

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА	5
ОТ АВТОРА (2009).....	10
ПРЕДИСЛОВИЕ	11
ВВЕДЕНИЕ	27
ГЛАВА ПЕРВАЯ	
РАСТЕКАНИЕ — ЗАТВЕРДЕВАНИЕ	
1. Начало — конец.....	41
2. Движение — неподвижность.....	60
3. Горизонтальное — вертикальное.....	72
4. Равномерное — иерархическое.....	99
ГЛАВА ВТОРАЯ	
МЕХАНИЗМ — ЧЕЛОВЕК	
5. Коллективное — индивидуальное.....	141
6. Неживое — живое.....	155
7. Понятие — имя	177
8. Добро — зло	185
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	
ЛИРИКА — ЭПОС	
9. Немота — слово.....	211
10. Импровизация — ноты.....	232
11. Целесообразное — художественное	250
12. Реализм — правда.....	273
13. Дело — чудо.....	287
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	
РАЗРУШЕНИЕ — СОЗИДАНИЕ.....	301
ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА	311
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.....	357
СОКРАЩЕНИЯ	363
БИБЛИОГРАФИЯ	367
«КУЛЬТУРА ДВА»	
ТРИДЦАТЬ ПЯТЬ ЛЕТ СПУСТЯ	
Борис Гройс.....	375
Сюзан Бак-Морсс.....	377
Елена Петровская	379
Жан-Луи Коэн.....	382
Светлана Бойм	384
Дмитрий Хмельницкий.....	385
Сергей Никитин.....	392
Джан Пьеро Пиретто	392
Евгений Фикс	393
Джон Боулт	395
Вяч. Вс. Иванов	396
Александр Раппапорт.....	401
Григорий Ревзин	403

ПРЕДИСЛОВИЕ

Одна из причин появления этого труда — непонятная для человека моего поколения многозначительность, с которой говорят о 30-х годах советские искусствоведы (из тех, кого в 60-е годы было принято называть прогрессивными, а сейчас не принято называть никак). «Потом, — говорят они, — в силу *всем нам понятных причин*, развитие советского искусства пошло по другому пути». Я много раз спрашивал у них, что это за причины, но никакого ответа не получил, хотя, судя по тем понимающим взглядам, которыми они обмениваются, какой-то сложный клубок ассоциаций вокруг слов «всем нам понятные причины» имеется. Этот клубок, как мне кажется, подразумевает некоторую силу, которую можно было бы обозначить словом «они», враждебную «правильному» и «естественному» развитию советского искусства: все шло хорошо, пришли они и все испортили.

Меня в этом смысле поразили слова С. Хан-Магомедова, одного из лучших знатоков советского искусства 20-х годов: «Сторонникам конструктивизма, — пишет он в своей книге о М. Гинзбурге, — в этот период было навязано соревнование в наименее разработанной этим направлением области архитектурного творчества — создании репрезентативных монументальных объемно-пространственных композиций» (Хан-Магомедов, 1972, с. 67).

Кто же этот злодей, навязавший соревнование?

Я вспоминаю, как другой большой знаток 20-х годов, А. Стригалева, в одном из своих устных докладов в Институте теории и истории архитектуры в Москве в 1976 г. высказал примерно такую мысль, что конструктивизм (в широком смысле) в конце 20-х годов завоевал такие прочные позиции, что если бы ему *дали* еще немного развиваться, то все потом пошло бы иначе. Присутствовавший там С. Хан-Магомедов поддержал его, сказав, что напрасно Стригалева высказал эту мысль в такой робкой форме и напрасно Паперный накинулся на него с агрессивными вопросами, потому что мысль заслуживает внимания.

Эта мысль, как и уже процитированная мысль самого С. Хан-Магомедова, безусловно заслуживает внимания, и прежде всего — своей грамматической конструкцией. «Было навязано» «дали развиваться» —

эти безличные и неопределенно-личные формы достаточно ясно указывают на отсутствие подразумеваемого субъекта этого «навязывания» и «недавания». Я беру на себя смелость утверждать, что те советские историки архитектуры и искусствоведы, с которыми мне приходилось беседовать, не говорят, кто такие эти «они», не потому, что все еще не решаются этого сделать, а потому, что просто не знают этого.

«Всем нам понятные причины» стали для них чем-то вроде *causa prima*, без которой их модель мира не смогла бы завертеться.

Западным наблюдателям гораздо легче — те вместо слова «они» без колебаний ставят «ЦК ВКП(б)», или «Сталин», или, на худой конец, «политические силы», и все получается вроде бы убедительно. «Русским архитекторам, столь много обещававшим в 20-х годах, — писал в 1949 г. Питер Блейк, — ЦК ВКП(б) приказал вернуться к классическим образцам» (Blake, с. 127). Спустя четверть века аналогичную мысль высказывает Джон Файзер: «Циклические изменения эстетических предпочтений были остановлены *политической силой*»¹ (Fizer, с. 334). Более поздний пример высказывания подобного рода находим в книге Джона Уиллета: «За внешне безобидными и невинно сформулированными принципами социалистического реализма лежат взгляды *самого Сталина*» (Willet, с. 219).

Есть, однако, подозрительное сходство между этими рассуждениями и той моделью ситуации, которая повторяется во всех советских официальных документах: «ЦК ВКП(б) и СНК СССР *отвергают* проекты сохранения существующего города... ЦК ВКП(б) и СНК СССР *отвергают* также предложения о сломке существующего города...» (О генеральном, с. 535); или: «Обком ВКП(б) неудовлетворительно *руководил* работой писателей и деятелей искусств» (ОПСР, с. 327); или: «Партия и государство будут и в дальнейшем *воспитывать* в народе хорошие вкусы» (О кинофильме, с. 576).

Схема, как видим, одна и та же — деятели искусств выполняют указания, только в советских документах она излагается с положительным знаком, а у усвоивших ее западных наблюдателей — с отрицательным. Надо признаться, что ложная многозначительность советских искусствоведов все-таки несколько привлекательнее, чем заимствованный схематизм западных, в научном же отношении и то и другое оставляет слишком много неясного. Советская искусствоведческая мистика вообще не предполагает рациональных объяснений (все остается на уровне обмена понимающими взглядами и возникающего при этом чувства общности), но

1. Здесь и дальше, кроме специально оговоренных случаев, выделено мной.

процитированных здесь западных авторов хотелось бы спросить: если естественное течение эстетического процесса было нарушено политическим вмешательством, то почему это было встречено большинством архитекторов с таким ликованием: «Рухнули плотины, созданные канонами и догмами» (АС, 1939, 12, с. 28), — и если смысл произошедшего переворота заключался в том, что, как заметил Виктор Веснин, стало «*все разрешено*» (Уроки, с. 6), то о каких *классических* образцах может идти речь?

Одна из наиболее ранних (и не утеревших до сих пор своего значения) попыток интерпретации феномена советской архитектуры 30 — 40-х годов содержалась в книге Хельмута Леман-Хаупта «Искусство в условиях диктатуры» (Lehman-Haupt). Основная идея книги заключалась в следующем. В России и в Германии в 30-х годах возникли одинаковые тоталитарные общества. Функции искусства в таком обществе — «служить средством полного растворения индивида» (с. 236), а так называемое современное искусство для этой цели не подходит, так как оно, по мнению автора, «мощный символ анти-тоталитарных устремлений» (с. 243). Искусства обоих государств очень похожи, и хотя «при поверхностном взгляде может показаться, что есть некоторая разница как между позитивными, так и между негативными частями программ нацистской Германии и Советской России... в сущности же истинным содержанием борьбы была (и остается) борьба тоталитарного общества против индивида» (с. 231).

Для доказательства сходства двух искусств Х. Леман-Хаупт приводит любопытный пример. В ноябре 1947 г. в Доме советской культуры в Берлине выступал советский полковник А. Дымшиц. Его доклад назывался «Советское искусство и его отношение к буржуазному искусству». Немецкие художники, прослушав доклад, сказали: «Точно как при нацистах — от идей до выражений» (с. 201).

К этому можно было бы добавить, что точно такую же реакцию испытали советские люди, столкнувшиеся с нацистской культурой. На этом провоцирующем сходстве в советском искусстве 60-х годов часто строились аллюзии и иносказания: говорилось «о них», а зритель или читатель понимал, что речь идет «о нас». На этом приеме построен фильм М. Ромма по сценарию М. Туровской и Ю. Ханютина «Обыкновенный фашизм» (1965), на нем построен рассказ Ф. Искандера «Летним днем» (НМ, 1969, 5).

Не будем, однако, чересчур доверять той легкости, с которой возникают аллюзии и иносказания; она в конце концов объясняется наличием некоторой общей установки у автора и зрителя, а в этой

2. Я называю здесь лишь те источники, которые были мне практически доступны.

ситуации автор может говорить *о чем угодно*, зритель безошибочно разгадает, что автор говорит «о них» только из цензурных соображений, на самом деле речь идет «о нас».

Принципиально иной подход к феномену советской архитектуры 30 — 40-х годов содержится в книге Адольфа Макса Фогта «Русская и французская революционная архитектура» (Vogt)², где автор показывал, что изменения в советской архитектуре на рубеже 20-х и 30-х годов сходны с аналогичными изменениями в архитектуре Великой французской революции. Сходство архитектурных процессов, по мнению Фогта, основано на близости лежащих за ними социально-политических изменений, в обоих случаях имеет место одна и та же схема:

внутриполитические изменения, ведущие к революции	внутриполитическая стабилизация
новый класс приходит к власти	новый класс иерархизируется, и его внешняя политика ведет к земельным захватам (Наполеон достигает Москвы, Сталин захватывает Берлин)
хозяйственный кризис, влекущий за собой строительный кризис	стабилизация хозяйства, влекущая за собой строительные заказы
архитекторы, потерявшие заказы, проектируют архитектуру будущего, которая представляется им чисто геометрической	новые заказы кладут конец прогрессивным (геометризованным) проектам, и предпочтение отдается консервативным репрезентативным формам

(Vogt, с. 114)

Х. Леман-Хаупт исходил из того, что в двадцатом веке возникло явление, не имеющее никаких аналогий в прошлом, явление, которое одинаково проявилось в разных географических пунктах. Проводимые Леманом-Хауптом аналогии следовало бы назвать синхронными (или географическими).

Аналогии А. Фогта можно было бы назвать социальными: он предполагает, что некоторые социально-политические структуры могут существовать в разных временах и разных пространствах и вызывать сходные явления в сфере пространственного мышления. Этот взгляд близок марксистской традиции.

На мой взгляд, ни один из названных здесь подходов не позволяет схватить специфику того сложного и противоречивого явления, которое называют «сталинской архитектурой». То общее, что

Леман-Хаупт выделил в искусстве гитлеровской Германии и сталинской России, сводилось, в конце концов, к борьбе государственного аппарата с индивидом, но нет никаких оснований утверждать, что такой борьбы не было, скажем, в Древнем Риме. Что же касается утверждения Лемана-Хаупта, что «современное искусство — мощный символ антиоталитарных устремлений», то оно абсолютно неприемлемо к русскому авангарду. Манифест коммунистов-футуристов, например, прямо предполагал «отбросить все демократические иллюзии» и подчинить культуру «новой идеологии» (ИК, 1919, 8, с. 3). Художники требовали власти, ибо «сейчас нет и не может быть иной художественной власти, кроме власти меньшинства» (ИК, 1919, 6). Они мечтали — по аналогии с разгоном Учредительного собрания — разогнать сложившуюся в искусстве «учредилку с представителями умерших и живых шахов персидских» (Малевич /в/). Любовь нового искусства к власти и властям отмечалась неоднократно. В. Ховин с раздражением писал об «испуганно-льстивом тоне» московских футуристов и об «обаянии власти», которому они поддались (Jangfeldt, с. 27). Борис Пастернак порвал с ЛЕФом, поскольку «ЛЕФ удручал и отталкивал... своей избыточной советскостью, то есть угнетающим сервильизмом, то есть склонностью к буйству с официальным мандатом на буйство в руках» (Катанян, 1976, с. 509). Что же касается «растворения индивида», о котором писал Леман-Хаупт, то и тут русский авангард вполне подошел бы любому диктатору — можно привести сколько угодно примеров, начиная с антииндивидуалистических высказываний К. Малевича («всякое внутреннее, всякое индивидуальное и «я понял» не имеют места» — Малевич /б/, с. 2) и кончая коллективными спальнями В. Кузьмина и сонным павильоном К. Мельникова, о которых речь пойдет дальше.

Схема, лежащая в основе превосходной книги Фогта, тоже носит слишком общий характер, чтобы уловить специфику сталинской архитектуры. Строго говоря, Фогт и не стремился к этому, но он тем не менее касается некоторых произведений этой эпохи, и тут возникают неточности. Стараясь доказать, что архитектурное развитие и в эпоху Великой французской революции и в советскую довоенную эпоху закончилось классическими колоннадами, Фогт в качестве типичного примера советской архитектуры 30-х годов приводит дом И. Жолтовского на Моховой улице. Но внимательное изучение этой эпохи показывает, что неоклассицизм (и в частности дом Жолтовского) никогда не был по-настоящему канонизирован, и наиболее близким духу культуры был все-таки стиль Б. Иофана (а не

3. Здесь я полностью согласен с С. Хан-Магомедовым, который неоднократно высказывал эту мысль в своих устных выступлениях.

И. Жолтовского или Л. Руднева)³, а у Иофана классических колоннад нет. Такие важные для советской архитектуры 30-х годов сооружения, как метро и ВСХВ, в основную схему Фогта (Vogt, с.82 —83), по существу, не укладываются.

В центре внимания А.-М. Фогта находится европейский классицизм, сама сталинская архитектура интересует его лишь постольку, поскольку в ней удастся найти отголоски этого классицизма. Эти отголоски находятся довольно легко. Но исследователь готики с такой же легкостью нашел бы в этой архитектуре готические мотивы, специалист по зодчеству Вавилона нашел бы в ней черты сходства с зиккуратами, а знаток американских небоскребов увидел бы в высотных домах лишь неудачное подражание небоскребам начала XX века и т.д. Действительно, в здании МГУ можно найти едва ли не все существовавшие архитектурные мотивы и строительные приемы. Но как только в центре внимания исследователя оказывается сама сталинская архитектура, он уже не вправе ограничиваться констатацией тех или иных заимствований или отголосков европейских стилей, ему, скорее, следует обратить внимание на *способ их соединения*.

В русской культуре всегда чрезвычайно значимой была процедура заимствования. Начиная с X века, когда перед Владимиром Святым встала проблема выбора *религии*, и кончая принятием марксизма в 1917 г. заимствуются идеологии; заимствуются производственно-экономические структуры, например, фабричное производство при Петре Великом или дизайн при Хрущеве; заимствуются художественные стили (классицизм при Екатерине II), социальные институты (суд присяжных при Александре II) и многое другое. Ответ на такой вопрос, как, скажем, «является ли русским русский коммунизм?», следует, на мой взгляд, искать там же, где и ответ на вопрос: «какая связь между “нарышкинским барокко” и итальянским барокко XVII века?».

Мне кажется, что для понимания русской культуры любого ее периода важнее иметь в виду характер трансформации заимствуемой идеологии (организации, стиля), чем саму эту идеологию. Утверждать, что в 1917 г. начался бунт язычества против христианства, можно было бы лишь в том случае, если бы культура до 1917 г. носила ярко выраженный христианский характер, а это опровергается, во-первых, необыкновенной устойчивостью народного «двоеверия» (Аничков, с. 122; Зеленин, с. 13), во-вторых, той легкостью, с которой разрушались в советской культуре институты христианства.

Действительно, в советской культуре можно обнаружить элементы и христианства, и язычества, и марксизма, и империализма, но если для исследователя религии, социолога и политолога эти элементы и были бы объектами исследования, то исследователь советской культуры вправе сосредоточиться на собственном предмете: на той мозаике, которая складывается из всех этих обломков.

Формально эта работа носит искусствоведческий характер, поскольку основным объектом анализа служит архитектура, но при этом архитектура здесь *растворена в культуре* в значительно большей степени, чем это было принято, скажем, в венской школе искусствоведения. Мы будем исходить из предположения, что изменения, происходящие в архитектуре, и изменения, происходящие в других искусствах, в экономике, в образе жизни, типах социальной организации, в газетной лексике и т. п., подчиняются некоторым общим закономерностям. Примем в качестве допущения, что не отдельные архитекторы, критики, чиновники и вожди своими усилиями поворачивали архитектуру (литературу, кино) в ту или иную сторону, а напротив, что это движение в ту или иную сторону первично по отношению к усилиям отдельных людей, что существует нечто, что совершает это движение, вовлекая в него отдельных людей, «играя, — как сказал Арнольд Хаузер, — их побуждениями и интересами и давая им при этом ощущение свободы» (Hauser, с. 120), — и это нечто мы будем называть культурой.

Еще сравнительно недавно вопрос Г. Вельфлина — какая связь между готикой и схоластикой (Wölfflin, с. 75) — казался чисто риторическим. «Смешно, в самом деле, видеть в готике какую-то исключительную связь с феодальным строем и схоластикой», — повторял вслед за Вельфином в 1912 г. известный русский историк искусств (Грабарь, 3, с. 174). Действительно, рассматривая только готику и только схоластику — архитектурный стиль и философскую школу, — эту связь увидеть невозможно. Но стоило Э. Панофскому в знаменитой книге «Готическая архитектура и схоластика» ввести третий элемент — стиль мышления — как связь обнаружилась. Панофскому удалось ответить и на другой казавшийся риторическим вопрос Вельфлина: «Где именно пролегает путь, ведущий из кельи схоласта к студии архитектора?» (Wölfflin, с. 76). Этот путь оказался лежащим через монополию на образование, то есть через особую форму социальной организации, благодаря которой стиль мышления транслировался из философии в архитектуру. Философия и Архитектура оказались у Панофского в отноше-

нии «первичной и вторичной духовных форм» (Hauser, с. 261), что, как отмечал сам Панофский, справедливо лишь в конкретном пространственно-временном континууме: между 1130 и 1270 годами и в 100-мильной зоне вокруг Парижа (Panofsky, с. 22). Но даже и с этими ограничениями «лидерство» философии было поставлено критиками Панофского под сомнение (Hauser, с. 261).

Если же мы попытаемся перенести схему Панофского в пространственно-временной континуум, ограниченный, скажем, территорией Московского государства при Иване III и временем от того же Ивана III до наших дней, мы столкнемся с тем, что поиски «первичной духовной формы», вырабатывающей некоторый универсальный *modus operandi* и транслирующей его затем на все уровни культуры (в частности, на уровень эстетики), окажутся здесь достаточно затрудненными. В этом континууме эстетическое и внеэстетическое не связаны причинно-следственными связями, не протекают параллельно, не существуют независимо, но скорее вообще не отделены друг от друга. Искусство здесь слишком жизненно, а жизнь слишком искусственна, поэтому применяемый в этой работе метод заключается, грубо говоря, в применении бинарных оппозиций вроде тех, которые Вельфлин изобрел для описания *стиля*, ко всей *культуре*.

Совокупность всех примененных здесь бинарных оппозиций должна дать в итоге главную оппозицию: культура 1 — культура 2. Что же такое культура 1 и культура 2?

Прежде всего, необходимо отметить, что ни культуры 1, ни культуры 2 не существует в действительности, они изобретены автором. Эта оговорка может показаться трюизмом, поскольку всякий понятийный аппарат лишь накладывается на объект исследования, а не находится в нем. Я тем не менее делаю эту оговорку во избежание многих недоразумений. Дело в том, что понятие культуры 1 конструируется здесь главным образом на материале 1920-х годов, а понятие культуры 2 — на материале 1930 — 50-х годов, и в какой-то момент у читателя может возникнуть впечатление, что культура 2 — это и есть то, что *на самом деле* происходило между 1932 и 1954 годами. Культура 2 (как и культура 1) — это искусственная конструкция, поэтому я заранее отвергаю все возражения типа: «В 1930-е годы происходило еще и другое». В 1930 — 40-е годы действительно происходило много такого, чего нет в понятии культуры 2. Более того, я уверен, что 1920-е и 1930-е годы отнюдь не были в действительности так противоположны друг другу, как это может показаться,

если отождествить культуру 1 с 20-ми годами, а культуру 2 — с 30—50-ми.

Культура 2 — это модель, с помощью которой описываются и определенным образом упорядочиваются некоторые события, имевшие место между 1932 и 1954 годами. Но это еще не все. Оппозиция «культура 1 — культура 2» представляется достаточной удобной для описания событий, происходивших в том же самом пространстве, но в другие времена. В этой работе высказывается предположение, что некоторую часть событий русской истории (и среди них события, связанные с изменениями пространственных представлений) можно описать в терминах поочередного преобладания культур 1 и 2. Именно потому, что я хочу увидеть единую нить, проходящую сквозь все времена, в сфере моего внимания будет находиться главным образом территория Московского государства времени примерно Ивана III, и прежде всего Москва (в разделе «Равномерное — иерархическое» будет показано, что Москва в известном смысле *равна* территориям всего государства). Территории, колонизированные в более поздние времена, не рассматриваются, поскольку они имеют свои собственные традиции и там картина значительно сложнее.

Идея циклических процессов в русской истории не нова. Уже В. Ключевский говорил о чередовании распространения населения в пространстве и его остановок: «Ряд этих периодов — это ряд привалов или стоянок, которыми прерывалось движение русского народа по равнине...» (Ключевский, 1, с. 32). Правда, Ключевский имел в виду циклы с периодом в несколько веков, а нас будут интересовать значительно более мелкие циклы.

Попытка построить трехфазную циклическую модель русской политической истории содержалась в неопубликованной (насколько мне известно) работе А. Янова (мне довелось познакомиться с этой работой в машинописной копии, где не было титульного листа, поэтому я не знаю названия работы)⁴.

Но, пожалуй, в наиболее ярком виде идея чередования разбегания населения по стране и усилий правительства по его прикреплению содержится в многочисленных, но тоже не опубликованных работах А. Куркчи. Он, пожалуй, единственный из тех, кто занимался циклическими процессами русской истории, связывал эти циклические процессы с изменениями пространственных представлений. Правда, его интересовал скорее масштаб не отдельного архитектурного сооружения, а расселения по территории всей страны, тем не менее некоторые замечания Куркчи о периодических изменениях строительной деятельности *власти* оказались для меня чрезвычайно плодотворными.

4. Теперь, когда книги Янова напечатаны и в России, и за границей, можно упомянуть, например, следующие публикации: *Ianov Alexander. The Origins of Autocracy. Ivan the Terrible in Russian History. University of California Press, Berkley and Los Angeles, 1981; Янов Александр. Русская идея и 2000 год. Liberty Publishing House, New York, 1981 (примечание 1995 года).*

Совершенно очевидно, что никакой исторический процесс не может быть изображен в виде простой синусоиды, в нем всегда можно выделить бесконечное количество осей, и по всем этим осям будут происходить изменения, описываемые самыми разнообразными кривыми. Если мы возьмем историю русской архитектуры, то в ней, очевидно, можно было бы выделить такие процессы: секуляризация строительства, появление профессиональной архитектурной деятельности, заимствование стилей и технических приемов, появление социальных групп, способных быть заказчиками и т. п., — и на временной шкале эти процессы могут занимать отрезки от нескольких веков до нескольких лет.

Ни один из этих процессов здесь не рассматривается. Одна из задач этой работы — попытаться проследить происходящий за всем этим, на некоторой глубине, циклический процесс: ритмическое чередование культур 1 и 2, растекания и затвердевания, разбегания населения по стране и попыток правительства остановить его с помощью архитектуры, или, воспользовавшись выражением русского историка, поочередного преобладания «привычки к расходке в народонаселении» и «стремления правительства ловить, усаживать и прикреплять» (Соловьев, 7, с. 46).

Культуре 1 свойственно то, что здесь названо горизонтальностью. Это значит, что ценности периферии становятся выше ценностей центра. И сознание людей, и сами эти люди устремляются в горизонтальном направлении, от центра. На этой фазе власть не занята архитектурой или занята ею в минимальной степени. Архитекторы (в те времена, когда уже появляются профессиональные архитекторы) предоставлены сами себе и генерируют идеи, которые почти никогда не удается воплотить.

Культура 2 характеризуется перемещением ценностей в центр. Общество застывает и кристаллизуется. Власть начинает интересоваться архитектурой — и как практическим средством прикрепления населения, и как пространственным выражением новой центростремительной системы ценностей. Архитектура становится симметричной.

Моя основная гипотеза состоит из двух утверждений. *Первое*: все процессы, происходившие в советской архитектуре на рубеже 20-х и 30-х годов, можно рассматривать как выражение более общих культурных процессов, главным из которых следует считать победу культуры 2 над культурой 1. *Второе*: некоторые процессы русской истории, в частности истории русской архитектуры, носят циклический характер, и их можно описать в терминах чередования культур 1 и 2. Читатель заметит, что основное внимание уделено здесь первому утверждению,

второе же намечено лишь пунктиром. Если мою уверенность в модели «культура 1 — культура 2» принять за 100 процентов, то моя уверенность в применимости этой модели ко всей истории русского искусства выразилась бы примерно в 60 процентах. Строго говоря, второе утверждение требует еще многих исследований.

1932 год (Постановление о перестройке художественных организаций от 23 апреля) и 1954 год (Всесоюзное совещание строителей в ноябре-декабре) нельзя, разумеется, считать началом и концом культуры 2. Между культурами есть некоторая временная граница, но это не значит, что эту границу можно изобразить на временной шкале одной точкой, скорее это отрезок, на протяжении которого две культуры сосуществуют, конфликтуют, пока в конце концов одна не поглощает (или, точнее, пожирает) другую. Этот отрезок сосуществования и конфликта как раз наиболее интересен для исследователя, поскольку в этот момент обе культуры, занятые борьбой за существование, проговариваются о многом таком, о чем в более спокойные времена предпочли бы молчать.

Для начала возьмем отрезок между 1932 и 1934 годами, когда одни и те же объекты — результаты конкурса на проект Дворца Советов, дом И. Жолтовского на Моховой улице, гостиница Моссовета в Охотном ряду — вызывали не просто разную, но несовместимую реакцию у представителей двух культур, так что могло показаться, что речь идет о разных объектах, но поскольку объекты были все-таки одними и теми же, приходится предположить, что разговор велся на двух разных языках. Это был разговор двух культур, абсолютно не понимающих друг друга, употребляющих часто одни и те же слова, но наполняющих их совершенно разным смыслом, разговор, заставляющий современного исследователя вспомнить о беккетовском «В ожидании Годо». Этот абсурдный диалог, начавшийся в 30-е годы, тянется уже столько, что пора бы, кажется, уже появиться Годо и внести некоторую ясность. Сознывая всю свою непригодность для этой роли, автор, за неимением лучших исполнителей, вынужден взять ее на себя.