Распад классики, или Забытое искусство Цирцеи

Владислав Дегтярев

Памяти Константина Богданова



Владислав Дегтярев (р. 1974) — культуролог, историк искусства, преподаватель Санкт-Петербургской академии художеств.

Если пойти на поводу свойственной человеку склонности сочинять простые схемы и придавать форму тому, что в принципе ее не имеет — своего рода историко-философской парейдолии, поиску ласточек и китов в облаках, — то историю архитектуры между серединой XVII и серединой XIX века можно рассматривать как процесс распада единой классической антропоморфной формы и реалистически изображенной тектоники. Это простое и логичное утверждение, на основе которого можно выстроить столь же простую и логичную, а главное — однонаправленную, схему развития зодчества. Однако, сказав это, мы тем самым постулируем, что такое единство после античности когда-то существовало — допустим, в архитектуре Возрождения, — и тогда первыми кандидатами на воплощение этого единства оказываются Темпьетто Донато Браманте (Рим, 1502) и Вилла Ротонда Андреа Палладио (Виченца, 1567).

Впрочем, та же логика рассуждения заставляет задать и другой вопрос: если всякое разрушение есть одновременно и созидание чего-то нового, то что же создается при разрушении

этого «простого и целого» мира? И каковы те невысказанные принципы восприятия и воспроизведения телесности, которые ложатся в основание новой архитектуры и, возможно, нового понимания мироздания — того понимания, которое обыкновенно отождествляется с модернизмом?

Для начала выделим примерный набор оппозиций, позволяющих рассматривать архитектурные произведения с точки зрения близости к классической модели телесности, а именно: статика / динамика, человеческий / сверхчеловеческий масштаб, тектоника / атектоничность.

Ренессанс, как и античность, как и разнообразные формы (нео)классицизма, видит в ордерных элементах нечто покоящееся. Антитезу статичному ордеру можно обнаружить в барокко, началом которого считают архитектурные работы Микеланджело. По мнению Вячеслава Локтева, суть революции Микеланджело заключалась в том, что он ввел в архитектурные композиции принцип контрапоста, то есть динамического равновесия, более сложного, чем обычная симметрия. Большая советская энциклопедия определяет контрапост так:

> «Прием изображения фигуры, при котором положение одной части тела контрастно противопоставлено положению другой части (например верхняя часть корпуса показана в повороте, нижняя — фронтально). К. динамизирует ритм фигуры, позволяет передать ее движение или напряжение, не нарушая общего равновесия форм, усиливает трехмерность изображения»[1].

Сказанное не отменяет того, что для Микеланджело соотнесение архитектуры и телесности (даже если контрапост всегда подразумевает диалог между «Я» и «не-Я»)[2] все равно было само собой разумеющимся. Согласно Локтеву, Микеланджело стремился сблизить архитектуру и скульптуру еще сильнее, чем это считали возможным его предшественники, зодчие ренессанса, повышая тем самым степень антропоморфизма архитектурного сооружения[3]. Из этого можно сделать вывод, что даже в архитектуре, создающей разумные и упорядоченные пространственные формы, барокко показывает отношения человека и мира как постоянный конфликт. Барочный ордер — это образ человека, осознавшего свою индивидуальность и вступающего в диалог с мирозданием один на один. Если это и не бесконечный бунт, подобный борьбе Иакова с ангелом (Быт. 32: 24–27), то во всяком случае постоянное самоопределение, постоянный поиск себя и своего места в мире,

1 *Контрапост // Большая советская энциклопедия*. М., 1973. Т. 13. С. 66.
2 Локтев В.И. *Барокко от Микеланджело до Гварини*. М., 2004. С. 15.
3 «Особенность антропоморфизма Микеланджело в том, что он воспринимает и архитектурные формы, и фигуру человека как характерную комбинацию контрапостов» (Там же. С. 32).

успех которого не гарантирован ничем, даже искренностью и талантом.

Конфликт выражается в движении тела, в покое же конфликта нет. Но содержание классики составляет именно покой, если принять за чистую монету высказывание Винкельмана о благородной простоте и спокойном величии древнегреческого искусства. Классическая архитектура конструируется по образу и подобию *статичного* человеческого тела и соразмерна ему, то есть привязана к человеческому масштабу и строится как органическое единство (поэтому применительно к определенным эпохам можно говорить о «теле» здания). Рассуждая об этом, мы привычно ссылаемся на Витрувия, который говорит о колоннах так:

> «Ионийцы при изобретении двух различных видов колонн… подражали в одном из них неукрашенной и голой мужской красоте, а в другом — утонченности женщин, их украшениям и соразмерности»[4].

Даже в архитектуре, создающей разумные и упорядоченные пространственные формы, барокко показывает отношения человека и мира как постоянный конфликт.

Дорическая колонна, как следует из этого свидетельства, подражает героической наготе воина и атлета, а ионическая — нарядной женщине, искусно причесанной и надушенной:

> «На капители [они] поместили волюты, свисающие справа и слева наподобие завитых локонов, и, словно прической, украсили передние части их киматиями и плодовыми гирляндами, а по всему стволу провели каннелюры, спускающиеся подобно складкам на платье замужних женщин»[5].

То есть первая имитирует тело как таковое, а вторая (что оценил бы иронически настроенный эстет и денди, подобный Максу Бирбому)[6] — костюм и прическу. Но для греческой культуры человек, по умолчанию, это мужчина и тело «вообще» — мужское тело. Поэтому обнаженные женщины, даже если это богини, в греческой скульптуре появились довольно поздно.

Если мы попытаемся определить, каковы особенности женского тела с точки зрения мифологического сознания, то придем

4 Витрувий. *Десять книг об архитектуре*. М., 2006. Кн. IV. Гл. 1. С. 75.
5 Там же.
6 Макс Бирбом (1872–1956) — английский писатель (роман «Зулейка Добсон», 1911) и художник-карикатурист. Автор эссе о дендизме и моде.

к выводу, что оно проницаемое и полое (сравнение его с сосудом — общее место), и поэтому, наверное, одежда ему нужнее. Из колонны же как одетого тела легко получается колонна как одежда, надетая на человекоподобный манекен или попросту висящая на вешалке. До определенного момента вопрос о том, что находится внутри этой одежды, не задается: ведь ни классических архитекторов, ни зрителей не смущает, что трофеи, представляющие собой собрание частей доспехов, — это, по сути дела, куски пустых оболочек. Но одежда всегда вызывает другой вопрос — насколько она уместна (что бы под этой уместностью ни понимать — соответствие рангу или ситуации), поэтому самим фактом своего существования она порождает переодевание, маскарад и травестию. В любом случае понять, что скрывается под одеждой, всегда трудно.

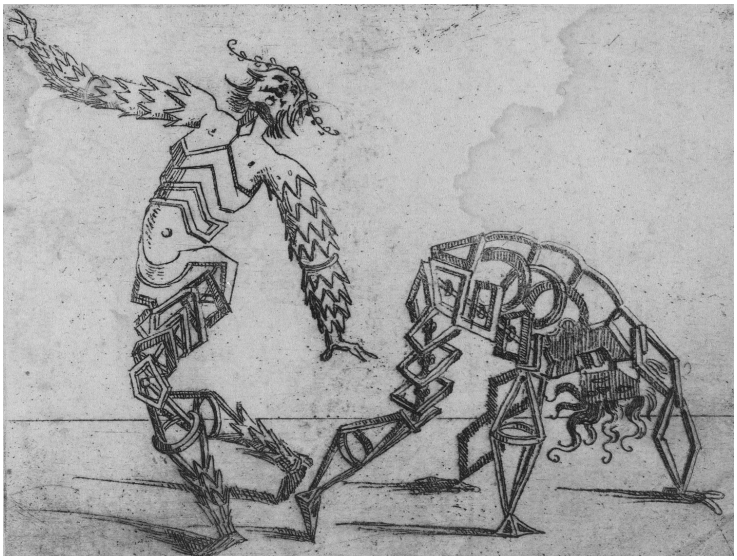
Срывание же одежд (даже метафорическое) — действие, в высшем смысле амбивалентное, парадоксально сочетающее в себе не только эротическое желание и жажду истины, но и стремление прояснить вопрос, ответ на который пугает. Под одеждой можно обнаружить нечто неожиданное — шрамы, протезы или признаки не совсем человеческого происхождения. Так Баудолино, герой одноименного романа Умберто Эко, рассказывая о встрече с обитательницей далеких стран, вспоминал:

> «От живота и до низу Гипатия имела козье тело, ноги оканчивались копытцами цвета слоновой кости. В тот миг я осознал, почему, завешенная юбкой, она ходила не так, как те, кто переставляет ступни, а проплывала, почти почвы не касаясь»[7].

Но и это еще не все, ведь одежда может скрывать не только живую плоть, но и тело манекена или, что еще страшнее, механическое тело автоматона. Это сюжет новеллы Гофмана «Песочный человек», заканчивающейся безумием и самоубийством главного героя. Не исключено и то, что под одеждой скрываются простые геометрические тела, подобные тем, из которых сложены персонажи рисунков флорентийского маньериста Джованни Баттиста Брачелли (1584–1650) (*илл. 1*)[8].

Геометризация человека идет рука об руку с геометризацией архитектуры. Ханс Зедльмайр в «Утрате середины» называет деятельность французских архитекторов-визионеров конца XVIII века — Клода-Николя Леду и Этьена Булле — революцией, сравнимой по своему воздействию на умы с тем, что сделало в архитектуре Современное движение[9]. О «говорящей»

7 Эко У. *Баудолино*. М., 2012. С. 521–522.
8 Иллюстрация из: Bracelli G.B. *Bizzarie di varie Figure*. Livorno, 1624; см. также: Брачелли Д.Б. *Причуды из различных фигур*. М., 2025.
9 Зедльмайр Х. *Утрата середины*. М., 2008. С. 97–98.



Илл. 1. Персонажи Джованни Баттиста Брачелли (1624).

архитектуре Леду и Булле написано много, причем пишущие, как правило, следуют в русле концепции Эмиля Кауфмана, связавшего геометризм французских архитекторов конца *ancien régime* с гладкими плоскостями и простыми формами в работах архитекторов первой половины XX века (прежде всего Ле Корбюзье[10]). Однако деятели Современного движения обосновывали свое пристрастие к «чистым формам» и неприязнь к декору (прежде всего — историзирующему) какими угодно соображениями — экономическими, технологическими, психологическими, — только не эстетическими. Эстетика в их рассуждениях была лишь приложением к технологии или к *Zeitgeist*. У французских же визионеров новые формы были чистой эстетикой, создающейся независимо от практических нужд и свидетельствующей об изменившемся мировоззрении.

Зедльмайр замечает, что Леду и Булле разрывают связь архитектуры с человеческой телесностью (и вообще с природой), превращая здания в абстрактные геометрические фигуры: «Архитектура и органическая природа, которые в барочном гезамткунстверке были полностью сплавлены друг с другом, становятся теперь [в конце XVIII века. — В.Д.] совершенно противоположными друг другу»[11]. Связь и взаимопроникновение архитектуры и природы, установившиеся в пейзажном парке, в проектах французских архитекторов-утопистов конца XVIII века были намеренно разрушены, но не столько через

10 О чем свидетельствует само название книги Кауфмана «От Леду до Корбюзье» (Kaufmann E. *Von Ledoux bis Le Corbusier*. Wien, 1932).

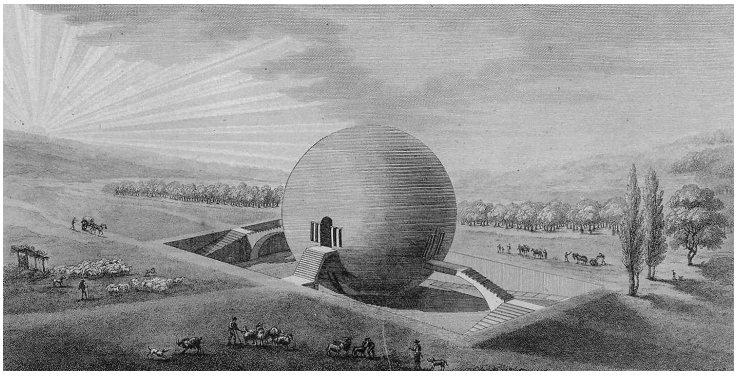
11 Зедльмайр Х. *Указ. соч*. С. 47.

монументализацию архитектурных форм (то есть нарушение масштаба, адресующееся уже не к человеческой телесности, но к телесности великанов, титанов или чудовищ), сколько через подмену телесности элементарной геометрией. Зедльмайр описывает борьбу архитекторов-утопистов с антропоморфной телесностью так:

> «Из архитектуры исчезают “профили”, которые барокко воспринимало по аналогии с органическими образованиями и даже время от времени соотносила с человеческим профилем. Окна и двери без обрамления врезаны прямо в стену. […] Даже если где и удерживаются колонны, то они лишаются органического начала и не соотносятся с человеческим телом. Теперь невозможно, чтобы колонны были представлены пластическими человеческими образами»[12].

Когда тело здания становится геометрическим объемом, ограниченным плоскостями, ордер, сохраняя в архитектуре роль пропорциональной линейки, утрачивает свойства системы. Но системность утрачивает и архитектура в целом. Обычно считают, что элементы ордера к середине XIX века вырождаются во что-то вроде декорации. Но стоило бы сказать, что они деградируют до изображения: как гипсовые пилястры изображают работу конструкции, будучи наложенными на безразличную к ним стену доходного дома XIX века, точно так же, например, на поверхности сферического дома Леду ордерные столбы входной группы, представляющей собой некое подобие серлианы, по-видимому, изображают сохраняющуюся связь с традицией (*илл. 2*). Однако опоры при этом изгибаются: связь с традицией предстает парадоксом.

Леду не предпринимает следующих шагов в этом направлении, но мы, вооружившись зрительным опытом постмодернистских фантазий, можем представить себе все ордерные



Илл. 2. Клод-Николя Леду. Проект дома лесников в парке замка Мопертюи (1780-е).

12 Там же. С. 98.

элементы наложенными на сферу — и так же можем представить себе искажения этих элементов. Такая задача аналогична наложению плоской карты на глобус (для чего ее разрезают в виде лепестков) или, наоборот, преобразованию сферической поверхности земного шара в плоский лист карты.

Ордер моделируется по пропорциям человеческого тела, и сообразно этим пропорциям рассчитываются размеры и пропорции всего здания, а также форма и расположение дверных и оконных проемов, высота потолков и прочее. Будучи совмещенными со сферической поверхностью, все ордерные элементы превращаются в свою противоположность: это уже не утверждение связи с человеческим телом и с человеческим миром, а карикатура на него. Помимо того, что сферическая форма традиционно воспринимается как самая совершенная и как символ мироздания в целом, шар — еще и форма первых человеческих существ в легенде из «Пира» Платона. Изрядно подвыпивший Аристофан рассказывает:

> «Тело у всех было округлое, спина не отличалась от груди, рук было четыре, ног столько же, сколько рук, и у каждого на круглой шее два лица, совершенно одинаковых; голова же у двух этих лиц, глядевших в противоположные стороны, была общая, ушей имелось две пары, срамных частей две, а прочее можно представить себе по всему, что уже сказано. Передвигался такой человек либо прямо, во весь рост — так же, как мы теперь, — но любой из двух сторон вперед, либо, если торопился, шел колесом, занося ноги вверх и перекатываясь на восьми конечностях, что позволяло ему быстро бежать вперед»[13].

Согласно этой легенде, люди, изначально шарообразные, были разделены пополам — и получилось то, что мы собой представляем. Любопытно даже не то, что мы оказались частями первоначального целого, но что первоначальная совершенная человеческая форма с точки зрения греческой эстетики оказывается уродством. У этих людей-шаров с четырьмя ногами, четырьмя руками и двумя головами части тела, помимо конечностей, оказываются неартикулированными. Представить этих людей можно с большим трудом, а задача изобразить их была бы для греческого художника совершенно непосильной.

Сфера совершеннее всех остальных фигур, поэтому любые ее части оказываются намного менее совершенными. Однако геометризованные упорядоченные формы тел греческих статуй совершенно невозможно вообразить достроенными до сферы. Если же ограничиться сугубо архитектурным анализом, то в качестве возможной формы для жилища и вообще для

13 Платон. *Пир*. 189e–190a.

какого-то практически используемого объема сфера оказывается максимально нерациональным решением. Мало того, что сферическое здание исключительно сложно построить, изогнутые поверхности стен даже в сочетании с плоскими горизонтальными перекрытиями исключают какое бы то ни было их функциональное использование. Вспомним эпизод из романа Жориса-Карла Гюисманса «Наоборот», где главный герой, видимо, из чистого садизма, разрушает семью своего недавно женившегося приятеля, поддерживая его идею снять квартиру в доме с эркером, представляющим собой цилиндрическую башню. Молодожены заказывают мебель, ковры и карнизы для круглого помещения, и это становится началом конца семейной жизни:

> «Все было сделано на заказ и стоило втридорога. Денег жене на наряды уже не хватало, и апартаменты ей разонравились. Супруги сняли обычную, недорогую, с прямоугольными комнатами, квартиру, но круглая мебель к ней не подошла, стала раздражать и оказалась причиной раздоров»[14].

Ордерные элементы, наложенные на сферу, — это сочетание двух различных в своей основе геометрических систем, потому что друг к другу они никак не сводятся. Ордер невозможно редуцировать к правильной элементарной геометрии. Даже если вообразить здание не в виде сферы, а в виде правильного куба, все равно его внутреннее членение, расположение перекрытий, расположение стен, разделяющих помещения каждого этажа, будут подчиняться не пропорциональным соображениям, а чисто функциональным, то есть чисто прагматическим, не учитывающим никакой отвлеченной пропорциональной системы. Куб можно нарезать как угодно и пробить в нем оконные проемы тоже можно как угодно, сообразуясь исключительно с нашим удобством. Примерно так строил свой дом советник Креспель из одноименной новеллы Гофмана:

> «— Расступись! — скомандовал Креспель, поспешил трусцою в дальний конец сада и медленно зашагал оттуда в направлении четырехугольной своей усыпальницы; у самых стен ее он недовольно покачал головою, потрусил в другой конец сада, снова зашагал назад и остановился у стен с тою же недовольною миною. Сия игра повторялась несколько раз в неизменной последовательности, пока он наконец, разогнавшись, не уткнулся заостренным своим носом прямо в стену и не возгласил торжествующе:
>
> — А ну, молодцы, пробивайте дверь, вот тут прямо и пробивайте!
>
> Высоту и ширину двери он задал с точностью самою тщательной, и все было сделано согласно его указаниям. Вошедши наконец

14 Гюисманс Ж.-К. *Наоборот // Три символистских романа*. М., 1995. С. 53.

> в свои хоромы, он с самодовольной усмешкою выслушал мастера, когда тот заметил, что стены вышиною получились в самый раз для добротного двухэтажного дома. Креспель с деловитой раздумчивостью расхаживал вдоль стен, мастер неотступно следовал за ним с молотом и киркой, и стоило Креспелю молвить: "Вот тут окно, шесть на четыре! — А вон там окошечко три на два!" — как тут же кирка и молот шли в ход»[15].

С ордерной архитектурой такое строительство никак не сочетается, зато очень хорошо сочетается с принципом проектирования «изнутри — наружу», унаследованным модернизмом от некоторых версий историзма XIX века.

Психологический механизм, которым пользуется Креспель в своем безумном строительстве, можно назвать «вчувствованием», отождествив его с немецким понятием *Einfuhlung*. В отличие от эмпатии, вчувствование однонаправленно, то есть не предполагает диалогических отношений. Генрих Вёльфлин в «Ренессансе и барокко» (1888) говорит о восприятии архитектурных форм как одушевленных, однако на момент написания книги у него перед глазами была только домодернистская архитектура[16]. Можно ли видеть живые организмы в геометрических фигурах? Вряд ли «Супрематический сказ про два квадрата»[17] способен убедить нас в том, что на этот вопрос возможен утвердительный ответ.

Элементарная геометрия проще, чем геометрия, основанная на человеческом теле, и поэтому она ближе к первоначальному хаосу или по крайней мере к тому не до конца проработанному и оформленному состоянию мира, которое предшествовало нынешнему. В греческой мифологии эта предыдущая эпоха называлось «эрой титанов», и сочетанием бесцельной игры мускулов и странного надрыва она предвосхищала титанизм *art déco*; но если мир под властью титанов, которых сменили олимпийские боги, классические авторы описывали мало и скупо, то воплощения титанизма XX века в литературе и искусстве были весьма разнообразны, вплоть до самого гротескного его проявления — древних богов Лавкрафта. Они, а не мы истинные хозяева этого мира, и геометрия это подчеркивает.

Подробнее о титанизме будет сказано ниже, пока же замечу, что геометризация человеческого тела в скульптуре *art déco* осуществляется *ad hoc*, без какой-то разработанной пропорциональной системы. Эта геометризация приближает человека к его окружению, то есть нивелирует различие между

15 Гофман Э.Т.А. *Советник Креспель* // Он же. *Новеллы*. Л., 1990. С. 216–218.
16 Вёльфлин Г. *Ренессанс и барокко*. СПб., 2004. С. 140–141.
17 Лисицкий Э. *Супрематический сказ про два квадрата*. Берлин, 1922 (второе издание: М., 2018).

человеком и окружающим миром, стирает между ними границу. Согласно Николаю Бердяеву, таков мир «Петербурга» Андрея Белого[18]. И не сходный ли импульс лежит в основе парадоксального стремления архитекторов XX века устранить границы между внутренним пространством здания и внешней средой?

Если выстраивать эволюционную линию в скульптуре от геометризации человеческого тела у Аристида Майоля через Константина Бранкузи с его головами, еще сохраняющими антропоморфные черты, но стремящимися к чистой геометрии, к Генри Муру, в работах которого творящая сила материи вбирает все существующее в круговорот своих форм, получится, что гениальные скульпторы устраняют различие между человеческим и нечеловеческим, то есть природным. Мандельштамовское «останься пеной, Афродита» («Silentium», 1910) говорит о том же: о редукции человека, о растворении личности в безличной стихии, которую — в стремлении ее возвысить — можно называть по-разному (например «первоосновой жизни»), но которая тем не менее остается первичным бульоном и хаосом, полным невоплощенных возможностей.

Но вернемся к архитектуре. Геометрия *par excellence* в какой-то момент начинает осознаваться как противоречащая натуралистическим формам — то есть это не бионика, подражающая структурам живого, а Платоновы тела, простые многогранники, непохожие на сложносоставные тела живых организмов. Это можно связать с научной революцией, с появлением идеализированных (или, что то же самое, редукционистских) моделей природных процессов, приходящих на смену описательности. Такая идеализация была бы невозможна без платонической философии и представления о мире идей, населенном идеальными архетипами всех предметов и сущностей. Каким-то образом этот аналитический подход распространяется и на архитектуру, так что парадигма аббата Марка-Антуана Ложье, согласно которой ордер прямо происходит из обтесанных древесных стволов, срубленных в лесу, сменяется парадигмой Леду, где сообщения передаются на языке простых тел.

В один прекрасный день (возможно, в XVII веке, возможно, чуть раньше) разум европейского человека перестает описывать окружающий мир и начинает конструировать, создавая новые реальности, на чем основывается новоевропейская наука. Галилео Галилей не описывал падение камня с высоты, а создавал абстракцию, не учитывавшую ни форму, ни материал, ни историю падающего тела. Однако об идеальной архитектуре как нематериальной заговорили несколько раньше: так, Джон Ди

18 Бердяев Н.А. *Астральный роман. Размышления по поводу романа Андрея Белого «Петербург» // Андрей Белый: pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников*. СПб., 2004. С. 411–418.

в предисловии к английскому изданию «Начал» Евклида (1596) связывает это мнение с именем Леона Баттиста Альберти, словно классическая традиция была нематериальной с самого начала, а не только от «Истории архитектуры» Огюста Шуази (1899), где разрезы и фрагменты зданий были изображены в странных ракурсах, словно они парят в воздухе. Фрагмент текста Ди об архитектуре стоит привести полностью, поскольку там прямо говорится о воображаемой геометрии:

> «Все искусство архитектуры заключается в создании плана и в постройке. Сила и смысл плана сводятся к указанию прямого и совершенного пути, как сочетать и соединять линии и углы, которые окаймляют и замыкают лицо здания. Назначение плана состоит в том, чтобы определять зданию и каждой его части точное место и размер, достойный вид и правильный порядок, чтобы на нем основывался весь образ и вид здания. Разумом и воображением мы можем определить всю конструкцию и весь его материальный облик, что мы и делаем, когда намечаем и вычерчиваем углы и линии, определяя их направление и связь. Если это так, то базовый план есть некое выполненное ученым умом определенное и постоянное предписание, задуманное разумом и образованное углами и линиями. Мы благодарим вас, господин Баттиста, за то, что вы так точно представили и описали математическое совершенство вашего искусства, состоящее в определенном умозрительном порядке, размерах, форме, облике и симметрии, отделенных от всех природных, осязаемых вещей»[19].

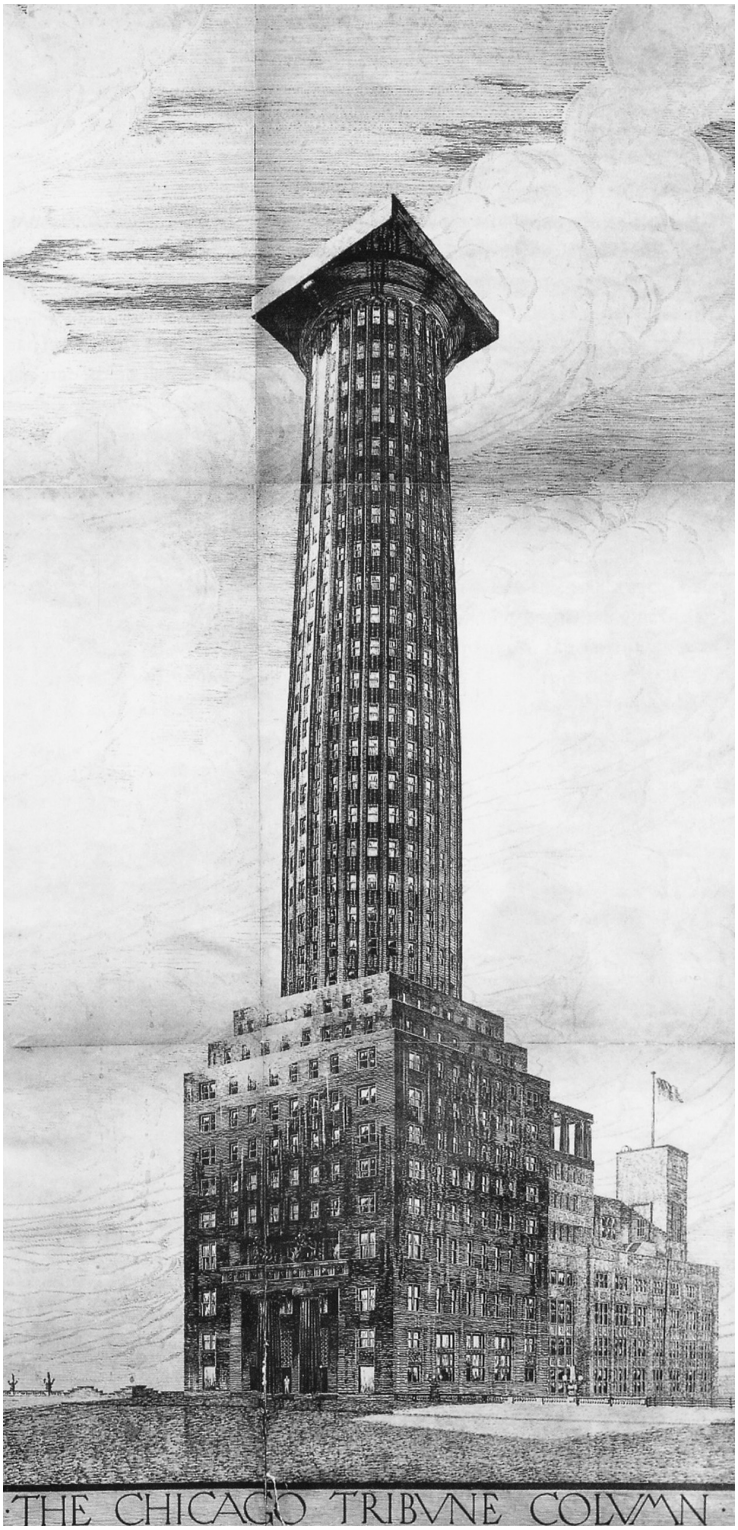
Геометрия начинает осознаваться как противоречащая натуралистическим формам — это не бионика, подражающая структурам живого, а Платоновы тела, непохожие на сложносоставные тела живых организмов.

И все же о том, что вселенная перестала быть антропоморфной, архитектура заявила только через проекты Леду и Булле конца XVIII века. Лаплас устранил бога из естествознания, тем самым отняв у человека право считать себя целью сотворения мира и его мерой. Как здание, так и вселенная в целом строятся по законам геометрии, подразумевающим простоту и схематичность. Колонны, приставленные к кубическим объемам, показывают, что человек перестает быть актором и превращается сперва в пассивного наблюдателя, а затем — в материал истории, в глину в руках скульптора.

19 *Выдержка об архитектуре из математического предисловия Джона Ди к английскому переводу «Начал» Евклида* // Йейтс Ф. *Театр Мира*. М., 2019. С. 412–413.

ВЛАДИСЛАВ ДЕГТЯРЕВ

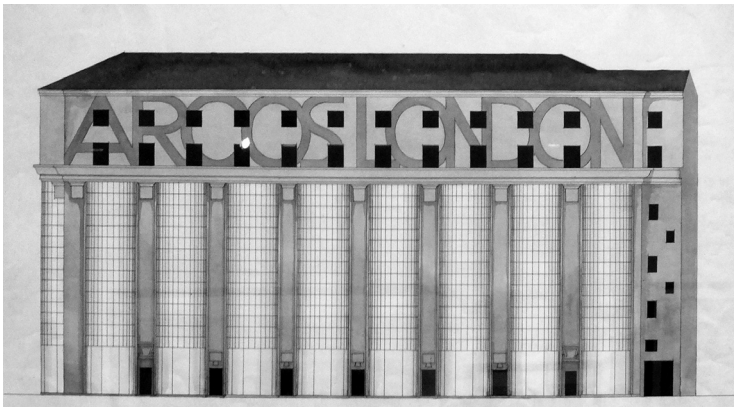
РАСПАД КЛАССИКИ,
ИЛИ ЗАБЫТОЕ ИСКУССТВО
ЦИРЦЕИ



Илл. 3. Адольф Лоос. Конкурсный проект здания редакции газеты «Chicago Tribune» (1922).

Колонны, теряющие свою роль как опоры, становятся ненужной декорацией, бутафорией. Если их можно обыграть, вернув им функциональность и символическую значимость, то в первую очередь так, как это делают Адольф Лоос в проекте здания редакции газеты «Chicago Tribune» (1922, *илл. 3*) и Александр Гегелло в проекте московской штаб-квартиры компании «Аркос» (1924, *илл. 4*): превратив колонну из сплошной опоры в полую фигуру, обладающую функциональным (и легко доступным) объемом. В некоторых случаях, как у Гегелло, этот объем даже делается прозрачным. Другая сторона того же распада колонны как опоры — сквозной для *art déco* мотив каннелированной плоскости, который встречается даже у Константина Мельникова в гараже Госплана (1936, *илл. 5*).

Каннелюры можно снять с колонны и наложить на что угодно, если представить себе эту колонну цилиндром, свернутым из бумаги, словно рулон обоев или ватмана. (Любопытно, что мир в конце XIX века все больше становится миром поверхностей, оболочек — и даже станковая картина перестает быть классическим окном в трехмерную реальность и воспринимается как раскрашенная плоскость). Остается понять, что же



Илл. 4. Александр Гегелло. Конкурсный проект здания штаб-квартиры компании «Аркос» (1924).



Илл. 5. Константин Мельников. Гараж Госплана (1936) (Dmitralex. CC BY-SA 4.0).

каннелированная плоскость представляет собой в метафорическом плане — кожу, содранную с Марсия (или апостола Варфоломея), или платье на вешалке?

Но, если колонна становится полым телом, что означает такое полое тело? В фольклоре скандинавских стран присутствуют соблазнительные лесные существа — хюльдры, выглядящие как прекрасные девушки, но с коровьим хвостом и иногда с дырой в спине, напоминающей дупло в дереве. Полым становится тело, подвергшееся разложению, также функционально полым можно считать анатомируемое тело и его интерпретации — такие, как разборные восковые модели, известные под именем «анатомических Венер», или иллюстрации старинных анатомических трактатов. Наконец, полым телом обладают андроиды и автоматоны (Олимпия в «Песочном человеке» Гофмана). Что же касается метафоры тела как здания, она прошла большой путь от тела — храма духа до «Индустриального дворца» на плакатах Фрица Кана середины 1920-х (*илл. 6*) и сюжетов о путешествии внутри тела[20].

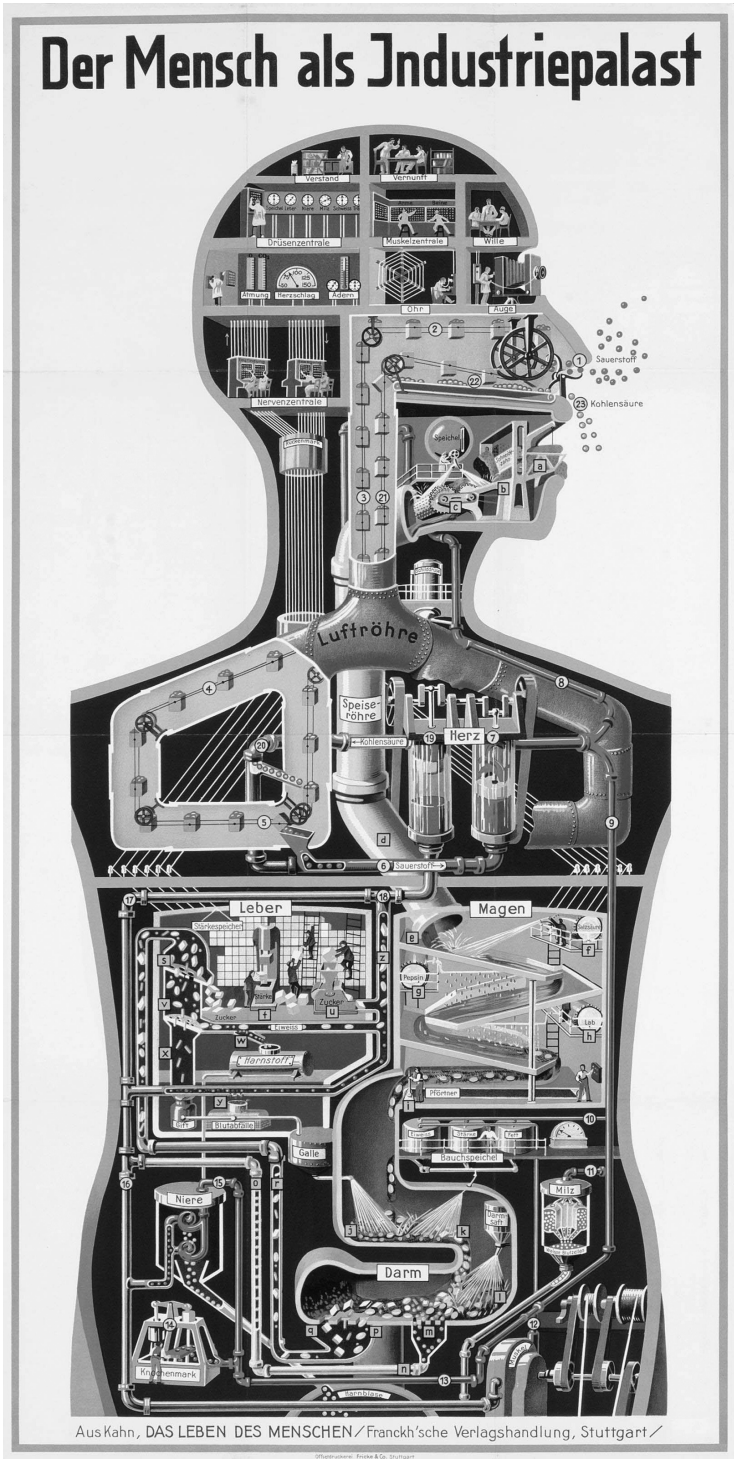
Возвращаясь к Витрувию, будет уместно вспомнить, что он рассказывает историю о Динократе, спроектировавшем статую, уравнивающую в масштабе тело правителя и мироздание[21]. По словам Витрувия, этот греческий архитектор представил Александру Македонскому проект, в котором предлагал «сделать из горы Афон изваяние в виде мужа, в левой руке которого [...он] изобразил большой укрепленный город, а в правой — чашу, вбирающую воду всех находящихся на горе потоков, чтобы из нее она вытекала в море»[22]. Смысл этого проекта и самого поступка архитектора кроется в нарушении масштаба при сохранении внешней антропоморфности.

Динократ в одиночку осуществляет культурную революцию, порывая с отношением к человеку как к мере всех вещей. Он единолично придумал эллинизм, смешав Грецию с Египтом и едва ли не с Индией. Колоссальная статуя Зевса, исполненная Фидием, изображала бога, Динократ же не просто переносит на правителя божественные атрибуты, но делает этого правителя титаном, способным двигать горы. Согласно «Википедии», высота горы Афон — 2033 метра, высота сидящей фигуры Александра, насколько можно судить по гравюре из книги Фишера фон Эрлаха, немногим меньше (*илл. 7*). Эта иллюстрация по смыслу противоположна росписи Зала гигантов из Палаццо Тэ: если у Джулио Романо титаны — олицетворение грубой силы,

20 Ямпольский М. *О близком*. М., 2001. С. 27–44.

21 Обзор и толкование различных вариантов этой истории см.: Oechslin W. *Dinocrates and the Myth of the Megalomaniacal Institution of Architecture* // Farmer B., Louw H. (Eds.). *Companion to Contemporary Architectural Thought. London*; New York, 1993. P. 468–476.

22 Витрувий. *Указ. соч.* С. 36.



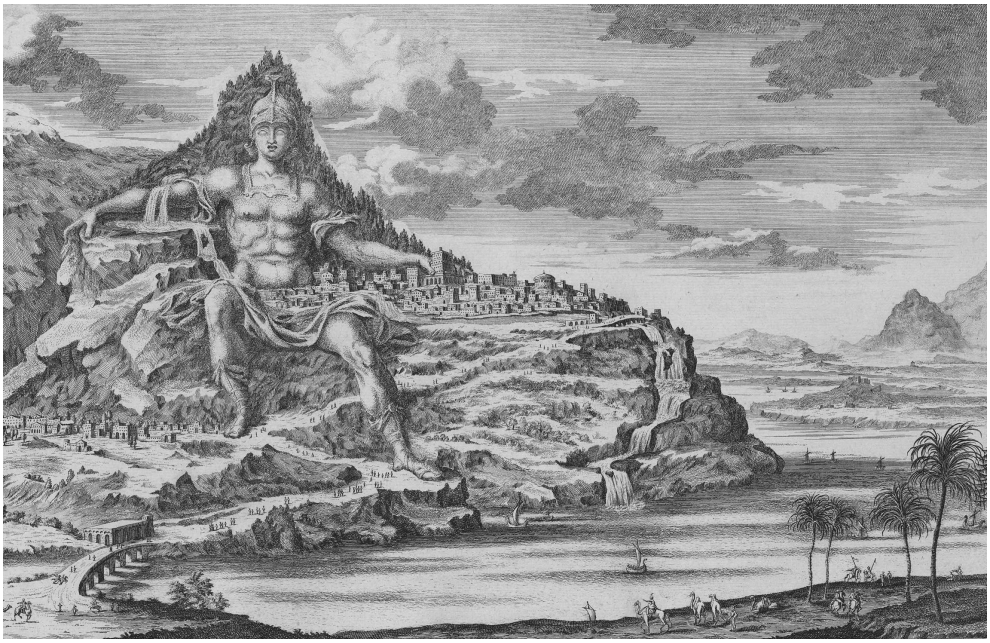
ВЛАДИСЛАВ ДЕГТЯРЕВ

РАСПАД КЛАССИКИ,
ИЛИ ЗАБЫТОЕ ИСКУССТВО
ЦИРЦЕИ

Илл. 6. Фриц Кан.
Человек
как индустриальный
дворец (1926).

то у Динократа (по крайней мере в интерпретации Фишера) Александр становится благим титаном, демиургом, в буквальном смысле создающим город из себя, ведь здания в этом городе, судя по всему, пришлось бы строить, дробя на части ту же гору, из которой предполагалось изваять статую.

Мир словно возникает из разъятого на части тела первочеловека (ср. барочные антропоморфные пейзажи). При этом надо учесть, что европейская (христианская) традиция устанавливает другое соотношение между человеком и миром: микро- и макрокосм, подобные друг другу, но не тождественные, скорее аналогичные. В христианстве человек творится из материала мира, а не наоборот: «И создал Господь Бог человека из праха земного» (Быт. 2:7).



Илл. 7. Иоганн Бернхард Фишер фон Эрлах. Статуя Александра Великого на горе Афон (1721)[23].

Демиург не только находится вне своего творения, но и должен превышать его по размеру. Город, изображенный Динократом (и Фишером), зависит не только от поставок продовольствия, но и (на символическом уровне) от благосклонности гиганта, который его держит. Город на коленях Александра существует лишь до тех пор, пока Александр находится в покое. Мир живет лишь до тех пор, пока не наскучит своему творцу. Так и город Динократа живет лишь по милости монарха, который в любой момент может встать на ноги и стряхнуть все постройки с колен, словно хлебные крошки. Отчасти сходный

23 Иллюстрация из: Fischer von Erlach J.B. *Entwurff einer historischen Architectur*. Wien, 1721.

топос рыбы (или кита) как острова может существовать лишь потому, что у этой рыбы нет человеческих рук, она может лишь погрузиться в воду, но не убрать непрошеных гостей со своей спины.

Пафос созидания, точнее — переустройства мира, закономерно сопровождается его повторной хаотизацией. Если сотворение мира не завершилось, то законы мироздания установлены не навечно и граница *неправильного* — той части мира, где возможно все, в том числе и чудеса, — все время приближается, поэтому *art déco* ориентируется на пример греческих титанов.

Александр у Динократа как раз и оказывается одним из таких титанов, с видимой легкостью перекраивающих карту мира и весь облик реальности. Но пафос переустройства мира — вещь амбивалентная, заставляющая видеть в монархе воплощение стихии, не ведающей добра и зла, а не мудрого правителя. Так что здесь готова и матрица для романтических сюжетов. Динократ моделирует ситуацию, когда нет разницы между центром и периферией. В традиционном мире правильная жизнь означала повторение одних и тех же действий и все изменения были количественными, а не качественными. Старший сын (хозяин, царь) быстро исчерпывал все превратности судьбы и возвращался домой, чтобы заниматься приращением имущества[24]. Модернизация означает прежде всего непредсказуемость судьбы для всех, но это есть одновременно и отложенная на неопределенный срок инициация. И точно так же стирается граница между правильным и неправильным миром, между «домом и храмом» и диким полем, где возможно и поведение, осуждаемое в приличном обществе, и чудеса.

Если сотворение мира не завершилось, то законы мироздания установлены не навечно и граница той части мира, где возможно все, в том числе и чудеса, все время приближается.

Выразительное описание титанизма, примером которого в Ветхом завете служит история Вавилонской башни, приводит Фридрих Георг Юнгер в «Греческих мифах». Согласно Юнгеру, титанизм представляет собой гибельное перенапряжение всех сил, происходящее от потери человеческого масштаба (то есть меры) или сознательного пренебрежения им и ведущее к мучительному крушению всех замыслов.

24 См.: Михайлин В. *Тропа звериных слов*. М., 2005.

«Человек приобретает титаническую сущность, утрачивая меру в своем волеизъявлении. В титаническом становлении действует могущественная воля. Человек, который пытается путем подражания отобразить в себе эту волю, выходит за собственные пределы; он стремится достичь недостижимого и изнемогает от собственного усилия».

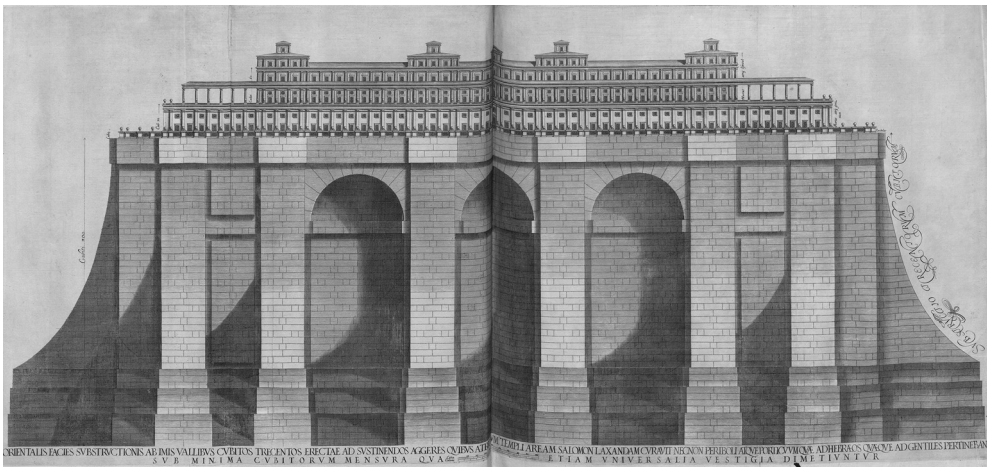
«Титанизм человека заявляет о себе там, где жизнь понимается как только трудовая, а мир — как мир труда; титанизм проявляется в громадных замыслах и усилиях, которые превосходят всякую меру и терпят крах самым жалким образом, когда иссякают последние силы»[25].

В таком случае Динократа можно считать пророком — ведь Александра Великого постигла смерть от перенапряжения, а наследники разделили его державу после долгих междоусобных войн.

Что же касается масштаба, не связанного с масштабом единичного человеческого тела, то здесь важен сюжет, не связанный с Витрувием. Американский историк архитектуры Джозеф Рикверт в книге «О доме Адама в раю»[26] рассуждает о традиции реконструкции храма Соломона как боговдохновенного здания, представляющего собой архетип ордерной постройки, возможно, даже идеальное произведение архитектуры, к которому восходит все то, что было позже — и храм Артемиды в Эфесе, и Парфенон, и Колизей. Основал эту интеллектуальную традицию иезуит Хуан Баттиста Виллалпанда (1552–1608), математик и архитектор, опубликовавший книгу комментариев к пророку Иезекиилю[27]. Можно предположить, что людям того времени ордерная архитектура представлялась столь совершенной, что они если и не отождествляли ее с положениями веры, то во всяком случае надеялись, что древние получили ее непосредственно из рук бога, как Моисей — скрижали. Как пишет Рикверт, «древность евреев, их достоинство как Божьего народа, обширная империя, которую Писание, кажется, им приписывало, большое международное влияние царя Соломона — все это казалось Виллалпанде подтверждающим предположение о том, что классическая архитектура происходила от еврейских образцов, и от Иерусалимского храма в частности»[28]. Однако Рикверт не объясняет, почему реконструкции, следующие в русле этой традиции, показывают Первый храм грандиозным, соразмерным скорее всему мирозданию, нежели отдельному человеку

25 Юнгер Ф.Г. *Греческие мифы*. СПб., 2006. С. 122.
26 Rykwert J. *On Adam's House in Paradise; The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*. New York: The Museum of Modern Art, 1972.
27 Реконструкция храма приведена в: Pradus H., Villalpandus I.B. *In Ezechielem explanationes et apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani*. Romae: Illefonsi Ciacconij, 1604. Vol. 2.
28 Rykwert J. *Op. cit*. P. 123.

(*илл. 8*). Конечно, с точки зрения носителя мифологического сознания все изначальное больше и лучше современных аналогов, поскольку находится ближе к источнику всякого творения. Однако мне кажется, что здесь скрыто что-то еще. Остается понять, что именно.



Илл. 8. Хуан Баттиста Виллалпанда. Иерусалимский храм (1604)[29].

Другим примером подобной архитектуры, но таким, которому традиционно приписывается отрицательный смысл, может служить Вавилонская башня. Судя по тому, что никто (кроме средневековых миниатюристов, наверное) не пытался изобразить ее в готических формах, ее тоже нужно отнести к ордерной архитектуре. Она связывает человеческий масштаб с масштабом мироздания: человеческое — это ярусы, а само тело башни — тело божественного правителя. Гравюра из книги Кирхера со стройной Вавилонской башней аналогична по смыслу титульному листу к «Левиафану» Гоббса: политическое тело правителя представляет собой сумму тел его подданных. У Динократа масштаб тел подданных задает город: благодетельный тиран изображен настолько большим, что может передвигать здания, как шахматные фигуры. Вавилонская же башня возносит тело правителя буквально до небес. Аналогия с проектом Адольфа Лооса для здания редакции газеты «Chicago Tribune» очевидна: гигантская дорическая колонна, разбитая на множество этажей, буквально состоит из человеческих тел, которые помещения этих этажей заполняют, то есть тело высшего порядка складывается из других тел как из элементов более низких порядков, которых тоже может быть больше, чем один. Непонятно, впрочем, чье именно тело изображает Лоос — разве что тело газетного магната вроде гражданина Кейна.

29 Иллюстрация из: Pradus H., Villalpandus I.B. *Op. cit.*

Стоит, однако, уточнить, что гигантская статуя, придуманная Динократом, изображает тело монарха складывающимся не из тел подданных, а буквально из их мира — из построек предполагаемого города и всего, что этот город окружает. Александр же, замечая, что городу будет не хватать полей, на которых выращивают хлеб, тем самым предполагает, что это тело окажется ущербным с точки зрения его репродуктивной способности.

Если же мы обратимся к проекту Дворца Советов, разработанному Борисом Иофаном, Владимиром Щуко и Владимиром Гельфрейхом (1934), то увидим, что он имеет откровенно коллажный характер и уже складывается из деталей и элементов зданий, превращаясь таким образом в метаздание. Этот прием обыгрывается в позднесоветской бумажной архитектуре, в частности, в работе Искандера Галимова «Город-храм» (1988), изображающей руинированный периптер, подобный Парфенону, но только составленный из миниатюрных макетов известных построек[30].

К XX веку любое единство понимается исключительно как механическая система: так ликторская связка, эмблема фашистской партии, представляет собой пучок прутьев, стянутых ремнями, то есть способных держаться вместе лишь за счет внешних конструкций. Таким же насильственным образом осуществляется и формообразование в проектах Леду, когда на шар накладывается ордерный элемент, и построение простых фигур из человеческих тел — традиция, не придуманная режиссерами парадов сталинского времени, но восходящая к празднествам времен Французской революции:

> «Во дни больших государственных праздников монументализация охватывает и человеческие массы. Вокруг алтарного куба собираются в могучие геометрические блоки безжизненно застывшие войска и народ: впервые именно в режиссуре этих государственных действ подчинение человека толпе становится непосредственно доступным взору»[31].

Эта геометризация человеческих масс только симулирует единый порыв и слияние в экстазе, которые на деле осуществляются через подчинение посторонней воле, заключающей толпу в некое подобие футляра. Так, в мире XX века появляется все больше поверхностей и оболочек — внешних скелетов, сдерживающих, стискивающих извне то, что само по себе готово распасться. Не потому ли в культуре *art déco* так много насекомых — от «Превращения» Франца Кафки (1912) до «ассирийских

30 См.: Иконников А.В. *Историзм в архитектуре*. М., 1997. С. 549, 551.
31 Зедльмайр Х. *Указ. соч*. С. 48.

крыльев стрекоз» Осипа Мандельштама («Ветер нам утешенье принес», 1922) и от бабочек Владимира Набокова до песенки о жуке[32] из фильма Надежды Кошеверовой «Золушка» (1947)? И не предвосхищает ли всех упомянутых насекомых (а также, возможно, и что-то еще) странный персонаж из «Этики пыли» Рёскина, являющийся во сне старому Профессору?

> «Вдруг в воздухе раздалось глухое жужжание, […] и рогатый жук со страшными когтями упал у моих ног на песок — удар от его падения был похож на удар молота. Затем жук приподнялся на задние лапы, вытянул когти передних, и они тут же превратились в сильные руки, из которых одна сжимала настоящие железные щипцы, а другая — большой молот. На голове у него был шлем, и не было на нем видно отверстий для глаз. Задние же лапы жука превратились в сильные искривленные ноги со ступнями, изогнутыми вовнутрь. Итак, передо мной, опираясь на молот, стоял карлик в блестящих черных доспехах, более всего напоминавших спинку жука. Я от удивления не мог вымолвить ни слова, он же заговорил, и голос его звучал как заунывный, замирающий вдали звон колокольчика. “Я хочу великую пирамиду Нейт сделать малой, — начал жук, — я низший Птах, я имею власть над огнем. Я могу обессилить все сильное и придать мощь всему слабому. Из большого могу сделать малое, а из малого — большое”»[33].

Шлем, лишенный отверстий для глаз, более всего напоминает символический образ «Dux'а» Муссолини, который создал (и тиражировал) итальянский футурист Эрнесто Микаэллес, работавший под псевдонимом Тайят. В частности, на картине «Великий кормчий» (1939) он изображает Дуче в виде то ли рыцаря в доспехах, то ли робота (*илл. 9*). Но это очень странный рыцарь или робот: его шлем, явно металлический, полностью закрыт, руки явно человеческие, из плоти, а на груди виден гребень кирасы.

Хотя доспехи, как бы хорошо они ни были подогнаны, могут скрывать внутри пустоту — о чем говорится в повести Итало Кальвино «Воображаемый рыцарь», — их форма все-таки указывает на функцию, на предполагаемое наполнение. Форма же сферы не структурирована, ее наполнение аморфно и удерживается вместе только благодаря оболочке. Но, помимо неструктурированных форм, есть еще и другие — те, что структурированы нелогичным или прямо абсурдным образом. Так, крепость на картине Андреа Мантеньи «Святой Себастьян», готовая рухнуть с обрыва, в XX веке превращается в зависший над пропастью дом шпиона Вандамма из фильма Альфреда Хичкока «К северу через северо-запад» (1959).

32 См.: Щебень В. *Орден жука, или О чем поет Золушка Евгения Шварца* (https://gorky.media/context/orden-zhuka-ili-o-chem-poet-zolushka-evgeniya-shvartsa).

33 Рёскин Д. *Этика пыли*. М., 2016. С. 30.



Илл. 9. Тайят. «Великий кормчий» (1939).

Геометризация, то есть отказ от антропоморфной формы в пользу простейших геометрических фигур, ведет к преобладанию оболочки над тем, что можно назвать плотью архитектуры — над массой и толщиной стены. Постройки Леду и в еще большей степени его проекты показывают, как можно упрощать классические формы, подчеркивая в них геометрическое начало. Тем самым колонны и архитравы уподобляются макету: в самом деле, объемные фигуры из учебника геометрии совершенно абстрактны, они по сути дела состоят

из одних поверхностей. Формы Леду в той же степени абстрагированы от материалов с их характеристиками, что и линейные рисунки из «Истории архитектуры» Огюста Шуази, изображающие элементы архитектурных конструкций словно парящими в воздухе. Но и Альберт Шпеер с его огрублением классических архитектурных форм — такой же бутафор, и его грандиозные сооружения, несмотря на их преувеличенные масштабы, производят впечатление театральных декораций из фанеры и холста.

Вместе с тем нарушение масштаба и тектоники приводит к чудовищности. Чудовища же всегда заставляют задуматься о границах и о принципах соединения частей, которые у них (в отличие от нас) всегда оказываются пригнаны друг к другу не слишком плотно, как протез к живому телу. Можно сравнить два определения чудовища — у писательницы XVII века Маргарет Кавендиш и современного культуролога Закии Ханафи, — которые в равной степени вторичны, но почти дословно совпадают.

> «И те существа должны называться чудовищами, у которых больше или меньше частей, чем должно быть; или когда их части не находятся на надлежащем месте. Например, если у человека две головы или четыре ноги, или больше рук, или ступней, или пальцев, или глаз, или носов, или ушей и т. п.; если глаза помещены на груди, на шее или во рту; или уши расположены на груди, или на животе, или на затылке; или если руки находятся там, где ноги, или ноги там, где должны быть руки; или когда рука или нога растут из головы; или если человек в некотором роде подобен зверю»[34].
>
> «Чудовище есть “не человек”, и оно явным образом сигнализирует об этом посредством своего тела: тела с избытком членов или с недостаточным их числом, с членами в неправильных местах. Чудовища уродливы, поскольку де-формированы (*de-formed*), буквально находятся “вне формы”, отклоняясь от красоты обыкновенного телесного устройства. Я знаю, что я человек, потому что я не это. Чудовище служит для того, чтобы утвердить границы человеческого сразу на “нижнем” и на “верхнем” их пределе: полуживотное или полубог, все прочее — чудовищно»[35].

Чудовище — наш посол в неведомом, поскольку оно хотя бы частично понятно, то есть некоторые его части опознаются как известные, как «наши». Остается неясным, насколько принципиально для чудовищ умножение частей тела или недостаточное их количество также делает живое существо чудовищем. И можно ли считать чудовищем, допустим, Океан Соляриса,

34 *Заметка М. Кавендиш «О монстрах» из сборника «Олио мира»* // Шпак Г.В. *Воображаемые миры Маргарет Кавендиш. Наука и утопия в Англии XVII века*. М., 2023. С. 197.

35 Hanafi Z. *The Monster in the Machine: Magic, Medicine and the Marvelous in the Time of Scientific Revolution*. Durham; London, 2000. P. 2.

представляющийся нам нерасчлененной массой, устройство которой мы не знаем?

Чудовище — это то, что подстерегает нас на любых границах, как пространственных, так и метафорических, и, возможно, на метафизических границах тоже. Больше всего чудовищ водится на границах познания. Если географ XVI века, осмыслявший реальность великих географических открытий, рисовал за пределами ойкумены драконов, то мы сейчас воображаем зеленых человечков в далеком космосе. И это не выражение страха и не констатация вполне простительного неведения, а трезвое и разумное указание на то, чего нам следует ожидать от неизведанных областей нашего мира. Назначение чудовищ не в том, чтобы пугать или вызывать отвращение — они показывают нам (и тут можно вспомнить средневековую ложную этимологию, производившую слово *monstrum* как раз от глагола *monstrare* — показывать), что играют по другим правилам. И мы вынуждены узнавать эти правила, чтобы двигаться дальше. Новое и неизвестное страшит, но мы всегда приручаем своих драконов.

Назначение чудовищ не в том, чтобы пугать или вызывать отвращение — они показывают нам, что играют по другим правилам.

Мы создаем чудовищ везде, куда направлено наше познание.

Но чем тогда остров Цирцеи, населенный чудовищами, отличается от острова доктора Моро из одновременного романа Герберта Уэллса? Точнее, когда первое переходит во второе? Мы все знаем, или, точнее, интуитивно чувствуем, что на границах обитаемого мира творение еще не завершилось, поэтому за пределами известных там областей можно найти места, населенные странными существами, нарушающими правила, которые мы считаем обязательными для себя — не только обязательными к исполнению, но и соответствующими устройству известного нам мира. Так что Гюстав Флобер был не совсем точен, когда в «Лексиконе прописных истин» утверждал, будто чудовищ более не существует[36].

Они существуют, сохранились до сих пор, но только в особых местах — на границах обитаемого мира, на далекой периферии, в неизвестных странах, где все неправильно. Драконы, которые там обитают, это не обязательно опасные чудовища, но в любом случае — существа, устроенные непривычным образом и неправильно. Хаос еще не успокоился, части мира еще не заняли

36 Флобер Г. *Лексикон прописных истин* // Он же. *Собрание сочинений*: *В 5 т.* М., 1956. Т. 1. С. 339.

единственно отведенного им места, поэтому, путешествуя в далекие края, мы перемещаемся не только в пространстве, но и во времени, оказываясь там, где творение еще не завершилось (или, в позитивистской трактовке, — там, где Современность еще не наступила). Мы видим то, что когда-то давным-давно происходило в той правильной и успокоившейся сердцевине мира, из которой мы начали свое путешествие (*илл. 10*).



Илл. 10. Гюстав Доре. Спутники Улисса, 1868 год.

Аполлоний Родосский в «Аргонавтике» описывает остров Цирцеи (Кирки), как настоящий «затерянный мир», населенный существами, которые в местах, приближенных к центру мироздания, уже вымерли:

> Звери, нисколько на зверей не похожие хищных,
> Но по общему виду не люди, а странные смеси
> Самых различных тел, толпой шли, овцам подобно,
> Тем, что стадом идут за своим пастухом из загонов.
> Ибо такими впервые из тины земля сотворила
> Их сама и, разные части смешав, укрепила.

Та земля не была сухим еще воздухом сжата.
Влаги еще не лишилась в лучах палящего солнца —
Время одно навело порядок. Создания эти
Так небывалыми и остались[37].

Однако такие маргинальные пространства не капсулы времени, фиксирующие в неизменном виде прошлые ступени эволюции, а островки неупокоенного хаоса, где творение еще не завершилось.

Поэтому, если мы стремимся перестроить мир, если мы верим в прогресс и в свои демиургические способности, получается, что мы впускаем хаос буквально в себя, впускаем хаос в обитаемые области и нарушаем правильность их устройства. Та борьба с традицией, на которой были буквально помешаны все деятели первой половины XX века, ведется именно под знаменами хаоса. Это не только и не столько демиургические способности, сколько титанические силы, несоразмерные этому миру, крушащие все, что имеет неосторожность оказаться у них на пути. Закон и порядок сменяются тиранией и произволом, центр смешивается с периферией, старое с новым — и покой им всем только снится.

2025–2026

37 Аполлоний Родосский. *Аргонавтика*. М., 2021. Кн. IV. С. 165–166.