорции, вычисленные на основе Золотого сечения и его

функций, наиболее сходны с гармоническими соотношениями в природе» [4, с. 108]. А это, помимо прочего, значит, что и себе как творцу он отводил особенную роль: не просто построить здание, скажем, особняк для богатейшего промышленника Тарасова, но привнести в мир новое благо, добавить прекрасное, причем не одно из возможных, а только то самое, истинно верное. Возможно, Жолтовский, по крайней мере в годы строительства своего варианта палаццо Тьене, еще не видел себя «внутри» Универсума, не вполне чувствовал, что готов изменить к лучшему целый мир. Однако предчувствие эпохи, когда за перестройку и даже за эстетизацию Вселенной брались легко, здесь вполне можно уловить.

Мы имеем в виду, что ситуация, в сущностном смысле близкая ренессансным устремлениям, повторилась в начале XX века, хотя проявлялась она, по преимуществу, в совершенно иных формах. Люди вновь почувствовали себя в силах модернизировать мироздание. В политической жизни это привело к победе коммунистической революции в России. В художественной — к рождению произведений авангарда. Здесь стоит еще раз отвлечься от московской реинкарнации палаццо Тьене и вспомнить, что именно имел в виду Малевич, изобретая супрематизм.

Лидеру авангардистов мир представлялся устроенным так, как это видел Платон: созданная Творцом совершенная Вселенная, не требующая от Него никаких усилий, в том числе и мыслительных. Согласно теории Малевича, Бог практически достиг состояния блаженного безмыслия, к чему и стремился, однако совершил некоторую оплошность. Из любопытства он решил установить предел, или, проще говоря, запрет в своей системе и посмотреть, переступит ли его человек, если ему предоставить свободу выбора. Результат нам известен: Адам согрешил. Однако последствия, по мысли самостоятельного философа, оказались катастрофическими в большей степени, чем мы привыкли думать. Изгнанием из рая и тяжестью первородного греха дело не ограничилось. Черты совершенного Абсолюта утратила вся система, ибо человек «вывалился» за ее границы. С тех пор Бог, быть может, и пребывает в покое, отрешенным от каких-либо мыслей, но человек вынужден думать и действовать, иначе ему никогда не вернуться в лоно Единого и не восстановить мировую гармонию. Призвание художника Малевич видел именно в этом — в исправлении нарушенного. Он вообще полагал, что три главных общественных института (с его точки зрения, это искусство, Церковь и фабрика) решают одну и ту же задачу: помочь человеку достичь, наконец, совершенства и слиться с Богом [5, с. 15].



Из всего вышесказанного следует довольно неожиданный вывод. Очевидно, Жолтовскому удалось то, о чем сначала помышлял, но от чего отказался Пьер Менар. Пожалуй, он в большей степени «стал» Палладио, чем герой Борхеса — Сервантесом. Иван Владиславович, в известном отношении, превратился в «ренессансного» архитектора. Или, по крайней мере, в «проторенессансного». Однако вовсе не потому, что дословно повторил давние стилевые решения (тут, пожалуй, даже есть различия; если приглядеться, слегка измененные пропорции особняка Тарасова и чуть уплощенный руст делают московский фасад, скорее, «картиной» про ренессанс, тогда как у Палладио сочные формы с доминированием верхнего яруса рассказывают именно о тектонике ордерной композиции — пилястры, опирающиеся на рустованный цоколь, у него более самостоятельны и, кажется, действительно что-то несут). Сходство эпохи, в которую вместе со всей западной цивилизацией вступал Жолтовский, с эпохой Ренессанса не в формально-стилевых совпадениях. Наоборот, ближе всего к ней, как уже сказано, как раз авангардные решения, далекие от какой бы то ни было изобразительности. Это подобие во внутренних смыслах, в самопозиционировании всех творческих Я по отношению к Универсуму. Люди почувствовали себя внутри феноменального пространства Вселенной и посчитали, что вправе и в силах перестроить, улучшить и гармонизировать представлявшийся им реальностью мир.

Здесь, вероятно, стоит сделать еще одно, последнее, отступление от темы. Пример с особняком Тарасова хорош тем, что это чистый эксперимент, практически идеальный в теоретическом отношении. Далее можно только фантазировать. Например, что было бы, если бы Толстосум Тарасов купил в Италии и перенес на Спиридоновку палаццо как есть — скажем, с помощью гигантских дирижаблей. Осталось бы здание ренессансным или превратилось в неоклассику в московском окружении 1900-х годов? (У автора этих строк ответа нет.) И, разумеется, перед современными искусствоведами встает соблазн добавить к многочисленным титулам Ивана Владиславовича Жолтовского еще и звание пионера апроприации. Действительно, он ненамного, но опередил и кубистов с их коллажами, когда в плоскость картины монтируются готовые элементы физического, вещного мира, и дадаистов с их реди-мейдами. Более того, на поверхностный взгляд буквальный повтор палаццо Тьене выглядит как действие, тождественное апроприативным акциям Шерри Ливайн и Ричарда Принса, с той лишь разницей,

что материал долговечнее, а Палладио, за давностью лет, уже не может обратиться в суд за защитой авторских прав.

Однако, как нам представляется, разница между апроприаторами и творцами симулякров, с одной стороны, и теми, кто в том же XX веке вставал под знамена пестрой армии преобразователей Вселенной, — с другой, лежит глубже, там, где феноменологические горизонты пересекаются с просторами физического мира.

Отметим, что во второй четверти XIX века, во времена романтизма, создателям артефактов является еще одно, отличное от уже упомянутых, феноменальное пространство, куда с энтузиазмом направляется творческая интенция, — чистая область культуры. Именно «оукливание» в данной сравнительно тесной сфере, изолированной и от макро-, и от микрокосма, не говоря уже о трансцендентных высотах божественного, позволило земным творцам играть в бисер интеллектуальных построений. К таковым в принципе можно отнести и незамысловатые подражания историческим стилям на фасадах зданий эпохи эклектики, и тонкие различия смыслов бытования реди-мейд-объектов внутри и вне экспозиционных пространств (в некотором смысле, кстати, Жолтовский также оказался вовлеченным в этот дискурс: согласно архитектуроведческим преданиям, вновь построенный жилой дом на Моховой улице в первые дни после снятия лесов был огорожен бархатными канатами — как в музее), и только что отошедшие в прошлое изощренные постмодернистские экзерсисы.

Однако рядом с этим культурным потоком в параллельном русле двигался другой. И именно архитектура (Мать искусств, как известно) лучше всего демонстрирует принципиальную разницу между ними. Есть профессии в сфере культуры, где никому не позволено забывать о физическом мире, пусть даже для нашего сознания он остается «вещью в себе». Это антиквары — жрецы ауры времени, которым даже «в эпоху технической воспроизводимости» (В. Беньямин) непозволительно игнорировать аспекты подлинности, и архитекторы, навсегда прикованные к «прочности» и «пользе» из сакральной триады Витрувия. Воплощая образ в феноменальном пространстве жизненного мира, архитектор исходит из того, что работает в мире физическом. Архитекторов-солипсистов история, кажется, еще не знала. Соответственно, вопросы модернизации Универсума, приумножения либо разрушения вселенской гармонии, рассматриваются ими как физические.

Это и есть секрет. Мы можем не только различать, на какую из феноменальных сфер направлены творческие интенции художников в ту или иную эпоху (отнюдь не только зодчих, конечно), но и то, насколько они воспринимают эти пространства тождественными пространствам физическим. И главное — насколько себя самих видят погруженными в эти миры и способными кардинально их изменять — так сказать, «изнутри». Иначе говоря, эпохи, которые можно назвать «демиургическими»<sup>3</sup>, отличаются тем, что в сознании современников физическое и феноменальное пространства, а также Я в том смысле, который предложил Р. Климов, диффузируют, составляя то самое Единое, о котором учил Платон.

Из этого следует, что, говоря о стилях, нам стоит обращать внимание не только на устоявшуюся иконографию, именуемую «формально-стилевыми признаками», так как это может привести к ошибочной классификации и недопониманию сути изучаемых феноменов. Очевидно, не существует непрерывной эволюции стилей как каузально связанной цепочки изменений формы. Скорее, речь идет о комплексе состояний — технологических, идеологических и, в том числе, феноменологических.

Данная мысль — различать временные отрезки, которые мы называем стилями, не только по формальным признакам, но и по самопозиционированию Человека по отношению к феноменальным пространствам («жизненному миру», «миру трансцендентному», «миру внутреннему», «миру культуры» и по тому, на какой из «миров» направлена художественная интенция) — не претендует на роль очередной «закрывающей тему» «теории всего». Однако как способ обдумывания, позволяющий различать смысловые оттенки во внешне схожих произведениях, а также как способ, посмотрев на ситуацию «извне», увидеть новые допустимые поля интерпретаций, она, на наш взгляд, может быть продуктивной.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания/Пер. с англ. Е. Руткевич; Моск. филос. фонд. М.: Academia-Центр; Медиум, 1995.

<sup>3</sup> Термин подсказан Ольгой Дубовой.

2. Борхес Х. Л. Сочинения в трех томах. Т. 1/Пер. с исп.; Составл., предисл., коммент. Б. Дубина. Рига: Полярис, 1994.
3. Климов Р. Б. Теория стадийного развития искусства. М.: ОГИ, 2002.
4. Кожин С. Н. Иван Владиславович Жолтовский. Некролог/Публ. О. С. Шурыгиной // Печенкин И. Е., Шурыгина О. С. Архитектор Иван Жолтовский. Эпизоды из ненаписанной биографии. М., 2017.
5. Малевич К. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. Витебск: УНОВИС, 1922.
6. Мартынов К. Элементарный путеводитель по философии XX века. 9 немецких, французских и англосаксонских традиций в философии Новейшего времени. URL: <http://arzamas.academy/materials/411> (дата обращения: 03.11.2017).
7. Прак Н. Л. Язык архитектуры. Очерки архитектурной теории. М.: Дело, 2017.
8. Прехтль П. Введение в феноменологию Гуссерля. Томск: Водолей, 1999.
9. Хан-Магомедов С. О. Иван Жолтовский. М.: С. Э. Гордеев, 2010.
10. Шукуров Ш. Хорасан. Территория искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2016.
11. Шютц А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии/Сост. А. Я. Алхасов; Пер. с англ. А. Я. Алхасова, Н. Я. Мазлумяновой; Научн. ред. перевода Г. С. Батыгин, М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2003.
12. Элиаде М. Священное и мирское/Пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. М.: Изд-во МГУ, 1994.
13. Fludd R. Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atqve technica historia: in duo volumina secundum cosmi differentiam diuisa. Oppenheimii: Aere Johan-Theodori de Bry; Typis Hieronymi Galleri, 1617.
14. Spencer, B., Gillen, F. J. The Arunta. A Study of a Stone Age People. London: Macmillan, 1927. Vol. 1.
15. Wittkower R. Architectural Principles in the Age of Humanism. New York; London: W. W. Norton & Company, Inc., 1971.