

УДК 7.01; 72.01
ББК 85.11
DOI: 10.51678/2073-316X-2024-2-18-45

Николай Молок

«Выпытывая» Джозефа Рикверта¹

Статья является послесловием к публикации текста Джозефа Рикверта «Мое первое знакомство с герменевтикой». Автор реконструирует исторический и методологический контексты появления статьи в журнале *October* и приходит к выводу, что главным мотивом Рикверта, побудившим его опубликовать свой рассказ, было желание объясниться — не только показать, что он не принадлежит ни к одной из школ философской герменевтики, но и указать истинные источники мерцания его текстов.

Ключевые слова:

Джозеф Рикверт, Далибор Весели, методология, антропология, феноменология, герменевтика, мидраш.

РИКВЕРТ, РАВВИНИСТИЧЕСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА И ЖУРНАЛ *OCTOBER*

«Кажущийся чепухой», используя слова Джойса, вынесенные Джозефом Риквертом в эпиграф к его автобиографическому рассказу «Мое первое знакомство с герменевтикой» (1984), этот текст мог бы и в самом деле остаться просто светской шуткой, если бы не был опубликован в журнале *October*, который в 1980-е годы считался одним из самых влиятельных — и самых серьезных — академических периодических изданий об искусстве. (Ил. 1.) «Мое первое знакомство с герменевтикой» — единственная статья Рикверта в *October*. И эта статья Рикверта — единственная в *October*, посвященная раввинистической герменевтике. Возникает резонный вопрос/недоумение: почему свое первое (и последнее) выступление на страницах столь серьезного журнала Рикверт посвятил столь «чепуховой» истории из своего детства? И соответственно, почему журнал решил опубликовать именно такое «чепуховое» эссе Рикверта, к тому времени уже этаблированного историка искусства, профессора Кембриджа и автора нескольких книг, во многом изменивших оптику и методологию изучения искусства?

Журнал *October* был основан в 1976 году Розалинд Краусс и Аннет Майклсон после их скандального ухода из журнала *Artforum*. В *Artforum* Краусс была постоянным автором (*contributing editor*), а Майклсон — редактором отдела кино и перформанса. Формальным поводом для разрыва был технический конфликт с главным редактором². Однако, как кажется, настоящей причиной стало то, что *Artforum* больше не соответствовал постмодернистским, постструктуралистским и просто «левым» взглядам/методологиям Краусс и Майклсон. Именно

1 Я признателен Ури Гершовичу, Александру Шейну, Анне Корндорф и Антону Абрамову за помощь в подготовке настоящей публикации.
2 Подробнее и с точки зрения всех сторон конфликта см.: [23, pp. 395–396, 423, 475, 477].



1. Обложка журнала *October* (1984. No. 29) со статьей Джозефа Рикверта

методология была заявлена Краусс и Майклсон как важнейший инструмент в исследовании и интерпретации современных художественных практик: «Структура и политика *October* основаны на решении главной задачи: обновление и усиление критического дискурса через активный пересмотр существующих сегодня методологических возможностей», — писали редакторы в предисловии к первому номеру журнала [39, p. 4]. «Пересмотр методологических возможностей» подразумевал и включение в художественный дискурс «иных» методологий. «Чепуховый» рассказ Рикверта, посвященный на тот момент абсолютно чуждой современному искусству, но оттого не менее увлекательной раввинистической герменевтике, идеально соответствовал этим установкам журнала.

Раввинистическая герменевтика, — мидраш, — долгое время оставшаяся сугубо иудаистской практикой, вошла в философский дискурс именно в 1980-е годы, когда и была написана статья Рикверта: «С 80-х

годов прошлого века, когда философы озаботились поиском альтернатив западной метафизике, тезис о близости классических еврейских текстов постмодерну вошел в моду», — отмечают А. Ковельман и У. Гершович в своей книге «Сокрытое и явленное в Талмуде» [2, с. 15]³. И далее: «Дискурс радикальной постструктуралистской критики европейского логоцентризма (с ее особым отношением к языку) был пронизан игрой слов, тропов, звуковых ассоциаций и т. п. То есть именно теми элементами, которые весьма характерны для мидраша. Так, романтический бунт против логоса, поднявшийся на волне постмодерна и постструктурализма, стал для мидраша и Талмуда пропуском в мир гуманитарной учености» [2, с. 27]. «Постмодерн находит здесь [в Талмуде] аналогию себе самому (феминизму, постколониализму, релятивизму и т. п.) ...» [2, с. 388].

В 1982 году, то есть за два года до публикации статьи Рикверта, вышла книга Сьюзен Хандельман «Убийцы Моисея: возникновение раввинистической интерпретации в современной теории литературы»⁴ — одна из важнейших работ на данную тему. А. Ковельман и У. Гершович пишут о ней: «Главный тезис книги гласил: “Раввинистический способ мышления есть не что иное, как та лингвистическо-метафорическая герменевтика, с требованием которой выступили... Гадамер, Рикёр, Деррида и другие мыслители”. Хандельман не просто истолковала мышление Талмуда с помощью герменевтики Деррида, но и представила одно подобием другого» [2, с. 28].

Можно предположить, что публикация статьи Рикверта в *October* была вовсе не случайной и отнюдь не шуточной: это был продуманный, концептуальный жест, как со стороны редакции журнала, которая вслед за Гадамером, Рикёром и Деррида надеялась изменить художественный дискурс за счет «иных» методологий, так и со стороны Рикверта, которому было важно указать на происхождение своей собственной методологии. Но прежде, чем обратиться к мотивам Рикверта, следует все же сказать несколько слов о том, кем он был к 1984 году, тем более что в отечественном искусствознании о нем на удивление мало известно⁵.

3 В этой книге приведена обширная библиография, в том числе на тему проникновения раввинистической герменевтики в постмодернистскую философию. См.: [2, с. 407–431]; см. также: [1].

4 Handelman S. A. *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*. Albany: State University of New York Press, 1982.

5 Единственная отечественная публикация о Рикверте — статья М. Невлютова: [4]. На русский язык переведены лишь две статьи Рикверта, см.: [5; 6].



2. Преподаватели и студенты Школы Барлетта. 1943. Фрагмент
 В первом ряду справа — Алберт Ричардсон, рядом с ним — Хектор Корфиато; в третьем ряду слева — Джозеф Рикверт
 Архив Канадского центра архитектуры, Монреаль (Joseph Rykwert Fonds, AP209; ARCH287723)

«АКАДЕМИЧЕСКИЕ НАСТАВНИКИ»

Логично будет начать с «академических наставников» Рикверта, от которых он якобы получил свои первые навыки в области герменевтики.

Прежде всего: Рикверт не принадлежал к тому еврейскому искусствоведческому «исходу» в Великобританию (и США) в 1930-е годы, который изменил историю истории искусства. В отличие от Н. Певзнера, Э. Гомбриха, Э. Винда, Р. Виттковера, Ф. Закля, Х. Розенау и многих других, которые бежали из нацистской Германии и Австрии уже сложившимися учеными, Рикверту в 1939 году, когда его семья оказалась в Лондоне, было всего 13 лет, и все его образование связано именно с Англией.

Первым институтом, в котором Рикверт учился в 1942–1944 годах, была Школа архитектуры Барлетта при Университетском колледже Лондона. Рикверт выбрал именно Барлетт потому, что, как он позже вспоминал, эта школа должна была дать «классическое» образование, она, «как я надеялся, откроет для меня вечные истины пропорций, одновременно обучив основам. Почтенная “традиция”, которую она якобы представляла, казалось, обещала посвящение в подобные тайны. Я и не подозревал, насколько показной была эта “традиция”, — обезценная версия парижской Школы изящных искусств» [37, р. 93].

В Барлетте его учителями были профессора Алберт Ричардсон и Хектор Корфиато. (Ил. 2.) Ричардсон — один из крупнейших британских архитекторов и педагогов своего времени, но и один из самых консервативных: в эпоху модернизма он сохранял ностальгическую привязанность к «греческому возрождению», георгианскому неоклассицизму и в особенности к Джону Соуну и в своих постройках апплицировал классические ордерные декорации на модернистские структуры. Корфиато учился как раз в парижской Школе изящных искусств, а затем, позаимствовав французскую «традицию» преподавания, переехал в Барлетт к Ричардсону.

Они учили рисунку, они же читали лекции по истории архитектуры: Корфиато античность, Ричардсон — готику, ренессанс и далее. О том, какими были лекции Ричардсона/Корфиато можно составить представление по их совместной книге *The Art of Architecture* (1938, 2-е изд. — 1946) — формальный и формализованный анализ, в основе которого — английское знаточество и французская восемнадцативековая теория «характеров», исследовавшая эмоциональное воздействие архитектуры на зрителя и способы выражения в декоре здания его

функции. По словам Рикверта, «историю архитектуры они преподносили как внеисторический рассказ о “стилях”» [37, p. 97].

Одним словом, первые «наставники» Рикверта были старомодными и эксцентричными (так, Ричардсон, словно мимикрируя под Соуна, ходил в своем поместье в костюме XVIII века и в парике, о чем не преминул упомянуть Рикверт [37, p. 94]); можно предположить, что понятия «герменевтика» они не то, что не произносили, но едва ли вообще знали.

Проучившись два года в Барлетте, Рикверт перешел в Школу Архитектурной ассоциации: «О вкусах не спорят», — напутствовал его Ричардсон [37, p. 103].

Архитектурная ассоциация была полной противоположностью Барлетту: еще с 1920-х годов она испытала влияние европейского модернизма и ко времени обучения здесь Рикверта (1944–1947) стала главной модернистской образовательной институцией в Великобритании и одной из важнейших в мире. Международной репутации школы способствовало и то, что здесь преподавало много иностранцев, большинство из которых были связаны с Баухаусом: немец Артур Корн, член группы *Der Ring*, австриец Эгон Рисс, учившийся в Баухаусе, чех Яромир Крейцар, член объединения *Devětsil* и др. [45, p. 57]. Кроме того, Архитектурная ассоциация тесно сотрудничала с CIAM; в 1947 году директор школы Реймонд Гордон Браун даже предлагал Зигфриду Гидиону, генеральному секретарю CIAM, создать совместную *CIAM International School* в Цюрихе [45, p. 67]. «Ле Корбюзье был нашим кумиром», — отмечает Рикверт [37, p. 107].

В своих воспоминаниях Рикверт, однако, не называет имен своих непосредственных учителей в Архитектурной ассоциации, но пишет об общей атмосфере «энтузиазма и оптимизма» — поскольку главной общественно-политической повесткой в послевоенной Великобритании (как, впрочем, и в СССР и во многих других европейских странах) стало восстановление городов, постольку профессия архитектора оказалась не просто востребованной, но в чем-то мессианской: «Целое поколение архитекторов <...> чувствовало, что отвечает острым потребностям общества в новом жилье, новых школах и больницах — и даже целых новых городах». Естественным образом реализовывать эти планы предполагалось на языке модернистской архитектуры: преподаватели и ученики Архитектурной ассоциации были убеждены, что довоенные градостроительные идеи Ле Корбюзье, Гропиуса и ван дер Роэ получат, наконец, масштабное применение [37, pp. 104–105]. Апофеозом этой

модернистской эйфории стал Фестиваль Британии (*Festival of Britain*), приуроченный к 100-летию первой Всемирной выставки и прошедший в 1951 году; многие выпускники Архитектурной ассоциации стали его непосредственными организаторами или участниками.

Но самого Рикверта больше увлекало другое — «метафорическая, даже нарративная составляющая архитектуры»: «В то время подобный интерес казался очень необычным, и я даже не мог подобрать терминологию для его обсуждения. Но я подозревал, что, хотя здания и не могут быть построены так же, как устные или письменные высказывания, они определенно являются не только жилищами, но и средством коммуникации» [37, p. 107].

Очевидно, что такую терминологию (в том числе герменевтическую) «наставники» Рикверта в Архитектурной ассоциации, чьи теории опирались на «эмпирическую и подтвержденную статистикой социологию» [37, p. 107], предложить не могли.

Рикверт ушел из Школы Архитектурной ассоциации и отправился в Варбургский институт. Формально, он не был студентом, но, воспользовавшись правом свободного посещения, записался на семинары Рудольфа Виттковера, а также занимался в институтской библиотеке, на тот момент, вероятно, лучшей в Лондоне.

Впервые с Виттковером Рикверт познакомился, еще когда учился в средней школе Чартерхаус (1939–1942) — здесь существовала традиция приглашения исследователей из различных институций с курсом лекций. Виттковер читал курс «Англия и классическая традиция». Он, по воспоминаниям Рикверта, был «молодым и никому не известным сотрудником какого-то института, называвшегося Варбургским, который впоследствии займет все мои мысли, но о котором я тогда ничего не знал <...> [Лекции Виттковера] давали нам возможность проникнуть в роскошный мир идей и образов, поразительных в блеклое военное время» [37, p. 92].

Тема курса не случайна: в 1941 году Варбургский институт провел фотовыставку *English Art and the Mediterranean*. Кураторами выставки были Виттковер и Фриц Заксль; в 1948 году вышел подготовленный ими каталог. И выставка, и каталог — ранние примеры применения варбургской методологии к английскому искусству, для британской аудитории они стали настоящим откровением: «сравнительный метод», использованный на выставке и в книге, — писал пораженный Дэвид Тэлбот-Райс, — является «революционным» и он, «без сомнений, идеален

для историка искусства» [38, р. 237]⁶. Хотя позже вдова Виттковера, Марго, назвала выставку «продуктом военного времени, когда невозможно было ездить в Италию» [24, pp. 180–181], она оказалась исключительно важной с точки зрения интеграции британского искусства в мировой художественный контекст⁷.

В 1947 году Рикверт сдружился с Колином Роу, который тогда готовил магистерскую диссертацию в Варбургском институте — и как раз под руководством Виттковера. Вероятно, это знакомство, как и воспоминания юности, и предопределило то, что выбор Рикверта пал именно на Виттковера. Два семинара Виттковера, в которых он занимался, были посвящены топографии Рима и «Станцам» Рафаэля и, по его собственным словам, стали для него «настоящим введением в историю искусства» [37, р. 134].

Виттковер был и первым редактором Рикверта. В 1948 году журнал *The Burlington Magazine* заказал ему рецензию на только что вышедшую книгу Зигфрида Гидиона *Mechanization takes Command*; эта рецензия стала для Рикверта «первой серьезной статьей по истории искусства» [37, р. 135]⁸. (Рикверт столь серьезно отнесся к заданию, что писал эту небольшую статью несколько лет и даже съездил в Цюрих к самому Гидиону, где, по настоянию последнего, читал ему свой текст вслух [7, р. 11].) Виттковер, входивший в консультативный совет журнала, «читал мою статью предложение за предложением. Когда он дошел до слов “Быстрый крах ар-нуво был наиболее радикальной критикой девятнадцативековой концепции стиля”, он зачеркнул их и сказал: “Вы можете написать книгу на эту тему, но в рецензии вы не можете ограничиться лишь небрежно брошенной фразой”. Это был убедительный урок литературной оправданности» [37, р. 135].

Встречи с Виттковером и Гидионом — не просто эпизоды из ранней биографии Рикверта, они оказали влияние на его методологию. Позже Рикверт назвал себя «заблудшим учеником» Виттковера и Гидиона [7, р. 11]. «Заблудшим», вероятно, потому, что он никогда полностью

6 Однако в заключении Тэлбот-Райс «предупреждал»: «...историк искусства следует помнить, что проблемы истоков, влияний и заимствований, какими бы увлекательными они ни были сами по себе, не являются сутью искусства, а лишь параферналией для его изучения» [38, р. 237].

7 Подробнее о выставке и книге см.: [22].

8 Статья Рикверта вышла только в 1954 году, см.: [28].

9 Определение Д. Машека, см.: [21, р. 471].



3. Рудольф Виттковер. 1951
Архив Фонда Триеннале, Милан,
TRN_IX_24_1475



4. Зигфрид Гидион. 1950
Архив Королевского института
британских архитекторов, Лондон,
RIBA5846

не следовал их историческому подходу. И конечно, ученики Вёльфлина (оба), одни из основателей *Journal of the Warburg Institute* (Виттковер) и CIAM (Гидион), «ультра-варбургянец»⁹ (Виттковер) и теоретик модернизма (Гидион) едва ли учили Рикверта герменевтике. (Ил. 3–4.)

После семинаров Виттковера Рикверт еще год провел вольнослушателем в Институте Курто. Здесь его учителями были «открытые марксисты» Энтони Блант и Бенедикт Николсон (главный редактор *The Burlington Magazine*, собственно, и заказавший Рикверту рецензию на Гидиона), но их лекции «мало что мне дали» [37, р. 134].

На этом список «академических наставников» Рикверта заканчивается. После Школы Архитектурной ассоциации и одновременно с обучением в Варбургском институте и в Курто он работал в различных архитектурных бюро, а также начал заниматься самостоятельной архитектурной практикой¹⁰. В 1958–1961 годах он преподавал в Школе дизайна в Ульме («новом Баухаусе»), куда его пригласил Томас Мальдонадо,

а затем вернулся в Лондон, получив должность библиотекаря и тьютера в Королевском колледже искусства. Здесь же, в Королевском колледже, в 1970 году Рикверт защитил докторскую диссертацию.

АРХИТЕКТУРНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ, АРХИТЕКТУРНАЯ ФЕНОМЕНОЛОГИЯ, АРХИТЕКТУРНАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА

В своих воспоминаниях Рикверт признавался, что в годы юности его политические взгляды были «левыми», но не коммунистическими, а анархистскими [37, р. 137]. В Архитектурной ассоциации он учился и дружил с Джоном Тёрнером, впоследствии сотрудничавшим с лондонской анархистской газетой *Freedom*. Через Тёрнера он познакомился с Колином Уордом, также архитектором и одним из самых влиятельных в Англии теоретиков анархизма, а в те годы — и главным редактором *Freedom*. В 1950-е он дружил с итальянским анархистом архитектором Карло Дольо, когда тот жил в Лондоне. В области архитектуры анархизм проявил себя не столько как политическая теория, сколько как урбанистическая: анархисты выступали против индустриализации городов, иерархических принципов планировки, против массового жилья; этому они противопоставляли сеть небольших, не бюрократизированных автономных сообществ и кооперативы как форму не только социальной организации, но и строительной практики, они рассматривали город как место взаимоотношений архитектуры с жителями. Анархистский город, по определению Рикверта, — это «среда, созданная человеком» [37, р. 182]. Архитектурный анархизм как теория превратился для него в архитектурную антропологию — как метод.

Свою методологию Рикверт разрабатывал на фоне полемики о будущем британских городов, начавшейся в Великобритании после немецких бомбардировок (*The Blitz*) и продолжавшейся вплоть до начала 1960-х годов. Одной из самых значительных — и вызывавших особое неприятие Рикверта — градостроительных концепций того времени была возникшая в Англии еще в XVIII веке теория *picturesque* («живопис-

10 Одним из немногих проектов Рикверта был интерьер ночного клуба *Wips* в лондонском Сохо (1963), сделанный по заказу лорда Тимоти Уиллоби де Эрзби, — главным элементом дизайна здесь были обитые мехом стены и аквариум с пираньями. См.: [36, р. 19]. Можно упомянуть и еще один проект Рикверта — интерьер книжного магазина Бена Уайнреба (1964), одного из лучших в те годы лондонских магазинов книг по архитектуре. Оба интерьера не сохранились.

ности»). Ее сторонники рассматривали *picturesque* как важнейшую часть английской традиции (*Englishness*) в архитектуре и требовали вернуться к ней в процессе реконструкции городов (*Picturesque Revival*), но также и экстраполировали ее, например, на Италию. Рикверт вспоминал: «Нас раздражало, что английские исследователи архитектуры и урбанистики (в частности, сторонники идеи *townscape* [“городского пейзажа”]) рассматривали итальянские города как “живописную застройку”, даже не интересуясь — по крайней мере, нам так казалось, — их обитателями или различными жизненными укладами и системами управления, эти города породившими. Местные жители оказывались чудными и безмолвными статистами в этом театре “городского пейзажа”» [37, р. 163].

Здесь Рикверт отсылает к понятию *townscape* — проекту Хьюберта де Кроунина Гастингса, издателя журнала *The Architectural Review* и одного из главных промоутеров модернизма в Великобритании еще с 1930-х. В 1942 году он поручил своему сотруднику Николаусу Певзнеру, в то время главному редактору журнала, подготовить книгу, которая бы стала манифестом *Picturesque Modernism*¹¹. В 1940-е годы Певзнер опубликовал на страницах *The Architectural Review* более 20 статей на эти темы¹², однако книга так и осталась в рукописи и была издана только в 2010 году [26]. Первоначально для описания нового-старого принципа «живописной» планировки Певзнер использовал разные термины: *visual planning* («визуальная планировка»), *exterior furnishing* («внешняя отделка»), *sharawaggi* (это псевдокитайское слово было заимствовано Певзнером у Х. Уолпола, у которого оно обозначало иррегулярность «живописной» готики¹³).

- 11 Как и упомянутый выше *Picturesque Revival*, термин *Picturesque Modernism* принадлежит Д. Маккартуру/М. Эйтчисону, см.: [19]. О концепции *townscape* см. также: [8; 12; 14].
- 12 Не могу не отметить, что в процессе разработки проекта *townscape* редакция *The Architectural Review* решила обратиться и к опыту советской послевоенной архитектуры, результатом чего стала публикация в журнале в 1947 году статей Д. Аркина, А. Бунина и Н. Былинкина под общим заголовком «Реконструкция в СССР». В частности, редакцию интересовал опыт «дезурбанизма», которым, однако, советские авторы не поделились, так как, по Аркину, споры между «урбанистами» и «дезурбанистами» в 1940-е годы в СССР уже были неактуальными. При этом Аркин использовал понятие «архитектурный пейзаж», близкое *townscape*. Однако, несмотря на надежды Гастингса/Певзнера, эта публикация никак не повлияла на развитие концепции *townscape*, но лишь вызвала скандал, отразившийся на судьбе советских авторов. Подробнее см.: [3, с. 186–229, а также Приложения 11–15].
- 13 Письмо Уолпола Хорасу Манну от 25 февраля 1750 года. Цит. по иельскому изданию переписки Уолпола. URL: <http://images.library.yale.edu/hwcorrespondence/>. О происхождении термина *sharawaggi*, который впервые появился в книге «О садах Эпикура» Уильям Темпла (1685), см.: [25].

Понятие же *townscape* впервые возникло только 1949 году, в статье самого Гастингса, опубликованной (под псевдонимом *Ivor de Wolfe*) в *The Architectural Review* и призывавшей к созданию «английской визуальной философии» [16]. Гастингс продолжал свой проект вплоть до начала 1960-х годов, в нем помимо Певзнера приняли участие Томас Шарп, Гордон Каллен (также сотрудник *The Architectural Review*; в 1961 году вышла его книга *The Concise Townscape*) и др. Затем Гастингс распространил свои идеи на Италию, что больше всего и «раздражило» Рикверта: в 1963 году Гастингс (вновь под псевдонимом *Ivor de Wolfe*) выпустил фотоальбом *The Italian Townscape*, основанный на его впечатлениях от итальянского путешествия. Здесь он подводил своеобразный итог: «Городской пейзаж имеет дело с контрастами, точками схода, постоянными изменениями, закрытыми и открытыми видами, перепадом уровней, перспективой, силуэтом, сложностью, ожиданием, непрерывностью, пространством, отгороженностью, экспонированием, пределом, контуром», — и все это должно создавать «гармонию в разнообразии» [17, р. 277].

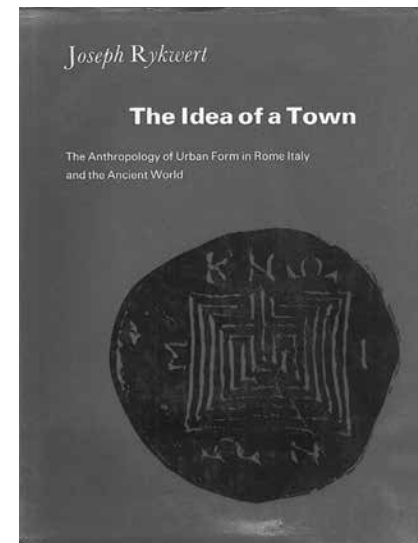
Подобный «театральный» взгляд на город вызвал резкую критику, прежде всего в кругу, связанном с Архитектурной ассоциацией. Ученик Певзнера и с 1952 года сотрудник *The Architectural Review* Рейнер Бэннем позже вспоминал: «[В одной из своих статей] Певзнер обратил внимание на живописные (*picturesque*) элементы в работах Гропиуса и Ле Корбюзье и отметил, что “модернистская революция начала XX века и живописная революция за сто лет до этого имели общие основания”. Если Певзнер сознательно хотел взбесить молодых, он едва ли мог написать лучше. Его слова вызвали глубокую обиду <...> Потому что за примерами разумной и рациональной архитектуры они обращались именно к континентальному модернизму и прежде всего к Ле Корбюзье и противопоставляли его эмпиризму и компромиссам “живописности”» [8, р. 267].

14 «Раздражение» — важное слово и важная творческая энергия для Рикверта: «Стыдно, но нужно признать, что некоторые из наших лучших текстов возникли вследствие раздражения. Это могло быть даже раздражение от чего-то, что вас отчасти восхищало, но при этом искажало ту тему, которой вы занимаетесь, так что вам нужно было оправдать и объяснить ваше раздражение самому себе — отсюда и текст», — писал он в 2012 году, объясняя, что главной причиной, почему он в конце 1960-х годов взялся писать книгу *On Adam's House in Paradise*, было его раздражение от в те годы очень популярной книги Бернарда Рудофски *Architecture Without Architects* (1964). См.: [35, р. 7].

15 Книга вышла как специальный номер (1963. № 3) журнала *Forum voor Architectuur en Daarmee Verbonden Kunsten*, который издавал Альдо ван Эйк. Отдельным (и переработанным) изданием она была опубликована только в 1976 году: [31].



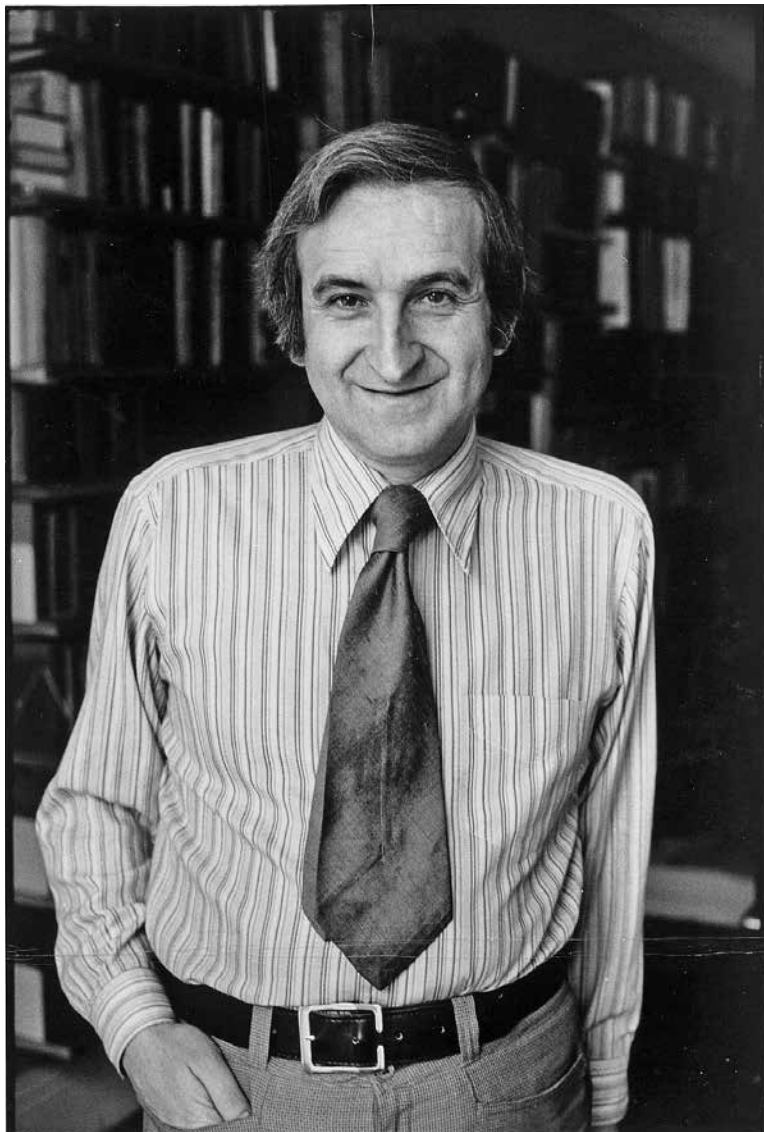
5. Joseph Rykwert. *The Idea of a Town*
Обложка специального номера
журнала *Forum voor Architectuur
en Daarmee Verbonden Kunsten*.
1963. No. 3



6. Joseph Rykwert. *The Idea of a Town*. 1976. Обложка кн.: [31]

К этому кругу «обиженных молодых» принадлежал и Рикверт. Позже он признавался, что раздражение¹⁴ от «живописного» проекта Гастингса/Певзнера [37, р. 163] побудило его написать книгу *The Idea of a Town*, посвященную городу в римской античности, которая вышла в том же, что и *The Italian Townscape* Гастингса, 1963 году¹⁵. (Ил. 5–6.)

Свое исследование Рикверт начал с того, что взял за точку отсчета «общепринятое [на тот момент] мнение, что сетчатая структура римского города была “застывшей” версией плана военного лагеря <...> но оказалось, что это общепринятое мнение было полной противоположностью реальности. Римский город не был окаменевшим военным лагерем, но — ровно наоборот — лагерь был абстрактной, схематической репрезентацией города, в частности, Рима, которую армия переносила с собой, концептуально и ритуально, так что где бы они не устраивали лагерь, он становился их собственным мгновенным городом, “передвижным” Римом» [37, р. 163].



7. Джозеф Рикверт. Около 1972
 Архив Канадского центра архитектуры,
 Монреаль (Joseph Rykwert Fonds, AP209;
 ARCH287722)

Римский город Рикверт рассматривает как символическую форму, возникшую не по каким-то социально-политическим, экономическим, демографическим или художественным («живописным») причинам. В основе античного урбанизма — начиная с выбора места и определения границ города — лежали миф, ритуал, обряды, вследствие чего город был понятен человеку и дружелюбен по отношению к нему. Вполне анархистская идея. Подзаголовок книги — «Антропология городской формы» — манифестировал метод Рикверта.

Для историков архитектуры метод был новым, и у Рикверта оказалось не много единомышленников. Но они были: в 1965 году Рикверт начал свой собственный, неформальный, «неофициальный» (не аффилированный ни с одной институцией) семинар по архитектурной теории. В нем участвовали Чарльз Дженкс, Джордж Бэйрд, Джордж Херси, Джон Онианс, Лоуренс Нилд, а позже — Кеннет Фрэмpton и Алан Кохун. Семинар проходил в Королевском колледже и Архитектурной ассоциации, а затем (символично!) — в Варбургском институте, поэтому в историографию он вошел под названием «Варбургский семинар» [9, pp. 143ff.]. Джон Онианс вспоминал: «В то время никто не интересовался теорией и идеями. История искусства в Англии была чудовищно прагматичной: “как датируется это”, “кто был архитектором этого”... У нас на семинарах было чувство очень большого одиночества. Мы все были, как беженцы» [9, pp. 144–145].

«Варбургский семинар» просуществовал всего полтора года — в 1966-м Рикверта пригласили на должность профессора отделения искусства в недавно основанном Университете Эссекса, который ориентировался на новые методики преподавания и новые академические подходы. Выбор пал на Рикверта во многом благодаря его антропологической оптике, примененной в *The Idea of a Town*: в середине 1960-х годов понятия «миф» и «ритуал», которыми оперировал Рикверт в своей книге, стали, по определению Джозефа Бедфорда, «интеллектуальным трендом», главными категориями анализа культуры [9, p. 163, note 362].

В Эссексе Рикверт продолжил семинарские занятия, но уже в «официальном» статусе. Спустя несколько лет, однако, — из-за конфликтов на отделении искусства¹⁶ — семинар де-факто проходил в Лондоне:

16 О конфликте на отделении и постепенном выдавливании Рикверта из Эссекса см.: [9, pp. 183ff.].

в квартирах студентов [9, p. 189], в поездах по дороге из Колчестера (где находился кампус Эссекского университета) в Лондон, на кухне в цокольном этаже Музея Джона Соуна (благодаря директору музея Джону Саммерсону), в Королевской Академии (благодаря президенту академии Хью Кассону) [40, p. 43]. Неприкаянных семинаристов объединяло ощущение приватности, секретности, «подпольности», вместе с тем они чувствовали себя такими же «беженцами», как и ранее участники «Варбургского семинара».

Программа Рикверта в Эссексе предполагала, что «истории искусства нужно учить совершенно иначе, отличным от Института Курто методом. Не на основе знаточества и хроматики¹⁷, а на основе социально ориентированной истории искусства, в которой вы начинаете с того, что смотрите на вещи, и не обязательно только на картины, и анализируете их как свидетельства того контекста, в котором они были созданы. А затем вы смотрите на город как на контекст для этих вещей», — позже пояснял Рикверт [41, p. 57]. Под «вещами» Рикверт понимал не только произведения искусства/архитектуры, но вообще все «видимые вещи». В статье-манифесте *Art as Things Seen* (1974) он писал: «Территория историка искусства значительно расширилась. Не только дом, который вы видите сквозь строительные леса, но и сами строительные леса могут стать предметом искусствоведческого интереса. Во время работы на строительных лесах инструменты каменщика, его одежда и даже его поза могут стать объектом искусствоведческого внимания» [30, p. 548]. За это «расширение территории» истории искусства, переключение фокуса с собственно произведений на окружающие их «вещи» и контексты, которые можно бесконечно исследовать и интерпретировать с помощью разного рода спекулятивных размышлений, метафорических связей или ассоциаций, Рикверта будут неоднократно критиковать (о чем ниже).

Таким образом, по замыслу Рикверта, история искусства должна превратиться в живую дисциплину, возобновляющую диалог между «древними и новыми». Для чего в первую очередь нужно внимательно читать и интерпретировать старые тексты, привнося в них новые

17 Возможно, эти обидные слова были переданы Энтони Бланту, тогда — директору Института Курто; во всяком случае, позже он наставлял своего ученика, Джона Онианса: «Чтобы вы не делали, даже не приближайтесь к этому курсу в Эссексе», — о чем Онианс сам рассказал Рикверту [41, p. 58, note 23].

смыслы — Джозеф Бедфорд назвал такой подход Рикверта «от экзегезы к эйзегезе» [9, p. 200]. «Читать тексты» научил Рикверта, по его собственным словам [9, p. 201], профессор Самуэль Краусс, один из основателей талмудической археологии, в 1938 году бежавший из Вены в Англию. В 1942–1944 годах, когда Рикверт учился в Барлетте, он брал частные уроки раввинистической экзегезы у Краусса. Условием Краусса было то, что каждый ученик, приходя на урок, должен был выучить проходимый на занятии текст наизусть на иврите, поскольку, «прежде чем интерпретировать текст, вы должны были знать его досконально, вы должны были прожить его, усвоить его» [9, p. 201]: «...внимательное прочтение текста было важным, но также и неотъемлемым элементом любой интерпретации» [37, p. 99].

Семинар Рикверта в Эссексе назывался «Теоретическая литература по архитектуре до 1800 года» (от Витрувия до Дюрана). По воспоминаниям студентов, занятия были исключительно интенсивными, а изучение источников — очень медленным: Рикверт любил объяснять «различные значения терминов в их историческом, социальном и дискурсивном контекстах» или давать долгие исторические экскурсы [9, p. 174]. Альберто Перес-Гомес, учившийся в Эссексе в 1973–1974 годах, рассказывает: на своих семинарах Рикверт «углублялся в изучение текстов и “распаковывал”¹⁸ их для нас. Его цель состояла в том, чтобы научить нас внимательно и с уважением читать тексты и находить в них ответы на наши собственные вопросы» [40, p. 40]. Другая ученица Рикверта, Хелен Моллинсон, продолжает: «...первые четыре, шесть недель мы изучали один параграф из [Леона Баттисты] Альберти, и это было полным шоком <...> Я была совершенно растеряна от всего этого, от этой интенсивности <...> Это было как в детективе. Неделю за неделей ты путешествуешь по этим тарковскианским местам и по пути собираешь

18 Использованное А. Пересом-Гомесом слово *unpack* вызывает невольные (и, скорее всего, необоснованные, но — эйзегические) ассоциации с эссе Вальтера Беньямина «Я распаковываю свою библиотеку» (1931), английский перевод которого — *Unpacking My Library* — впервые вышел в 1968 году, как раз тогда, когда Рикверт начинал свой семинар в Эссексе. «Распаковка» ящиков с книгами была для Беньямина не только физической работой по наведению порядка в библиотеке, но и философской практикой — каждая книга вызывает у него воспоминания, ассоциации, размышления. Таким образом, процесс «распаковки» книг является философским поиском смыслов — как и «распаковки» текстов на семинарах Рикверта. И конечно, Рикверт, как и Беньямин, был библиофилом: «громоздящиеся книжные полки» стали главным впечатлением Жан-Луи Коэна о посещении квартиры Рикверта в лондонском Хэмпстеде в 2016 году — с этого он начинает свое предисловие к мемуарам Рикверта [37, p. vii].

улики. А в конце добычей, которую ты должна была выследить, оказывается, по сути, истина архитектурной теории» [41, pp. 55, 58].

Однако программа Рикверта требовала преподавания не только теории и истории архитектуры, но и философии. Для этого он пригласил в Эссекс Далибора Весели, чешского архитектора и философа, с которым познакомился в Лондоне в 1964 году.

В Праге Весели входил в круг неофициального искусства, был одним из основателей группы архитекторов «континуалистов»¹⁹, а также участвовал в домашних семинарах Яна Паточки, посвященных философии искусства (1961–1964). На семинарах, вспоминал Весели, «мы в основном читали [sic!]. Паточка открыл для меня Мерло-Понти; он систематично шел от Гуссерля²⁰ через Хайдеггера к более современным [философам], таким как Гадамер» [9, p. 60, note 116]. Именно Гадамер станет для Весели «мыслителем, оказавшим на него наибольшее влияние. На протяжении многих лет он поддерживал с Гадамером как рабочие отношения, так и теплую дружбу, часто посещая Гейдельбергский университет и бывая в доме философа», — напишет позже еще один участник эссекских семинаров Дэвид Лезабэрроу [18, p. 11].

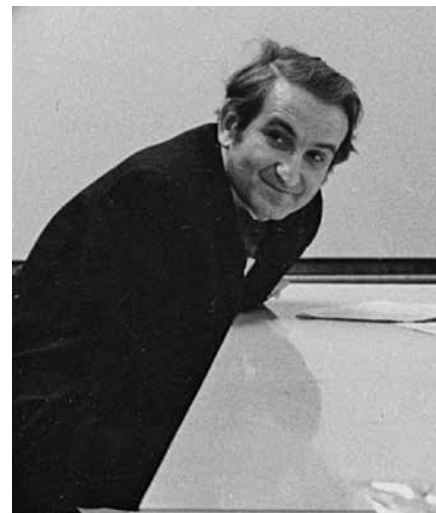
В 1964 году, получив грант ЮНЕСКО, Весели некоторое время учился у Ханса Зедльмайра. В 1968-м, после ввода танков в Чехословакию, он сумел уехать в Германию, оттуда — в Париж (где познакомился с группой ситуационистов), а оттуда — в Лондон/Эссекс к Рикверту.

Еще в годы семинаров Паточки Весели начал интересоваться феноменологией и психологией восприятия, этим темам и был посвящен его семинар в Эссексе: «Феноменология и психология восприятия; их значение для методов проектирования». Семинары Рикверта и Весели проходили в один день, друг за другом: первый шел от Витрувия к концу XVIII века, второй двигался в обратном направлении — от современности к рождению науки в XVII веке.

И антропологический подход Рикверта, и философская герменевтика Весели рассматривали архитектуру как коммуникативное поле и помещали ее в широкий культурный контекст, который связывал прошлое с настоящим. Семинары Весели, по его собственным словам,

19 «Мы называли себя “континуалистами” поскольку отстаивали преемственность европейских исторических традиций и мышления, преемственность культуры, а большевистский режим порывал с ней». См.: [9, p. 52].

20 Паточка был учеником Гуссерля.



8. Джозеф Рикверт. 1972
Фотография из кн.: [9, p. 447]



9. Далибор Весели. 1975
Видеоархив Архитектурной ассоциации, Лондон

«были ориентированы на понимание длительного культурного опыта, что подразумевает понятие исторического контекста. Но исторический контекст не рассматривался как нечто, что могло бы послужить историческим прецедентом или просто как перемещение в историю. В некотором смысле, это уже было предвосхищением герменевтического круга, когда вы берете определенные вещи из прошлого, из более глубокого контекста во времени. Но вы постоянно говорите о прошлом, находясь в своем моменте в истории, а это значит — снова и снова XX век» [40, p. 41].

Сотрудничество Рикверта и Весели, продолжавшееся в Эссексе всего десять лет (1968–1978), вошло в историю науки как самостоятельное направление в изучении искусства, самостоятельная школа, которую называют Эссекской школой архитектурной феноменологии. (Ил. 8–9.)

В 1979 году Рикверт стал профессором Кембриджского университета; здесь он вновь пересекся с Весели, хотя они преподавали на разных кафедрах: Рикверт — на отделении истории искусства, Весели — на отделении архитектуры. В 1986 году Рикверт был приглашенным профессором в Колумбийском университете в Нью-Йорке, однако вынужден был вернуться в Кембридж (по воспоминаниям студентов, он ими

совершенно не занимался, даже не читал их экзаменационных работ) [27, p. 104]. В 1988 году он стал профессором Университета Пенсильвании.

Итогом этого периода (к 1984 году, когда вышла статья в журнале *October*) стали три фундаментальные книги Рикверта. Первая была посвящена происхождению архитектуры вообще, витрувианской концепции «примитивной хижины»: *On Adam's House in Paradise* (1972; книга, что любопытно, была издана Музеем современного искусства в Нью-Йорке) [29]. Вторая — происхождению современной архитектуры, ее истокам в XVIII веке: *The First Moderns* (1980) [32]. Третья книга — сборник статей *The Necessity of Artifice* (1982), в который вошли его публикации 1960–1970-х годов [33]. В дальнейшем им будет написано еще множество книг, включая 600-страничное исследование архитектурных ордеров *The Dancing Column* (1996).

Таким образом, если в 1960-е и 1970-е годы Рикверт выступал как новатор в области академической науки, а потому воспринимался многими как чужак и маргинал, то в 1980-е он превратился в авторитетного исследователя, чьи методы преподавания применялись его учениками во многих вузах по всему миру и чьи книги и статьи стали эталонами архитектуроведения.

Мидраш vs философская герменевтика

Несмотря на множество различных определений, которыми описывают методологию Рикверта — антропология, феноменология, герменевтика, — Рикверт ускользает от каждого из них. Джордж Бейрд, последователь Рикверта и его соратник по Эссексу, в своем наброске его «интеллектуальной биографии» писал: «Трудно точно определить место Джозефа Рикверта в международной архитектурной академической науке <...> трудно определить риквертовскую “школу” в современной архитектуре, не говоря уже о риквертовском “стиле” <...> Если и существует интеллектуальный метод, который можно назвать “риквертианским”, то его невозможно ни артикулировать, ни легко передать» [7, p. 3]. Эти «непередаваемость», непроницаемость, неясность, мерцание текстов (и лекций) Рикверта стали для Бейрда камнем преткновения.

Статья Бейрда была написана в 2002 году. Однако про «неясность» Рикверта говорили его критики еще в 1960–1980-е годы. Вероятно, статья в журнале *October* была попыткой Рикверта объясниться — не только показать, что он не принадлежит ни к одной из школ философской

герменевтики, но и указать истинные источники мерцания его текстов. Желание объясниться, возможно, было связано и с тем, что первые читатели его книг были растеряны не только из-за его методологии, но и текстологии. Вот некоторые цитаты из рецензий на книги Рикверта, вышедшие до 1984 года.

Эрнст Гомбрих назвал метод Рикверта «архитектурными медитациями»: «Рикверта на самом деле интересует не история идеи, а паутина ассоциаций» [15]. Гомбрих упрекал Рикверта в том, что он использует методы не историка искусства, а психоаналитика; Дора Уибенсон — в том, что его метод, «опирающийся на ассоциации, аналогии и события, внешние по отношению к архитектуре», вообще не является историей архитектуры [43, p. 63].

Кеннет Фрэмpton: «...читатель погружается в анекдотическую трясиину фактов, значимость которых в контексте рассматриваемого дискурса остается неясной» [13, p. 9]; «текст имеет один серьезный недостаток; а именно, что он неясно заявляет о себе» [13, p. 73]²¹.

Дэвид Уоткин: «В пантеоне профессора Рикверта особенно ценятся противоречивые, непонятные и эксцентричные персонажи, от Джона Ди до Атанасиуса Кирхера, помешанные на теории, магии или масонстве, тайный круг тех, кто думает, что разбирается в архитектуре. Таким образом, книга предназначена не для широкой публики, даже не для старшекурсников, но является исследовательским инструментом — или символом статуса — для посвященных <...> [и являет собой] эзотерический подход» [42, p. 79].

Дэвид Белл: «...извилистое и мучительное путешествие по его эзотерическим экскурсам»; определяя стиль Рикверта, Белл использует термин Альдо Ван Эйка «лабиринтообразная ясность» (*labyrinthine clarity*) [10, p. 30].

Джозеф Машек: «Часто отдельные предложения сами по себе являются полосой препятствий, в каждой из которых содержится столько фактов и идей, сколько Рикверт может вспомнить за один раз» [20, p. 64].

Питер Бёрк: «Если бы книги можно было представить в виде зданий, то дом Виттковера [имеется в виду его книга “Архитектурные принципы

21 ... does not clearly declare itself. Джордж Бейрд, цитируя эту фразу по памяти, исказил ее, но тем самым только усилил мысль Фрэмптона. У Бейрда: «...главной проблемой книги была “неспособность автора ясно выразиться”» (*the chief problem with the book was the author's "failure to make himself clear"*) [7, p. 3].

в эпоху гуманизма”] был бы строгим и симметричным, как палладианская вилла. Дом Рикверта, напротив, выглядел бы загородной усадьбой, построенной хаотично, в разное время и в разных стилях, окруженной заросшим садом, сквозь который иногда проглядывают дорожки. И только с высоты птичьего полета можно понять, что у этого дома есть план» [11].

И даже Фрэнсис Йейтс, специалисту по герметическим текстам, чтение Рикверта далось нелегко: «Рикверт мчится по неоклассическому восемнадцатому веку... Города, здания, сады проносятся мимо в ошеломляющем изобилии, пока в конце поток внезапно не прекращается. Рикверт не склонен к обобщениям: он видит слишком много вещей сразу, он пытается охватить их все... Рикверт стремится в одной книге реализовать проект, требующий много томов: неизбежное сокращение создает впечатление сумбура. Нужно было больше места для раскрытия теснящихся тем... Все это делает чтение довольно трудным...» Впрочем, завершается рецензия вполне пафосно: «...но награда за настойчивость велика. Это не поверхностная история стилей и не привычная история идей. Обе они оживлены попыткой создать новый тип истории архитектуры» [44, р. 49].

«Новый тип истории архитектуры», но при этом: медитации, паутина ассоциаций, трясина фактов, полоса препятствий, сумбур, хаос, — тексты Рикверта казались трудночитаемыми и не до конца понятными.

Между тем в этой неясности, ассоциативности, метафоричности и в целом в сокрытии смысла заключается суть мидраша как герменевтической техники. А. Ковельман и У. Гершович объясняют: «Маймонид, один из виднейших еврейских мыслителей, утверждал, что некоторые толкования мудрецов Талмуда “подобны фигурам поэтической речи и отнюдь не являются истолкованием того, о чем говорит стих” (Путеводитель растерянных III, 43) <...> В такой трактовке мидраш есть не что иное, как навеянная Писанием поэтическая речь, а вовсе не объяснение смысла стихов. <...> Таким образом мидраш оказывается герменевтическим приемом переложения главного, философского содержания Писания на язык времен Мишны и Талмуда. Раскрывая этот смысл, мидраш одновременно скрывает его...» [2, с. 23–24].

Вслед за Маймонидом поэтической аналогией воспользовался и Рикверт. В статье «Коринфский ордер» (1965) он буквально перефразировал «Путеводитель растерянных»: «Мне кажется, чтобы верно понять ордера, их нужно рассматривать как лингвистические элементы,

но не как точные и однозначные, а как чистые поэтические аллюзии, наподобие пословиц или знакомых цитат». И далее дал интерпретацию всех трех ордеров: «Если коринфский ордер представлял комплекс Коры: подземное царство, смерть, воскрешение, весну, то ионический символизировал Деметру, мать богов: плодородие, землю, растения и животных и опять — смерть и воскрешение, а дорический — мир Зевса и Аполлона, небесного порядка: правосудие и закон, космическую неизменность, судьбу и пророчество. Таким образом, я лишь прочел скрытые намеки...» [5, с. 10]. Читая текст Витрувия, Рикверт интерпретировал его, возвращая то, что, по выражению Д. Бедфорда, «было утрачено [т. е. непонято. — Н. М.] Витрувием»: если Витрувий перевел разговор о коринфском ордере в область соразмерностей, пропорций и чисел (поскольку для него этот ордер лишь «подражал девичьей стройности» — Витрувий, кн. 4, I, 8), то для Рикверта коринфский ордер был символом «цикличности смерти и воскрешения космоса» [9, р. 210]. То есть Рикверт не просто интерпретировал, но исправлял/дополнял Витрувия (!)...

По моей просьбе Ури Гершович сделал небольшой комментарий к рассказу Рикверта из *October*:

Перечисляемые в песне методы толкования — гематрия (использование числовых значений букв), нотафикон (разделение слова на две и более части, рассмотрение каждой буквы в слове как начальной буквы другого слова, понимание слова как аббревиатуры или акронима), параномасия (толкование, основанное на сходстве звучания слов, замена одного слова другим на основе созвучия) — использовались в так называемой литературе Устной Торы (обширный корпус, датируемый III–VI в. н. э., включающий Мишну, Иерусалимский и Вавилонский Талмуды, сборники мидрашей)²². Средневековые еврейские комментаторы Писания, придерживавшиеся рационалистического, филологического подхода, сформировавшегося в X–XII веках, или же пошедшие путем философской аллегорезы, от этих методов отказались.

22 См., например: Strack H. L., Stemberger G. Introduction to the Talmud and Midrash/Translated and ed. by M. Bockmuehl. Minneapolis: Fortress Press, 1996. Pp. 29–30 (примеч. У. Гершовича).

Однако, ашкеназские хасиды (XII–XIII вв.) и представители различных направлений возникшей в XIII веке каббалы вернулись к активному их использованию (особенно в рамках профетической каббалы)²³. Хасиды (не путать хасидское движение, возникшее в XVIII веке, с упомянутыми выше ашкеназскими хасидами), над которыми хотел посмеяться дядя Рикверта, во многом опирались на каббалу (напомним, что «каббала» означает «традиция») и могли широко пользоваться этими методами вплоть до курьезов, подобных описанному. У просвещенных (маскилим) и западно-ориентированных евреев это должно было вызывать улыбку, несмотря на уходящие в глубь веков корни подобной экзегезы. Некоторые исследователи, впрочем, обнаруживают месопотамское и эллинистическое влияние на формирование этих методов в талмудической литературе²⁴, но об этом Рикверт, по-видимому, ничего не знал.

И далее:

Главное отличие мидраша от других подходов состоит в том, что его целью не является понимание текста. Слово мидраш происходит от глагола лидрош — «выпытывать», «вызывать». Мидраш применялся к Священному Писанию с целью выпытать ответы на насущные вопросы, часто с целью получения галахи (то есть ответа на вопрос, как поступать в той или иной ситуации; слово галаха происходит от глагола лалехет — «идти», «ступать», «поступать»). Поэтому мидраш вызывал смущение или возмущение у экзегетов, ставящих целью понимание текста, он казался им скандально произвольным.

Можно заключить, что, публикуя свой текст в журнале *October*, Рикверт хотел обнажить, манифестировать свою архитектуроведческую методологию: он не столько интерпретирует и «понимает» памятники искусства и тексты об искусстве, основываясь на философской герменевтике, сколько «выпытывает» их, используя технику мидраша.

23 См.: *Idel M. Language, Torah, and Hermeneutics in Abraham Abulafia*/Translated from the Hebrew by M. Kallus. New York: State University of New York Press, 1989 (примеч. У. Гершовича).

24 См. библиографию в кн.: *Strack H. L., Stemberger G. Op. cit. P. 15* (примеч. У. Гершовича).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Беларев А. Н. Иафет в шатрах Сима: раввинистическая герменевтика и современная теория литературы // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2021. Т. 80. № 4. С. 23–33.*
2. *Ковельман А. Б., Гершович У. Сокрытое и явленное в Талмуде. Очерк нефилософского мышления на исходе античности. М.: Индрик, 2016.*
3. *Молок Н. Давид Аркин: «идеолог космополитизма» в архитектуре. М.: Новое литературное обозрение, 2023.*
4. *Невлютов М. В. Идея города Джозефа Рикверта // Искусствознание: наука, опыт, просвещение. Сб. статей по материалам международной научной конференции. 9–11 ноября 2017. М.: ГИИ, 2018. С. 253–261.*
5. *Рикверт Д. Коринфский ордер (1965)/Пер. Н. Молока // Архитектура мира. Вып. 3. М.: Architectura, 1994. С. 6–10.*
6. *Рикверт Д. Лодоли о функции и репрезентации (1976)/Пер. Н. Молока // Архитектура мира. Вып. 5. М.: Architectura, 1996. С. 67–73.*
7. *Baird G. “A Promise as Well as a Memory”. Toward an Intellectual Biography of Joseph Rykwert // Body and Building. Essays in the Changing Relations of Body and Architecture/Ed. by G. Dodds and R. Tavernor. Cambridge (MA), London: The MIT Press, 2002. Pp. 2–27.*
8. *Banham R. Revenge of the Picturesque: English Architectural Polemics, 1945–1965 // Concerning Architecture. Essays on Architectural Writers and Writing Presented to Nikolaus Pevsner/Ed. by J. Summerson. London: Allen Lane, The Penguin Press, 1968. Pp. 265–273.*
9. *Bedford J. T. Creativity’s Shadow: Dalibor Vesely, Phenomenology and Architectural Education (1968–1989). Ph. D. thesis. Princeton University, 2018.*
10. *Bell D. H. [Review: *The Necessity of Artifice*] // Journal of Architectural Education. 1982. Vol. 36. No. 2. Winter. Pp. 30–31.*
11. *Burke P. Moderns and Masons [Review: *The First Moderns*] // London Review of Books. 1981. Vol. 3. No. 6. URL: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v03/n06/peter-burke/moderns-and-masons>.*
12. *Erten E. Shaping “The Second Half Century”: The Architectural Review, 1947–1971. Ph. D. thesis. The MIT, 2004.*
13. *Frampton K. [Review: *On Adam’s House in Paradise*] // Architecture Plus. 1973. No. 7. July. Pp. 8–9, 73.*

14. Glancey J. Townscape and the AR: Humane Urbanism in the 20th Century // *The Architectural Review*. 2013. 7 June. URL: <https://www.architectural-review.com/essays/townscape-and-the-ar-humane-urbanism-in-the-20th-century>.
15. Gombrich E. Dream Houses [Review: *On Adam's House in Paradise*] // *The New York Review of Books*. 1973. Vol. XX. No. 19. 29 November. URL: https://www.nybooks.com/articles/1973/11/29/dream-houses/?lp_txn_id=1517287.
16. Ivor de Wolfe [Hastings H. de Cronin]. Townscape: A Plea for an English Visual Philosophy Founded on the True Rock of Sir Uvedale Price // *Architectural Review*. 1949. Vol. 106. No. 636. Pp. 355–362.
17. Ivor de Wolfe [Hastings H. de Cronin]. *The Italian Townscape*. London: The Architectural Press, 1963.
18. Leatherbarrow D. Dalibor Vesely: 1934–2015 [Obituary] // *ARQ: Architectural Research Quarterly*. 2015. Vol. 19. Iss. 1. Pp. 9–11.
19. Macarthur J., Aitchison M., Cepl J. Das Malerische and the Picturesque: Seeing Architecture in Translation // *Architectural Histories*. 2019. Vol. 7. Iss. 1. URL: <https://journal.eahn.org/article/id/7569/>.
20. Masheck J. [Review: *The First Moderns*] // *Artforum*. 1981. Vol. 19. No. 5. P. 64.
21. Masheck J. Wittkower, Rudolf // *Encyclopedia of Aesthetics*/Ed. by M. Kelly. New York-Oxford: Oxford University Press. 1998. Vol. 4. Pp. 470–472.
22. Mazzucco K. 1941. English Art and the Mediterranean. A Photographic Exhibition by the Warburg Institute in London // *Journal of Art Historiography*. 2011. No. 5. December. URL: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/mazzuccowi-k.pdf>.
23. Newman A. *Challenging Art*. Artforum, 1962–1974. New York: Soho Press, 2000.
24. Partnership and Discovery, Margot and Rudolf Wittkower: Margot Wittkower. Interviewed by Teresa Barnett. Art History Oral Documentation Project. Getty Research Institute. 1994.
25. Pevsner N., Lang S. A Note on Sharawaggi (1949) // *Pevsner N. Studies in Art, Architecture and Design*. New York: Walker, 1968. Vol. 1. Pp. 102–107.
26. Pevsner N. *Visual Planning and the Picturesque*/Ed. by M. Aitchison. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010.
27. Robin Middleton in conversation with Peter Carl // *AA Files*. 2012. No. 65. Pp. 98–110.
28. Rykwert J. Siegfried Giedion and the Notion of Style // *The Burlington Magazine*. 1954. Vol. XCVI. No. 613. April. Pp. 123–124.

29. Rykwert J. *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*. New York: MoMA, 1972.
30. Rykwert J. Art as Things Seen // *The Times Literary Supplement*. 1974. Iss. 3768. 24 May. Pp. 547–548.
31. Rykwert J. *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy, and the Ancient World*. Princeton: Princeton University Press, 1976.
32. Rykwert J. *The First Moderns: The Architects of the Eighteenth Century*. Cambridge (MA), London: The MIT Press, 1980.
33. Rykwert J. *The Necessity of Artifice: Ideas in Architecture*. London: Academy Editions, 1982.
34. Rykwert J. On First Hearing about Hermeneutics // *October*. 1984. Vol. 29. Summer. Pp. 117–119.
35. Rykwert J. Adam at Forty // *Journal of Architectural Education*. 2012. Vol. 65. No. 2. March. Pp. 7–8.
36. Rykwert J. Nightclubbing // *AA Files*. 2017. No. 74. Pp. 17–20.
37. Rykwert J. *Remembering Places: A Memoir*. London; New York: Routledge, 2017. URL: <https://ereader.perlego.com/1/book/1574701>.
38. Talbot Rice D. [Review: *British Art and the Mediterranean* by F. Saxl, R. Wittkower. London: Cumberlege, 1948] // *The English Historical Review*. 1949. Vol. 64. No. 251. April. Pp. 236–238.
39. *The Editors*. About October // *October*. 1976. No. 1. P. 3–5.
40. Thomas H. Invention in the Shadow of History: Joseph Rykwert at the University of Essex // *Journal of Architectural Education*. 2004. Vol. 58. No. 2. November. Pp. 39–45.
41. Thomas H. Joseph Rykwert and the Use of History // *AA Files*. 2013. No. 66. Pp. 54–58.
42. Watkin D. [Review: *The First Moderns*] // *Journal of the Society of Architectural Historians*. 1981. Vol. 40. No. 1. March. Pp. 79–80.
43. Wiebenson D. [Review: *The First Moderns*] // *Eighteenth-Century Studies*. 1983. Vol. 17. No. 1. Autumn. Pp. 61–64.
44. Yates F. Learning from the Great Architect [Review: *The First Moderns*] // *The Times Literary Supplement*. 1981. No. 4059. 16 January. P. 49.
45. Zamarian P. “To Fend for Ourselves in Proud Isolation”. *The AA School of Architecture in the Postwar Period (1945–1965)*. Ph. D. thesis. The University of Liverpool, 2017.