

Академия искусств Украины
ИНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

В книге предложен и обоснован
герменевтико-семиотический подход
к архитектуроведческому исследованию (поэтика архитектуры)
и изучению культурных явлений античности
как системы архитектурной организации форм материального мира
с точки зрения взаимосвязи жизнедеятельности человека
с ее пространственным оформлением, отраженными в архитектурной форме
и тексте об этой форме (поэтика античной архитектуры).
Предложен и обоснован идио-номографический метод архитектуроведения.
Выявлены общественно-культурные основания архитектурного
(а не историко-культурного) процесса в античном мире,
прослежено их соотношение со становлением архитектурной формы.
Обоснован и использован принцип художественно-пластической телесности
(как основной конструктивный принцип построения культуры античного мира)
применительно к архитектурно-градостроительной деятельности эллинов,
а также разработан подход к анализу античного мировоззрения
как обобщенной тектонической системы порождения материальных
и духовных форм культуры. В книге нашли освещение вопросы становления
соматических представлений в античной философской культуре,
особенности телесного характера античного мифологического пространства;
метафора и метонимия как источник архитектурной терминологии,
«античный архитектор», световой столп, колонна, ордер,
цвет и фронтальность (как основной прием композиционной организации
произведений античной культуры),
греческий полис и римский померий, и проч.
Архитектурная форма рассмотрена как онтологическая повседневность
и организованный хаос бытия



Академия искусств Украины
ИНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

А . А . П У Ч К О В
ПОЭТИКА
АНТИЧНОЙ
АРХИТЕКТУРЫ





Академия искусств Украины
ИНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Академия искусств Украины
ИНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

А. А. ПУЧКОВ

ПОЭТИКА АНТИЧНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

ПОЭТИКА АНТИЧНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

ПОЭТИКА АРХИТЕКТУРЫ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

АРХИТЕКТОНИКА ПОНЯТИЙНОГО ОТОЖДЕСТВЛЕНИЯ
ТЕЛЕСНОСТИ И МЫШЛЕНИЯ
В КОНТЕКСТЕ АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

ГЕРМЕНЕВТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ
ОСНОВЫ АНТИЧНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

АРХИТЕКТУРОЛОГИЧЕСКИЕ
ОСНОВЫ АНТИЧНОСТИ

БЫТИЕ АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ
В АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ И СЕГОДНЯ



Киев — ФЕНИКС — 2008

ББК 85.113(3); 63.3(0)32

УДК 72.01; 7.032

П 88

*Рекомендована к изданию Ученым советом
Института проблем современного искусства Академии искусств Украины
(протокол № 9 от 20 ноября 2008 г.)*

П 88 А. А. ПУЧКОВ. Поэтика античной архитектуры. — Киев: Феникс, 2008. — 992 с.:
XXXII л. ил. (Институт проблем современного искусства Академии искусств Украины)
ISBN 978-966-651 659 9

Предложен и обоснован герменевико-семиотический подход к архитектуроведческому исследованию (поэтика архитектуры) и изучению культурных явлений античности как системы архитектурной организации форм материального мира с точки зрения взаимосвязи жизнедеятельности человека с ее пространственным оформлением, отраженными в архитектурной форме и тексте об этой форме (поэтика античной архитектуры). Предложен и обоснован идио-номографический метод архитектуроведения. Выявлены общественно-культурные основания архитектурного (а не историко-культурного) процесса в античном мире, прослежено их соотношение со становлением архитектурной формы. Обоснован и использован принцип художественно-пластической телесности (как основной конструкционный принцип построения культуры античного мира) применительно к архитектурно-градостроительной деятельности эллинов, а также разработан подход к анализу античного мировоззрения как обобщенной тектонической системы порождения материальных и духовных форм культуры. В книге нашли освещение вопросы становления соматических представлений в античной философской культуре, особенностей телесного характера античного мифологического пространства; метафора и метонимия как источник архитектурной терминологии, «античный архитектор», световой столп, колонна, ордер, цвет и фронтальность (как основной прием композиционной организации произведений античной культуры), греческий полис и римский померий и проч. Архитектурная форма рассмотрена как онтологическая повседневность и организованный хаос бытия.

Расчитана на специалистов в области архитектуроведения и культурологии.

ББК 85.113(3); 63.3(0)32

Ответственный редактор —
народный архитектор Украины, доктор архитектуры В. И. Ежов

Рецензенты:
член-корреспондент Академии искусств Украины, доктор архитектуры Н. М. Дёмин (Киев)
доктор искусствоведения Г. З. Каганов (Санкт-Петербург)
доктор архитектуры П. А. Рычков (Ровно)
доктор философских наук М. Ю. Савельева (Киев)

ISBN 978-966-651 659 9

© А. А. Пучков, 2008
© ИПСИ АИУ, 2008
© Изд-во «Феникс», 2008



*Светлой памяти
Михаила Леоновича ГАСПАРОВА
(13.IV 1935, Москва — 7.XI 2005, Москва)*

ПОЭТИКА, ПОЭТИКА АРХИТЕКТУРЫ И ПОЭТИКА АНТИЧНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Введение в проблему и ее постановка

Человек скитается по сомнительным, двусмысленным, беспокойным тропам истории, но у него есть дом, который не перестает где-то дожидаться его, как блудного сына: несомненная, данная раз и навсегда тихая красота природы, красота идеала, красота античности.

С. С. АВЕРИНЦЕВ

Образ античности

в западноевропейской культуре XX века, 1979 г.

В редакции журнала «Вестник древней истории» на стене висела копия старинной гравюры: панорама широкого вида с афинского акрополя на юг, на море. Я волновался: неужели и вправду из Афин видна среди залива Эгина, а по ту сторону залива — Эпидавр? ведь по карте здесь так далеко! Оказавшись в первый раз на акрополе, я бросился к южному склону: да, Эгина видна, а вот Эпидавр, пожалуй, не виден; впрочем, у меня ведь плохое зрение. Вот такое ощущение пространства — «да, Греция была маленькая, но не такая маленькая, как иногда говорят», — можно было почувствовать только побывав на месте. Да и то не совсем: все-таки проехать из Афин в Пирей на автобусе или пройти пешком, как ходил Сократ, — вещи разные.

М. А. ГАСПАРОВ

Из интервью greek.ru, 2004 г.

Сметливый читатель уже понял, что ближайшими аналогами заголовка этой работы явились названия знаменитых книг Дмитрия Сергеевича Лихачёва «Поэтика древнерусской литературы» (1967 г.) и Сергея Сергеевича Аверинцева «Поэтика ранневизантийской литературы» (1977 г.). И сразу ощутил отличие: предмет литературный и предмет архитектурный. Сходство их в том, что оба из гуманитарной области, различие — во всем остальном. Литература — искусство письменного слова и потому форма «общественного сознания», архитектура — особая форма общественного бытия. То есть: без первого в принципе можно обойтись (буквально — обойти вниманием); без второго обойтись нельзя: намокнешь, замерзнешь, станешь ловить себя на мысли, что *ne pas être dans son assiette*. Такое различие — задача умственная, и потому технологически необходимая: у искусства и архитектуры разная природа.

Чтение книг о литературе (литературоведческих сочинений) и чтение книг об архитектуре (архитектуроведческих сочинений) предполагает специальную читательскую аудиторию. Но оба чтения так или иначе ориентированы на некую третью область, в которой литературоведение и архитектуроведение смыкаются, — на область культурологического знания. Культурология — наука без объекта, но с предметом: каждый, возомнивший себя культурологом, знает, чем конкретно занимается, но не знает, для чего. Неожиданность неясности относительно того, что же делать с подчас превосходной междисципли-

лиментарной подборкой материала, иногда действует отрезвляюще (может, это отчетливое следствие неотчетливости критериев отбора?). В этой области до сих пор не существует некой станиславской сверх-идеи, ради которой затеян текст: есть частности, которые, будучи накоплены до избытка, должны эту сверх-идею составить, сделать очевидной, и тем самым оправдать свое существование, показав иным исследователям пути и цель уточнения колорита получившегося наброска.

М. А. Гаспаров в некрологе С. С. Аверинцева написал: «он был гораздо больше, чем филолог. На нынешнем языке следовало бы сказать: культуролог. Но это слишком нынешнее слово, и Аверинцев его не любил. Не в последнюю очередь потому, что в нем не было той этимологии, которая есть в слове “филология”. Филология — значит любовь к слову. Из всех русских “-логий” это единственная, в которой есть корень “любовь”. Это и придает этой науке особое измерение — человеческое» [Гаспаров 2004-а, с. 225]. Правда, есть еще «философия» с тем же корнем и той же человековедческой направленностью. Философствующая филология или филологизирующая философия в единении с предметом — каждый раз новоявляющаяся область, именуемая культурологией. Ближайшее корнесловие культурологии — «слово о культуре», то есть не что иное, как *поэтика культуры*, филологизирование и философствование посредством слова. Она невозможна без риторики: не «напыщенной речи, в которой красивые фразы и слова скрывают ее бессодержательность»¹, но «мускулистой атлетики слова, выкованной некогда “агонами” античности» [Аверинцев 2004-а, с. 125].

Культурологическое письмо иногда набрасывает, иногда настигает неопределенный, но выразительный слой, в котором культура, опознаваемая чрез свершившуюся историческую подробность и тем самым самоотождествившаяся для самой себя (тегелевское снятие), становится очевидной как неуничтожимая духовная форма. И какая, в сущности, разница, будет ли речь идти о литературном произведении или произведении архитектурном: ведь оба оседают в историческом и, стало быть,

¹ Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1930. Т. 3. Стб 1363. Так и подмывает напомнить первые строки вступления В. И. Даля к своему «Толковому словарю»: словарь назван толковым не потому, что мог бы получиться и бестолковым, но потому что слова растолковывает.

географическом пространстве как твоя современность, устремляя нежные свои лучи только на тех, кому безразличны. Важно лишь, что здесь языковой феномен терминологичности есть коррелят социологического феномена профессиональности [Аверинцев 2004-а, с. 141]. Например: каждый знает, что Лютер «будто бы» запустил чернильницей в черта в эрфуртской келье, а Ле Корбюзье воздвиг Капеллу Нотр Дам дю’О в маленьком шампанском городке Роншан. Девяносто пять тезисов, приколоченных великим Мартином на дверях виттенбергской церкви, — такое же помимолитературное и помимотерриториальное событие, культурная заноза (знак, переходящий, будто красное знамя, в символ), как и роншанская «тюбетейка» гениального французского зодчего, задавшая камертональную задачу европейской архитектуре 1950-х и алёшей попovichем застывшая на формотворческом распутье. Первый нехотя «изобрел» протестантизм, второй намеренно усомнил архитектурную форму в ее деланном всеевропейском величии. Рассуждение на эти темы пребывает в ведении поэтики как науки о формах, видах, средствах и способах организации произведений словесно-художественного творчества, о структурных типах и жанрах литературных сочинений [Виноградов 1963, с. 206], в том числе сочинений *об архитектуре*.

Нетрудно заметить, что за почти сорок лет, прошедших со времени выхода книги Д. С. Лихачёва, и почти тридцать — книги С. С. Аверинцева, сфера употребления понятия *поэтика* как-то сама собой значительно раздвинулась: не только литературоведение пользуется ныне этим термином. Поэтика сделалась в гуманитарных науках междисциплинарной категорией и стала чем-то сродни эстетике. Неявно, но по-научному напористо.

Попробуем быть точными: если *эстетика* — наука о выразительных формах вообще, то *поэтика* — наука о *художественном* в какой-либо выразительной форме. Еще А. П. Мардер в 1988-м дивился, что «теория архитектуры никак не может преодолеть сложившийся стереотип отождествления эстетического и художественного» [Мардер 1988, с. 13], и предложил собственную концепцию природы архитектуры, в которой произвел такое преодоление со всей научной серьезностью и теоретической акрибией (точностью). Многие пытались в свою очередь преодолеть концепцию А. П. Мардера, усердно отмахивались, даже поносили, но, как ни странно, ничего более пут-

ного предложить не смогли: трудно переделать однажды выстроенную, логически обоснованную, в себе непротиворечивую конструкцию, сиречь схему, Горгиеву *skhemata*¹, фигуру (в книге А. П. Мардера двадцать четыре схемы-модели).

Так вот. Если эстетика занята выразительными формами и множественностью этих форм, а поэтика — художественным моментом в любой выразительной форме (материальной, идеальной, деятельностной и проч.), то она соотносится с эстетикой как предмет с объектом, как вид с родом — почти как в системе линнеевской бинарной номенклатуры (название рода и видовой эпитет, например: горгона Медуза). *Поэтика входит в эстетику своей прагматически (герменевтически) ориентированной художественностью*. И если минуло два десятилетия, как издана «Эстетика архитектуры» А. П. Мардера, в которой всесторонне и профессионально-архитектуроведчески обосновывается понимание архитектуры как особого социального явления, не тождественного искусству, науке, технике, производству (и тем более зданиям и сооружениям), — то разработка вопросов поэтики архитектуры почтена вниманием архитектуроведов лишь отчасти. Такая ситуация — отпечаток жанровой инерции, и потому для ее преодоления я вынужден в этом введении тратить много слов.

Первое издание центрального массива этой книги увидело свет под заголовком «Парадокс античности: Принцип художественно-пластической телесности античной архитектуры» (Киев, 1998). Заголовок был длинен, барочен и оттого малопонятен даже человеку с воображением; книга была композиционно нестройной и концептуально непрозрачной. Неясна была и аудитория, на которую текст рассчитывался. У нас ведь как принято: если текст об архитектуре — ну, хоть мало-мальски, — значит, «для архитекторов и аспирантов». Если о скульптуре или живописи, то — внимание! — не для скульпторов и живописцев, а для искусствоведов и «учащихся старших классов художественных школ». Чем архитектуроведы хуже архитекторов?

¹ Для упрощения набора и верстки в книге применена такая транскрипция греческих текстов, несколько отличная от принятой: 1) греч. υ передается как обычно, через лат. у, хотя: ου передается через и; ευ и αυ — через еи и аи; εου — через аї; αου — через аї; 2) κ передается через к; 3) γ перед заднеязычными — через и; 4) подписная йота не передается.

Только тем, что их официально как бы не существует. В иных областях так называемого знания — технических и естественных — проще: труды по медицине интересны и врачам, и больным (даже выздоравливающим), а вот по ядерной физике доступны исключительно посвященным. Для «самой широкой аудитории» выдуман жанр: «научно-популярное издание». То есть и для ученых, и для публики, иначе — ни тем и ни другим.

Известная наивность в сочетании с бескомпромиссной юношеской смелостью позволили рекомендовать книгу 1998 года «специалистам в области культурологии и общего архитектуроведения». Такая размытость аудитории сохраняется и для этой книги: культурологи и архитектуроведы, и мои отношения с ними — не «социальный заказ», а «социальный сбыт» [Гаспаров 1997, т. 2, с. 482].

К сожалению, архитектуроведение как наука с устойчивыми методами так и не сформировалось, и мы все еще на пути к его основам. Кое-кому они кажутся смешными. Вот пример. Некогда в киевском Институте теории и истории архитектуры и градостроительства трудился Герой Советского Союза, кандидат архитектуры С. П. Тутученко. Он сложил афоризм, который потешал простецов-сотрудников: «отсутствие конкретных знаний нужно заменить глубиной теоретической мысли». Сотрудники были преимущественно историками архитектуры, далекими от теоретических обобщений, и эта несложная мысль пришлась им по вкусу. Что и говорить, броская фраза. Но если вдуматься, смеялись они, до зубов вооруженные «конкретными знаниями», над самими собой: «глубина теоретической мысли» была (и для большинства остается) нырком не по дыханию. Историк архитектуры лишь отчасти архитектуровед, по Табели о рангах — хоть и «ваше благородие», но надворный советник. Архитектуровед-теоретик — бери выше — совершенно тайный советник: он владеет чем-то таким, чем не владеет архитектуровед-историк; ему доступна глубина, которая не обязательно есть отсутствие *знаточества*. Наверное, о помянутых чуть выше историках писал М. Н. Тихомиров: нередко они с поразительным равнодушием относятся к самым значительным явлениям культурной жизни прошлого, проявляя зато необыкновенную ретивость при установлении даты той или иной купчей или меновой [Тихомиров 1968, с. 208]. Большинство историков архитектуры, к сожалению, страдают этим же

«наукообразным недугом». Отсюда же их ехидные речевые повадки в разговоре с архитектуроведом-теоретиком. Напомню к слову, что в конце XIV в. в Парижском университете было официально установлено, что магистр искусств (семи свободных искусств, разумеется) обязан уметь разъяснить учение Аристотеля о логике, его физику, метафизику, этику и метеорологию. Все ли нынешние доктора гуманитарных наук, университетов парижских не кончавшие, способны на такой уместный жест? Справедливости ради следует напомнить, что Петр Рамус (Petrus Ramus, французский философ-гуманист, зверски умерщвленный в Варфоломеевскую ночь) с большим скепсисом отзывался об учении в Сорбонне: «я заметил скоро, что вся эта логика не сделала меня ни более сведущим в истории и в познании античности, ни более умелым в ораторском искусстве, ни более способным к поэзии, ни более мудрым в чем бы то ни было. Какое изумление, какая скорбь! Как обвинял я свою натуру»¹. (Какая риторика и ораторское искусство в этой фразе! — смущенно добавлю, кивая в сторону поправанного Аристотеля.) Может, Рамусу просто не повезло? В самом деле, не может же изучение Аристотеля пройти бесследно: хотя бы «аллергию на Аристотеля» оно должно вызвать. Вот вам и «отсутствие конкретных знаний».

Итак, в заглавие этой работы входят три слова. В таком сочетании они совмещены впервые, и это после вступительных намёток требует особенно развернутого объяснения.

Термин *поэтика* имеет в русском обиходе по меньшей мере два различных, но традиционных значения. Во-первых, это научная теория словесного художественного творчества или система методически разработанных рекомендаций для него². Во-вторых, это система рабочих принципов какого-либо автора, литературной школы, литературной эпохи: то, что бессознательно создал для себя каждый литератор.

¹ Цит. по: [Матвиевская 1981, с. 35]. Но Рамус двинулся дальше, и в диспуте 1536 г. на звание магистра искусств выдвинул совсем уже дерзкий тезис: «Что бы ни сказал Аристотель, — ложно (неясно, спутано)» (Quaequaque ab Aristotele dicta essent commentitia esse). Вот ведь как крепко у Рамуса «не пошел» Аристотель.

² Вспомним о трактатах с названием «Поэтика» Аристотеля, Горация, Псевдо-Лонгина, Н. Буало, Г. Э. Лессинга.

Иным словом, запомним, что со времен Аристотеля и до недавних пор термин *поэтика* имел *par excellence* литературоведческое значение.

Однажды было замечено: чтобы перенестись из одного лексического ряда, привычного, в другой лексический ряд, малопривычный, слову нужно пройти состояние, по своему значению переносного, и состояние это — поистине из ряда вон выходящее (*metaphora* — перенос). «Возможности слова внезапно расширяются, оно обретает вольность (которую утратит, окончательно утвердившись в статусе термина и приняв ... продуманную дисциплину речи профессиональной). Пока оно как бы неподзаконно» [Аверинцев 2004-а, с. 118]. Так вот, термин *поэтика* до недавнего времени был подзаконен литературоведению и неподзаконен архитектуроведению¹. Ситуация изменилась в 1995-м, когда Г. З. Каганов заметил, что термин «поэтика» восходит к греческому глаголу *poieo* — *делаю, изготавливаю, строю*; отсюда существительное: *poietes* — *мастер* или *создатель* вообще. «Стало быть, поэтика по своей этимологии имеет привилегию истолковывать *всякое* творчество, не только словесное... Быть предметом творчества — значит попадать под особого рода *произвол, произволение, воздействие* творческой воли. Поэтика и исследует такие воздействия. Однако она выделяет из них те, которые всякий раз направлены на формирование определенного образа, и рассматривает их уместность и эффективность в решении именно такой задачи» [Каганов 1995, с. 37]. Касаясь «поэтики обитаемого пространства», автор настаивает, что в компетенцию поэтики пространства входят способы сообщения пространствам особой выразительности, благодаря которой они могут впечатлять сами по себе. С точки зрения его задачи, поэтика — это «охудожествление» обитаемых пространств. Нынче термин *поэтика* можно встретить в садке какой угодно гуманитарной области.

¹ И не только. Например, в статье О. Омеляна понятие *поэтика* распространено на область декоративно-прикладного искусства «как совокупность средств и приемов, которые позволяют точно выразить художественный замысел, используя эстетические и конструктивные возможности материала, способы его механической и химической обработки, новые возможности» (О. Омелян. Поетика техніки і технології в українському дереворізбленні: До постановки проблеми // V Гончарівські читання: Феноменологія українського на-

Сможет ли поэтика послужить оперативной категорией для архитектуроведения? Чтобы ответить, придется зайти издалека: из литературоведения. Отчасти это сделано выше, отчасти — всмотримся еще раз.

Предмет помянутой книги С. С. Аверинцева «Поэтика ранневизантийской литературы» — поэтика во втором из названных смысле слова, имманентная самому литературному творчеству, «практическая поэтика»: не теория литературы ранневизантийских ученых, но рабочие установки ранневизантийских писателей, как эти последние реконструируются из самих литературных памятников. «В ней рассматривается не столько то, что знали о своей литературе люди той эпохи, сколько то, что можем знать о ней мы: а это вещи разные... Конечно, невыговоренная “имманентная” поэтика эпохи хотя бы отчасти пытается выговорить себя в теоретической поэтике этой же эпохи» [Аверинцев 1997, с. 3]. То есть «эпоха-как-она-есть» при помощи поэтики стремится стать «эпохой-как-она-себя-видит» (в терминах А. И. Каплуна): никаким иным способом осуществить такое превращение нельзя, не боясь покинуть область гуманитарного (человековедческого) знания. С. С. Аверинцев, будучи филологом-классиком, ведет речь о поэтике как прерогативе литературного, письменного дела, и утверждает, что употребляет слово *поэтика* в таком точно смысле, какой оно имеет внутри заглавия книги Д. С. Лихачёва «Поэтика древнерусской литературы». Заглавие книги С. С. Аверинцева подражательно, но «подражательность эта — говорит он, — намеренная; она должна служить знаком жанровой принадлежности. “Поэтика древнерусской литературы” — классический образец научного жанра. Наша книга, — указал Сергей Сергеевич, — попытка работать в том же жанре, но на ином материале. Выражаясь в терминах средневековой эстетики, можно было бы сказать, что два заглавия относятся друг к другу, как “первообраз” и “отображение”» [Аверинцев 1997, с. 4–5]. Поскольку литература и письмо относятся к области умственно-культурной деятельности человечества так же, как архитектура и искусство, то

родного мистецтва. Форма і зміст (Тези доповідей, виступів, повідомлень). Київ, 1998. С. 18). Читателю, надеюсь, очевидно, что употребление термина *поэтика* в контексте механической и химической обработки материала вызывает улыбку: слишком оно расширительно.

есть обнимают область творчества художественного, постольку термин *поэтика* закономерно может быть распространен гораздо шире: на область архитектуроведения и искусствоведения. В этой книге меня интересуют только причудливо-реликтовые косогоры первой области и лишь в связи с ними запыленные музейные россыпи второй.

Подтверждение мысли С. С. Аверинцева находим в поучительной для разработки поэтологической методологии литературоведческого исследования книге А. В. Михайлова «Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры» [Михайлов 1989], в которой проблематика современной исторической поэтики изучается на образцах поэтики прошлого (В. Шерер и др.). Поддерживая вопрос А. Я. Гуревича: *не входит ли в ряд первостепенных задач исторической поэтики расшифровка художественного языка другой эпохи?*, А. В. Михайлов в свою очередь спрашивает: *с чем, собственно, имеет дело историческая поэтика, когда расшифровывает или учится понимать художественный язык другой культуры или культурной эпохи?* «Конечно, — отвечает автор, — она имеет дело с иным, нежели свое, и, имея дело с иным, должна стараться с возможной тщательностью разделить свое и иное... А такая деятельность предполагает углубление и в чужое и в свое — в иную культуру и в свою собственную..., анализ своего не в меньшей степени, чем чужого. Это и на деле выглядит как “диалог” культур, в котором происходит выяснение отношений между ними. А одно это уже показывает нам, что в постижении чужого, или, если угодно, в расшифровке языка иной культуры, для нас нет никакой непосредственности, — познание заключается в длинном ряде опосредований, в котором мы чужое познаем через свое, свое через чужое и т. д.» [Михайлов 1989, с. 30]. Главное — творчески не заиграться в таком познании: смысл творчества в том, чтобы преобразовывать объект, смысл исследования в том, чтобы оберечь его от искажений [Гаспаров 1997, т. 2, с. 496]. Важно не путать: творчество с исследованием.

В подтверждение самонадеянно смелого переноса (*metaphora*) термина *поэтика* из литературоведения в архитектуроведение напомним, что еще в 1936 г. О. М. Фрейдентберг отмечала, что поэтика есть наука о закономерности литературных явлений как *явлений общественного сознания*, что общественное сознание исторично и меняется в зависимости от этапа разви-

тия общественных отношений и, следовательно, от этапа развития материальной базы [Фрейденберг 1997, с. 12]. В. Я. Пропп в 1964-м предложил понимать под поэтикой совокупность приемов для выражения художественных целей и эмоционального и мыслительного мира, или короче — изучение формы в связи с ее конкретным, фабульным и идейным содержанием [Пропп 1998, с. 175]. Пожалуй, такие дефиниции в несколько измененной форме стоит распространить на *архитектуру как особое явление общественного бытия*.

Если поэтику литературы позволительно рассматривать как «инобытие» риторики, как особо выделяемый внутри нее раздел [Аверинцев 2004-а, с. 27], то с поэтикой архитектуры дело обстоит сложнее в силу различия сущностных природ литературы и архитектуры. *Поэтика архитектуры* — наука, изучающая в архитектуре как социальном и художественном явлении то, что может быть исследовано архитектуроведческими и искусствоведческими методами и выражено посредством выразительного слова. Этим «что» могут быть архитектурная форма в ее исторически и культурно обусловленной композиционной организованности (образность, типология архитектурного мышления, особенности творческого процесса архитектора и т. п.), тексты об этой форме и текст об этом тексте. Поскольку *поэтика архитектуры логосцентрична*, к изучению «текста об архитектуре» приложимы методы литературоведческой поэтики. Качество риторичности (по этимологии — от греч. *retor*, оратор), во все времена (и тем паче во времена античной литературы) регулировавшей творчество в области художественной прозы, оказывается едва ли не центральным критерием оценки архитектуроведческого текста. Как правило, центральной проблемой здесь оказывается выяснение отношений между семантикой архитектуры и ее морфологией, выраженное значимым словом. Об этом много писали представители московской архитектуроведческой школы (В. Ф. Маркузон, А. И. Каплун, Г. З. Каганов, А. Г. Раппапорт, Е. И. Россинская, Г. С. Лебедева, Е. И. Ротенберг, Н. И. Смолина, А. И. Таруашвили, Н. А. Павлов¹). Если

¹ А недавно, например, — польский профессор Познаньского университета Томаш Вуйевски. См.: *T. Wujewski. Symbolika architektury greckiej. Poznań, 1995*; фрагменты: *T. Wujewski. Символика древнегреческой архитектуры* / Пер. И. В. Белинцевой // *Искусствознание. М., 1999. № 1. С. 5–20.*

С. С. Аверинцев отмечал, что между бытовым словом и философским термином должна лежать зона, в которой слова освобождены от жесткой связи со своим жизненным «местом», сдвинуты с него, вышли из своих берегов, из равенства себе, и что это *зона метафоры* [Аверинцев 2004-а, с. 117], то очевидно, что в этой самой зоне расположилась *архитектуроведческая метафора*: между бытованием архитектурной конструкции и строгим термином о ее художественной отделке, между человеческой повседневностью и ее словесной фиксацией, между Харибдой строительной банальности и Сциллой архитектуроведческого остроумия. Эти два чудовища, жившие по сторонам узкого пролива и губившие проплывавших по нему мореходов, посягают в нашем случае на *зону метафоры*: чтобы быть работоспособной, она должна быть стойкой и, насколько это для метафоры возможно, точной: должна держаться на плаву.

Таким образом, признак жанровой принадлежности моей работы к кругу вопросов, обсуждавшихся О. М. Фрейденберг, Д. С. Лихачёвым и С. С. Аверинцевым в их ставших классическими монографиях, — не искусственно привнесенное качество и тем более не дерзостное стремление расположиться «в одном ряду» с ними: цель неустойчивого, неустоявшегося употребления слова *поэтика* в архитектуроведении совместно с устойчивым словосочетанием *античная архитектура* — внутренняя потребность исследования, охват его задач и их решений, внутренняя (имманентная) потребность текста, который, на первый взгляд, озаглавлен столь претенциозно.

Спросим себя еще раз, многое ли изменится, если вместо слова *литература* простой подстановкой поставим слово *архитектура*? В первом значении — довольно много: до сих пор трудно говорить о существовании «научной теории архитектурного творчества», хотя корни ее построения следует искать в 1920-х гг., в трудах А. А. Богданова¹ о тектологии [Богданов

¹ А. А. Богданов, сначала похваленный Лениным за «Краткий курс экономической науки», потом им же разруганный за эмпириомонизм, считал, что «структурные отношения могут быть обобщены до такой же степени формальной чистоты схемы, как в математике отношения величин» [Богданов 1929, ч. 3, с. 209]. Ученый, кажется, несколько преувеличивал, отводя тектологии роль «обобщенной методологии» — осмеянной в научной фантастике 1960–1970-х «всеобщей теории всего», но продолжавшей развиваться в архитектурной

1925–1929] (от греч. *tekton* — строитель и *logos* — учение) и его последователей, прежде всего архитектора А. В. Розенберга [Розенберг 1923]. О системе методически разработанных рекомендаций для архитектурного творчества в прагматическом, функционально-типологическом смысле говорить привычнее: рекомендовать просто, следовать рекомендациям творца — труднее. Зато во втором значении — поэтика как система рабочих принципов автора, школы, эпохи — архитектуроведение давно и чаще бессознательно пользуется именно поэтологическими приемами. «Журден не знал, что говорит прозой; но вот Роман Сладкопевец, замечательный поэт VI в., мог не знать, что пишет стихи. Во всяком случае, он не сумел бы ответить, в какой системе стихосложения он работает» [Аверинцев 1997, с. 3]. Та же ситуация с современными архитектуроведами: они часто не догадываются, что, пиша нечто об архитектуре (все равно, что именно), занимаются поэтологическим изысканием, от архитектурной практики, как правило, весьма отдаленным. Описанный мной однажды *идио-номографический метод архитектуроведения* (см. ниже, стр. 128 и след.) на каждом шагу прибегает к тем же исследовательским приемам, которыми литературоведы пользуются издавна.

Напомню также, что российскому литературоведу, фольклористу и этнографу А. Н. Веселовскому (1838–1906) принадлежит грандиозный замысел *исторической поэтики*¹, то есть изучения в истории литературы литературно-художественных средств (тропы, фигуры, рифмы) и категорий (художественное время, художественное пространство, ритм), что у самого Веселовского — на примере античной и средневековой литературы — состояло в строгом отборе фактов и некой «архитектурности» их подачи. Главное внимание А. Н. Веселовского было обращено в сторону глубинных исторических движений, центральным творцом которых был народ в его ярких представителях. «Скажите мне, как народ жил, и я скажу, как он писал», — афористически формулировал он ученую позицию [Веселовский 1940,

теории в 1980-х и даже 1990-х. Некоторые чудачки до сих пор не остыли к этой тематике.

¹ См. его статьи: «История или теория романа?» (1886 г.), «Из введения в теорию исторической поэтики» (1894 г.), «Из истории эпитета» (1895 г.), «Три раздела из исторической поэтики» (1899 г.) и др. Собраны в: [Веселовский 1940].

с. 390]. Ту же формулу можно перекроить для архитектурного процесса: «Скажите мне, как народ жил, и я попытаюсь показать, как он строил». Спасительная особенность такого оксюморона в том, что по жизни можно узнать о постройках, а по постройкам — о жизни; в литературе это сложнее.

Для выяснения ведущих закономерностей эпохи исторический метод А. Н. Веселовского сам по себе требует значительной временной дистанции. «Современность слишком спутана, — отмечал он, — слишком нас волнует, чтобы мы могли разобрататься в ней цельно и спокойно, отыскивая ее законы; к старине мы хладнокровнее, и невольно ищем в ней уроков, которым не следуем, обобщений, к которым манит ее видимая законченность, хотя сами мы живем в ней наполовину. Это и дает нам право голоса и проверки» [Веселовский 1940, с. 55]. Новаторство замысла исторической поэтики А. Н. Веселовского, ценность этого, хоть и не законченного труда, и состояли в *идеях историзма*, пронизывающего общественные явления от общих социально-культурных построений до анализа мельчайшей клеточки художественного организма. (Можно подставить сюда «архитектурного организма», — и натяжки не будет.) Автор так определяет цель исследований: показать, каким образом «новое содержание жизни, этот элемент *свободы*, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы *необходимости*, в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие» [Веселовский 1940, с. 52]. Таким образом, по мысли А. Н. Веселовского, в любом процессе художественного развития происходит своего рода битва между устоявшейся формой и новой мыслью о природе этой формы, и в этой «диалектической» битве, как Афина из головы Зевса, появляется новая форма. «Изучая ряд фактов, мы замечаем их последовательность, отношение между ними последующего и предыдущего; если это отношение повторяется, мы начинаем подозревать в нем известную закономерность; если оно повторяется часто, мы перестаем говорить о предыдущем и последующем, заменяя их выражением причины и следствия» [Веселовский 1940, с. 47]. Трудно не заметить, что такой подход может быть действенным совсем не обязательно в области литературы, поскольку оказывается как бы аналогом экспериментального метода в тех областях, где эксперимент в собственном смысле слова невозможен (в гуманитарных науках, в частности в ис-

кустствоведении, архитектуроведении и эстетике). Во всякой науке, которая имеет дело с выражением и выразительной формой и потому тесно связана с эстетическим анализом, — то есть во всякой человековедчески-культурологической области, — главное внимание должно быть уделено вопросу: *как в недрах старого появилось новое, и что сделалось после этого со старым?* Например, «идеализация человека, — считал А. Н. Веселовский, — начиналась вокруг алтарей (материально-пластический, архитектурный момент. — А. П.) и завершалась в сфере героизма, поднятого над действительностью, в жанре трагедии, типы которой переносились в жизнь для оценки ее реальных отношений (социально-литературный момент. — А. П.)» [Веселовский 1940, с. 316]. А. Н. Веселовский вычленил особый предмет всеобщей истории литературы, основав сравнительно-историческую школу ее изучения. «Литература представлялась ему особым царством исторической действительности. Литературные произведения живут своей собственной особенной жизнью: развиваются, странствуют, умирают, чтобы воскреснуть вновь, аналогично устойчивым, почти не испытывающим воздействия отдельной личности, фонетическим и морфологическим сочетанием» [Энгельгардт 1924, с. 80]. Чем это не поле архитектуроведческой деятельности?

Моя книга, в заглавие которой центральным звеном входит термин *поэтика*, все еще требующий специальных пояснений, преследует, сколь это не покажется парадоксальным, цели, сходные с теми, которые были поставлены А. Н. Веселовским, О. М. Фрейденбергом, Д. С. Лихачёвым и С. С. Аверинцевым: *рассмотрение античной архитектуры с позиций выяснения истоков и закономерностей ее художественной выразительности, то есть выяснение, чем является для современного архитектуроведения феномен античной архитектуры в его отличии (особенности) от последующего развития архитектурного процесса и то, какими путями мы можем реконструировать его с максимальной степенью точности?* То есть: *где располагаются рамки, внутри которых мы можем действовать как архитектуроведы?*

Д. С. Лихачёв в оппонентском отзыве на докторскую диссертацию С. С. Аверинцева писал: «Если художественное произведение сравнить с айсбергом, у которого над поверхностью воды возвышается его авторский замысел, то поэтика имеет дело по преимуществу со скрытой частью айсберга, которая по

существу держит на себе всю его поверхностную часть» [Лихачёв 1985, с. 351]. В той мере, в которой архитектура является художественным произведением (в каждом явлении архитектуры эта сторона занимает свой процент), мысль Д. С. Лихачёва находит подтверждение. «Вот почему, — продолжает ученый, — эпохи безличностного творчества (средневековье, отчасти античность) чаще всего становятся объектами исследования их поэтики». Уже в книге С. С. Аверинцева «система рабочих принципов» его по существу философской поэтики — есть система всего мировоззрения и мироповедения, «система идеологически реагирующей на мир формы» [Лихачёв 1985, с. 352]. Архитектура — явление из того же ряда. С. С. Аверинцев настаивал, что греческая литература всей своей сутью как бы требует, чтобы ее мыслили как предмет *теоретической поэтики*; «в этом смысле потенциальная соотнесенность с возможностью теоретической поэтики есть характеристика *всей* греческой литературы, включая те ее произведения, которые возникли задолго до рождения поэтики. Но, осознав себя в качестве литературы и внутренне вычленившись из нелитературы, литература в некотором смысле впервые становится собой, а значит, старомодное представление, согласно которому литература родилась в Греции, имеет свои резоны» [Аверинцев 2004-а, с. 43–44]. Архитектуроведение тоже всей своей сутью требует, чтобы его мыслили как предмет теоретической поэтики, и в этом смысле потенциальная соотнесенность с возможностью теоретической поэтики есть характеристика не только древнегреческой, но и последующих типов архитектур, включая произведения, которые возникли задолго до рождения поэтики: до Аристотеля, то есть включая греческую архитектурную классику. Осознав себя в качестве архитектуры¹ (ведь, как известно, в древней Гре-

¹ В древней Руси, которая моложе древней Греции на полтора десятка столетий, и того хуже: слова *архитектор* не существовало. Здесь не место вдаваться в исторические подробности появления названия нашей профессии в разных языках (кстати, не очень исследованные), однако укажем, что в Киевской Руси *архитектором* был *мастер* (от лат. *maior* — мейстер, мэтр, маэстро), архитектурой было *здачество* (*зодчество*) от *здо* — глина и *здати, зиждити* — возводить, созидать. Летописец, сообщавший о приглашении кн. Владимиром византийских зодчих, называл их «мастера от грек». В древнем Киеве *мастер* не только *здатель, возводителъ храмов (храмоздатель)*, но и искусный ремесленник, «хитрец». У латинского

ции понятие для обозначения *архитектора* было, а понятия для обозначения *архитектуры* не было; см. ниже, *стр.* 528 и *след.*) и внутренне вычленившись из неархитектуры (декоративно-прикладного искусства, театрального действия, поэзии и т. д.), архитектура в некотором смысле впервые становится собой (в самообосновывающих трактатах зодчих, которые ут-

писателя Радульфа Пламенного (конец XI в.) в классификации ремесел «Speculum naturale» («Природное зеркало») читаем список: *механические искусства* (Mechanica): *текстильное дело* (ars lanificaria): ткачество (textoria), кожевенное дело (pelliperia), шорное дело (cogaria), сапожное дело (sutoria); *зодчество* (ars architectoria): искусство каменщика (saementaria), плотницкое искусство (carpentaria), металлообрабатывающее искусство (fabrilis),ковка (malleatoria), литьё (fusoria), «те, которые умеют литьём придавать массе форму сосуда» (exclusoria); *вспомогательные искусства* (ars suffragatoria): уход за конём (iumentoria), инструментальное искусство (instrumentalis), экипажное дело (vehicularis); *врачебное искусство* (ars medicinalia): очистительное (purgatoria), укрепляющее (confortatoria), умеряющее (temperatoria), сохраняющее (conservatoria); *коммерческое искусство* (ars negotiatoria): мена (commutatio), купля (emptio), продажа (venditio), заём (mutuatio), услуга (accomodatio); *военно-оборонное зодчество* (patrocinari, militaris): охрана отечества (tueri patriam), охрана религии (tueri religionem), охрана законов (tueri constitutiones legum), охрана прав каждого (tueri unicuique ius suum), и т. д. (*Rudolphus Ardens. Speculum naturale // M. Grabmann. Die Geschichte der scholastischen Methode. Freiburg, 1909. Bd I. S. 254*). Привычка рассматривать явления древности на новомодный манер привела к курьёзу: И. С. Николаев в книге «Творчество древнерусских зодчих» (М., 1978), называя Радульфа Рудольфом, с укоризной пишет, что в классификации ремесел он-де ничтоже сумняшеса называет архитектуру «наряду с уходом за конём» (с. 3). Мы только что убедились, что это был за ряд, и ничего потешно-уничижительного и оскорбительного ни для конюха, ни для архитектора в этом реестре XI века нет. Другое дело — эпоха барокко, в которой констатация «если не можешь поразить, лучше стань конюхом», адресованная творческому человеку, уже свидетельство иной эпохи и иных ценностей. См., в частности, исследования: А. L. Frothingham. The Architect in History During the Dark Age // The Architectural Record. N.-Y., 1909. Vol. XXVI. P. 144–152; M. S. Briggs. The Architect in History. Oxford, 1927. P. 53–129; E. Mâle. Arts et artistes du Moyen Âge. Paris, 1927; N. Pevsner. The Term «Architect» in the Middle Age // Speculum. 1942. Vol. 17. # 4. P. 549–562; И. С. Николаев. Профессия архитектора. М., 1984; Ю. С. Асеев. Профессия — архитектор. Киев, 1991; Г. Рикен. Архитектор: История профессии / Пер. с нем. М., 1986; Е. Ю. Ревзина. Инструментарий проекта: От Альберти до Скамоцци. М., 2003.

рачены, но помянуты у Витрувия¹, Страбона, Валерия Максима и др.), и стало быть, старомодное представление, согласно которому архитектура родилась в Греции, тоже имеет свои резоны. До этого, пожалуй, было грандиозное строительство, хотя египтяне и иные древние народы², которые «размножились по лицу Земли от Ноева семейства»³, безусловно знали архитектура как одного из главных лиц государства.

¹ Вот этот «мартиролог»: «Впервые в Афинах, в то время когда Эсхил ставил трагедию, Агафарх устроил сцену и оставил ее описание... Затем Силен выпустил книгу о соразмерности дорийских зданий; о дорийском храме Юноны на Самосе — Феодор; об ионийском храме Дианы в Эфесе — Херсифрон и Метаген; об ионийском святилище Минервы в Приене — Пифей; далее, о дорийском храме Минервы на Афинском акрополе — Иктин и Карпион; Феодор Фокейский — о круглом здании в Дельфах; Филон — о соразмерности священных храмов и об оружейной палате, бывшей в гавани Пирея; Гермоген — об ионийском псевдодиптериальном храме в Магнесии и моноптере Отца Либеры на Тесе; далее, Аркесий — о коринфской соразмерности и об ионийском храме Эскулапа в Траллах, собственноручно им самим, говорят, построенном; о Мавзолее — Сатир и Пифей, которым счастье даровало величайшую и высшую удачу... Кроме того, многие менее известные писали о правилах соразмерности, как, например, Нексарий, Феокид, Демофил, Поллий, Леонид, Силанион, Меламп, Сарнак и Евфранор, а о машинах такие, как Диад, Архит, Архимед, Ктесибий, Нимфодор, Филон из Византия, Дифил, Демокл, Харий, Полид, Пирр и Агесистрат. Из их сочинений я извлек и собрал воедино, что я нашел полезным для своего труда, и сделал это главным образом ради того, что, как я заметил, по этому предмету греками выпущено много книг, а моими соотечественниками до крайности мало. В самом деле, Фуфиций был первым, предпринявшим издание книги по этим вопросам; далее, Теренций Варрон написал одну книгу об архитектуре в сочинении своем «О девяти науках», а Публий Септимий — две. Более же подробно до сих пор никто не углублялся в писание подобного рода сочинений, хотя в старину было много крупных архитекторов среди наших граждан, которые могли бы и писать с немалым изяществом» (*De archit.* VII graef., 11–15, пер. Ф. А. Петровского). См. также: [Михайлов 1967, с. 105–112 sqq]. Выразусь крамольно: Витрувия и его последователей интересовала теория архитектуры в связи с архитектурой; меня в этой книге интересует теория архитектуры в связи с теорией.

² Ассирияне, иудеи, финикияне, карфагеняне...

³ Неизданный Гоголь / Изд. подготовил И. А. Виноградов; ИМЛИ РАН; РГАЛИ. М., 2001. С. 51.

Едва ли после сказанного употребление термина *поэтика* в архитектуроведении может представляться недопустимым. Но ответ на вопрос, насколько же применимо в нем понятие *поэтика* к тому или иному историческому этапу развития архитектуры, — теоретическая необходимость развития архитектуроведения как самостоятельной науки. Чтобы дать ответ, стоит обратиться к выяснению сходства и различий между методами литературоведения (в котором слово *поэтика* за две тысячи лет устоялось) и архитектуроведения (где оно медленно и постепенно находит обиход).

Рассуждая об архитектурном наследии отстоящей от нас на большом временном расстоянии свершившейся исторической эпохе (античность, средневековье, Ренессанс), необходимо понять, что *эмпирически* мы имеем дело с набором так или иначе сохранившихся и потому пригодных для наблюдения (научного, повседневного, экскурсионного) объектов архитектуры, объединенных родством функциональной и декоративной организации, сходством технологии их проектирования и строительства, единством природы строительных материалов, конструктивной механики их работы и т. д. В литературе — это литературные произведения, в искусстве — произведения изобразительного искусства, скульптуры, музыки и т. д.

В мировом архитектуроведении, бесспорно, *эмпирический* аспект античной архитектуры изучен детальнейше, и какое-либо новое знание могут дать лишь новые археологические раскопки и их осмысление в рамках типологии, конструкций и материалов. Акт архитектурной реконструкции найденных руин (чаще это лишь фундаменты), производимой на основании аналогии предыдущих реконструкций и досконального знания архитектурных форм эпохи, к которой принадлежит находка, — этот акт уже в известной степени должен базироваться на внеэмпирических, помимоархитектурных данных.

Что следует понимать под этими данными? Прежде всего, это данные литературных памятников эпохи, текст, в той или иной мере современный развалинам, когда они были целыми строениями. Жанровая принадлежность такого текста имеет широкую палитру: от эпиграфики, текстов строительных договоров, свидетельств историков и хронистов, сохранившихся описаний — до философских трактатов и произведений художественной литературы.

Совместный учет эмпирических и названных мною помимоархитектурными данных, *данных камня и данных слова об этом камне*, и позволяет проследить тенденцию, которая управлялась по определенным законам, а равно — установить множественность параллельных и пересекающихся рядов культурных фактов в исторической ретроспективе.

В современном *антиковедении* существуют как бы две параллельно существующие отрасли: (1) история культуры античных Греции и Рима, в том числе история военных событий и этно-территориальных перипетий, история античной литературы, музыки, танца и т. д., то есть того, что удастся изучать по нарративным (письменным) источникам и что нельзя увидеть воочию (например, повальный мор — чуму — в Афинах, описанную Лукрецием [*De rerum natura* VI 1138–1286], мы увидеть не сможем), и (2) история материальной культуры, главное место в которой занимает история античной архитектуры, скульптуры и прикладных ремесел.

Факты этой истории являются фактами нашей с вами современности — их можно увидеть в музее, на экскурсии, можно коснуться рукою колонны Парфенона, страстно ее обнять. Первый тип «истории» — история духовной культуры, второй тип — история материальной культуры.

Две эти области странным образом существуют отдельно, их представители лишь время от времени осуществляют научные «набеги» на соседа. И до сих пор нет обобщающей работы, в которой в равной степени результаты исследований «античной истории культуры» и «античной истории материальной культуры» (пользуясь устоявшимися понятиями) были бы осмыслены совместно.

Эту книгу можно расценивать как попытку исследования античной архитектуры — как наиболее яркого явления материальной и духовной культуры античности и особой формы общественного бытия — с точки зрения ее *поэтики*, то есть ее *художественного устройства*. А. П. Чехов в записной книжке оставил наблюдение: когда хочется пить, то кажется, что выпьешь целое море — это вера; а когда станешь пить, то выпьешь всего стакана два — это наука¹. С поэтикой, наверное, то же самое: веришь, что ее методы приложимы ко всему, о чем можно напи-

¹ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1980. Соч. Т. 17. С. 95–96.

сать так, чтобы было занимательно, но понимаешь, что это едва ли каждый раз возможно.

Итак, *поэтика античной архитектуры* — специальная область архитектуроведения, в рамках которой исследуются феноменологические основания создания и функционирования произведений архитектуры античного мира, их детали и фрагменты, нарративные свидетельства современников и ближайших к ним потомков, взятые во всем комплексе художественных и эстетических значений архитектуры как особой формы общественного бытия. Главный метод такого изучения — *герменевтический метод*, то есть метод научного прочтения определенного рода символических знаков, «текстов» — будь то фрагменты камня (руины) или фрагменты литературных памятников. Пожалуй, давно следовало бы задать истории античной архитектуры теоретико-культурологический и феноменологический векторы, показать античную архитектуру в ее фундаментальных, базовых символических основаниях, а не только как типолого-хронологический перечень памятников архитектуры на тех местах в городах Эллады и Апеннин, на которых они были обнаружены (с антаблементами, колоннами и декором). С другой стороны, занимательность темы обуславливается тем, что, во-первых, пока в архитектуроведении не существует комплексного исследования природы античной архитектуры, во-вторых, — накоплен богатый опыт такого исследования в разрозненном виде, имеющий нужду в методологически выдержанном многомерном осмыслении. К тому же, *освоение архитектурного наследия* — одна из существенных составляющих процесса сохранения культурной преемственности. Потребность в осмыслении процессов, происходящих с объектами материальной среды в связи с их эксплуатацией, реконструкцией и новым строительством, также существует объективно. Налицо совершенствование проектного дела, формализация отдельных его процессов, поиск свежих подходов к обучению архитектурному ремеслу. И в этом аспекте опыт развития архитектуры античного мира — колыбели европейской культуры — не может быть снят со счетов, хотя он интересен и сам по себе¹.

¹ Понятие *интересное* употреблено здесь в коннотативной лесенке Я. Э. Голосовкера: интересное — неинтересное — скучное [Голосовкер 1998, с. 82–88].

Стоит добавить, что насущная потребность и перспективная задача нашей архитектурной культуры, как и культуры в целом, — постепенное восстановление их человеческой размерности, возвращение к нормальному удовлетворению человеческого запроса. Преодолевая мифистофельские причуды рынка, архитектура должна, наконец, обрести достаточную степень свободы для реализации своего духовного назначения, соотносимого с принципиальным положением человека в мире и структурой общечеловеческого отношения к нему. Практика античной архитектуры показывает внешний, материальный момент такого назначения, поэтика античной архитектуры, раскрывая потаенность духовных интенций античной культуры, показывает пример совместной «работы» материального и духовного моментов, столь важный в хаотические времена.

С иной точки зрения, обращение к классическим образцам построения общественных форм, нашедших отпечаток в формах архитектуры, само по себе поучительно: они сообщают современной архитектурной практике некую умственную надежность для возведения в пространстве культуры «новых стен». Одним из наиболее наглядных образцов в данном случае выступает *мироотношение* античного человека (в большей степени древнего грека, в меньшей — древнего римлянина), самое классическое из классических мироотношений.

Сделалось трюизмом, что едва ли не в каждом явлении современности можно обнаружить античный корень. Это касается как явлений языка и общественной жизни, так и преимущественно культурной (духовно-практической). Так, в сфере философского мышления трудно преодолеть убеждение, что вся философия после Платона лишь более или менее удачный комментарий к Платону. Конечно, в качестве «классических» с точки зрения современности могут быть признаны и послеантичные культурные слои от эпохи западноевропейского средневековья до эпохи классицизма. Однако события послеантичной классики есть события в рамках античной рецепции Нового времени, содеянные в ином историческом пространстве и предполагающие большее или меньшее отталкивание от греко-римского мира. До известной степени (и известного времени) человечество, выстраивая другие общественно-культурные схемы, соотносило и соизмеряло их с античным образцом, радуясь, когда удавалось

найти различия, но и не очень сердчая, когда не удавалось. Сознание того, что твой рост поверяется толщиной фундамента европейской культуры, всегда свидетельствовало о прочности его духовного устройства. Недаром античная культура была умственным убежищем в эпохи, представители которых оказались обделенными правом на свободное мышление и вольность высказывания, в эпохи лжи, умственной стагнации и политического насилия. Кровавая античность, где мир был краткой и непонятной паузой между войнами, в современном ее прихорошенном образе гораздо менее страшна, нежели человеконенавистнические формы большевистских и прочих диктатур.

В этой связи дробность научной проблематики, суженный аспектный подход не могут не породить стремление к целостному представлению о мире, присущему едва ли не исключительно античной эпохе. Такая ситуация наблюдается не только в эстетике как науке о выразительных формах, но и в таких ее отделах как архитектуроведение, искусствоведение, литературоведение, музыковедение, театроведение, стиховедение и т. д. Попытке выйти за рамки узкоспециального подхода к изучению форм культуры (явлений искусства, архитектуры, музыки, литературы, театра и проч.), рассмотреть их во взаимосвязанности — по большому счету и посвящена эта книга.

Может показаться, что античная эпоха взята в книге как «татами» для умственных упражнений автора, и что предлагаемый принцип анализа вполне может быть эксплицирован на какой угодно исторический материал. Это верно лишь отчасти. Исследование показало, что, вероятно, только античность может выступить образцом целостного и предельно замкнутого принципа миропонимания (*автонимический знак*). Кроме нее эта черта присуща, быть может, еще средневековью и Ренессансу. Приходится считаться с таким ограничением хотя бы в силу обстоятельства, что Н. И. Конрад [Конрад 1966] в своей историософской концепции использовал триаду «античность — средневековье — Ренессанс»¹, чтобы связать разви-

¹ Страсть к триадиности в науке, которой инфицировал новоевропейское мышление Г. В. Ф. Гегель (*тезис, антитезис, синтез*), сказалась и на многих архитектурных воззрениях. Довольно вспомнить архитектора М. Я. Гинзбурга, полагавшего, что если эпоха архаики характеризуется монументальностью, эпоха расцвета стиля — гармонией, то эпоха упадка стиля сопровождается раз-

тие мировой культуры с учением о смене исторических формаций: народы, полностью прошедшие через этапы рабовладельческой формации, имели культуру своей античности, относящуюся к рабовладельческому периоду, культуру своего средневековья, связанную с феодализмом, и эпоху Возрождения, возникшую с появлением в феодальный период ростков капитализма. О понятиях по-прежнему приходится договариваться.

Собственно, на выявление и формулировку принципа миропонимания внутренне ориентированы цель и задачи работы. Очевидно, что *архитектурность* как имманентное качество организации какого-либо логически обоснованного явления, которая зиждется на восприятии и рефлексии материального пространства, равным образом находится в одном ряду с известной идеализацией пространственных форм и гегелевским «превращением» формы сознания. Поэтому важно понять, что архитектуроведение ищет в поэтике *обоснование* своих собственных научных задач как *решение задач* историко-культурных, просветительных и воспитательных. Как ни странно, и о таких простых вещах все еще приходится напоминать письменно.

А. П. Мардер заметил, что даже среди архитектуроведов распространено ошибочное суждение, будто архитектурная наука есть наука прикладная. «Нет наук фундаментальных и прикладных; в какой угодно отрасли той или иной науки существуют фундаментальные и прикладные исследования. Первые ориентированы на обретение нового знания о мире, обществе, человеке; вторые — на обретение и использование знаний для определенных практических целей... И вся архитектурная наука в целом, и теория и история архитектуры не являются и не могут быть исключением» [Мардер 2000, с. 43]. Архитекту-

витием живописности [Гинзбург 1924, с. 116]. До чего же просто и удобно принять порой триадическую схему и следовать ей в историческом исследовании. Другое дело — триада Витрувия (*utilitas, firmitas, venustas*), которой исторически «не повезло»: метафора признана формулой и на все лады «математически» спета с университетских кафедр. Всякая триада метафорична и претендует на формулу. *Tertium non datur*. Исключение составляет, пожалуй, лишь Трисвятое, где в триадиности постулируется Единосущность Бога Отца, Бога Сына и Бога Духа Святого (Нико-Цареградский Символ веры, составленный в первой его половине на Никейском Вселенском Соборе 325 г., во второй — на Константинопольском Соборе 381 г.).

роведение как наука об историко-культурных (не технических и не типологических) закономерностях развития архитектуры по своей природе относится к числу фундаментальных, и потому особенность темы этой книги состоит в ее ориентированности на выяснение основополагающих принципов и категорий теории архитектуры об античном пространственно-материально-ментальном универсуме.

Понятно, что современный исследователь принадлежит к иному ментальному универсуму, нежели исследуемая им эпоха. Его задача — не произвольное прочтение чужих взглядов, но дешифровка неких дошедших « посланий », требующее усилий прочтение « иероглифов » другого, во многом чуждого и малопонятного культурного пространства, от которого сохранились разве что выразительные руины. Гегель утверждал, что первое, что человек видит, оглядываясь в прошлое, это руина: нельзя не прислушаться к его апофегме. Историк, изучающий иную эпоху и тем самым выстраивающий современную теоретическую концепцию, должен быть исследователем ментальности, уметь реконструировать понятийный инструментарий и способы мировосприятия людей этой эпохи. Не беря в расчет их духовную структуру, трудно, а подчас и невозможно, истолковать анализируемый памятник адекватно. С памятниками архитектуры это происходит на каждом шагу. Вспомним, сколько хлопот доставила архитектуроведам загадка пропорционального строя и криватур Парфенона: мне известно около дюжины обоснованных¹, но подчас взаимоис-

¹ Реконструкции Г. Вёльфлина (простенькая), И. В. Жолтовского, Н. И. Брунова, Г. Д. Гримма, А. Тирша, Ш. Шипье, А. Цейзинга, Э. Мёсселя, Д. Хембиджа, Е. Лоренсена, Б. П. Михайлова, И. Ш. Шевелёва, В. Ф. Кринского, Д. Петровича, Г. М. Скуратовского и др. Вообще говоря, теория пропорций могла бы дать грекам возможность определить понятие иррационального числа и развить таким образом арифметическую теорию континуума; однако они этого почему-то не сделали [Френкель, Бар-Хиллел 1966, с. 27]. Г. Цейтен, говоря о причинах отсутствия числовых выкладок в геометрической системе Евклида (в V и X книгах его « Начал » речь идет именно о пропорциях), пытается объяснить такую ситуацию тем, что при арифметическом вычленении отказываются от абсолютно точного определения, к которому эллины стремились в геометрии, а может быть, и тем, что греки не обладали необходимыми для настоящих вычислений способностями! « Этот недостаток обнаруживается, например, у Геродота, который, оказы-

ключающих реконструкций этой системы. Это объяснимо, поскольку историк пытается задавать вопросы людям прошлого на их языке: здесь важно расслышать их ответы, а не навязывать собственные. Повторю вопрос: возможно ли это?

Интенсивное использование всякого источника, перекрестный допрос его, чтение между строк допустимы лишь когда произведено экстенсивное изучение предмета, когда сущность явления известна настолько определенно, чтобы мы могли ставить перекрестные вопросы и вести исследование окольным путем, не боясь увлечься погоней за фрустрациями собственного воображения.

Так вот, на сегодняшний день экстенсивное изучение предмета античной архитектуры можно считать произведенным настолько, насколько это позволил материал: памятники античной архитектуры обмерены, описаны, графически реконструированы и вставлены в типологические и стилистические рамки. На мой взгляд, дело за малым: заменить синхроническое изуче-

вается, не может произвести правильного деления на 48; он еще более поразителен, когда приходится вычислить, скажем, какой-нибудь квадратный корень» (Г. Цейтен. История математики в древности в средние века / Пер. П. С. Юшкевича. М.; Л., 1932. С. 51). М. Кантор еще более категоричен: « Греки были по преимуществу геометрическим народом; у индийцев же мы должны удивляться по преимуществу их вычислительными способностями » (М. Кантор. Vorlesungen über Geschichte der Mathematik. Lpz; Berlin, 1922. Bd I. S. 601–602). По уверению М. Я. Выгодского, таково же суждение Г. Ганкеля, который говорит об индийском « числовом чувстве » (Zahlensinn), противопоставляя его греческому « чувству формы » (Formensinn) [Выгодский 1967, с. 301]. Абрахам Френкель и Иешуа Бар-Хиллел утверждают, что теория пропорций греков была скоро забыта, причем настолько основательно, что когда во второй половине XIX в. были построены строгие арифметические теории иррациональных чисел, сразу даже не пришло в голову, что новые методы не слишком принципиально отличаются от тех, которыми уже за две тысячи лет до этого владели греческие математики [Френкель, Бар-Хиллел 1966, с. 27]. Стоит ли удивляться, что поиск графических закономерностей организации древнегреческих храмов носит столь разновекторный характер, и каждый раз поставляет новое? Греки умели и писать, и читать, и считать (и учить этому: *paideia*) не хуже нашего (Геродот не в счет: он же историк). Однако если свести усилия исследователей к одной схеме, наверное, получится математико-геометрическая какофония.

См. приложение 1 « Стратиграфические слои Парфенона » (стр. 911 и сл.).

ние истории античной архитектуры диахроническим. Тогда набор фактов приобретет строгость, конструктивный каркас, — пребывая в том же абстрактном пространстве истории, в каком история только и может существовать помимо зданий и сооружений: в пространстве текста и размышления.

Нельзя сказать, что вопросы, рассмотрению которых посвящена эта книга, не были в центре внимания исследователей, потому с количественной точки зрения дело вроде бы обстоит не так уж и скверно. Но все написанное по интересующей меня тематике как-то разрознено, несистематично и — увы — грешит описательностью, которая сродни экскурсоведению, но не архитектуроведению. Между подходами исследователей, изучавших духовные и материальные аспекты древнегреческой и древнеримской архитектуры, как правило, нет ни единства, ни преемственности: ни в базовых методологических установках, ни в понимании взаимосвязи и взаимозависимости разных факторов культурного процесса. Каждый предпочитает скоблить гранит своей темы в одиночку, стремясь быть оригинальным, не похожим на предшественника или коллегу. Самый материал — разрозненный, с не до конца выясненными закономерностями организации, иногда «темный» (как гомеровское время), иногда противоречивый и загадочный, — подогревает этот научный индивидуализм и даже эгоизм (как в случае с взаимной научной и личной непримиримостью И. М. Тронского и А. И. Доватура [Аверинцеву 2004, с. 195–196]). Я не хочу нарушать традицию, поскольку работы есть, и это добротные работы. Однако нет общего направления, схемы что ли. Пожалуй, настало время поглядеть на исключения.

Одним из первых опытов обращения к поэтике античной архитектуры в литературном отношении является книга Л. И. Таруашвили «Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы (К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества)» ([Таруашвили 1998]). Решая основную для своего труда проблему наличия или отсутствия достаточных предпосылок к ордерному зодчеству в культурно-историческом архетипе христианской Европы, Л. И. Таруашвили закономерно сводит проблему к вопросу о наличии или отсутствии в самих основах европейско-христианской культуры предрасположенности к тектонике как самоценному эстетическому качеству. За ответом на этот вопрос автор обращает-

ся прежде всего к визуальным образам поэзии, с чьей видовой природой ни тектоника, ни атектоничность не связаны закономерно, играя в ней, как правило, второстепенную роль, но чье наличие в ней именно по этой причине наиболее симптоматично с культурно-исторической точки зрения. Л. И. Таруашвили приходит к (априори напрашивавшемуся) выводу, что архитектурный ордер при всей его необходимости со времен Ренессанса в качестве социально-психологического средового фактора был в европейско-христианском контексте явлением генетически вторичным, и не только из-за влияния доступных древнеримских памятников с их образцами архитектурного ордера, но также и в силу коренных особенностей христианской Европы как типа культуры. Иными словами, Л. И. Таруашвили ставит и рассматривает в качестве основного вопроса своей работы проблему «*ордеротворческой потенции*» и тектоничности литературной культуры, полагая в качестве родоначальника этой традиции Генриха Вёльфлина с его «Классическим искусством» (1899 г.). — «Если ордер есть выражение самой идеи архитектуры, то не следует ли вывести из этого, что ордеротворческая потенция это лишь частное проявление своеобразной чуткости художника к природе того вида искусства, которым он занимается, будь то архитектура, скульптура, живопись или что-то иное? Не должны ли мы заключить..., что секрет феномена античной архитектуры (включая и ордер) состоит именно в такой, присущей ее творцам, чуткости и что образное содержание античной архитектуры, воспринимаемое зрителем, является не причиной ее формальной специфики, но закономерным следствием этой специфики и — опосредовано — следствием самой природы архитектуры как вида художественной деятельности?», — спрашивает ученый [Таруашвили 1998, с. 22–23]. Автор этого ценного и в методологическом, и в фактологическом отношении труда осуществляет сугубо герменевтический анализ античных и христианских текстов с точки зрения обнаружения в них либо 1) тектонических качеств устройства литературных произведений, либо 2) тектонического выражения в этих произведениях смысла, близкого к архитектоническому, понимаемому им как ордерно-тектонический. Исследователь уверен, что «исчезни античные постройки с лица земли раньше, чем к ним возник постоянный и живой интерес, не возникло бы ничего похожего на строгие дворцы Палладио или барочные церкви Борромини...

С тех пор, как античная цивилизация окончила век, уделенный ей историей, человечество вместе с особым, свойственным античной эпохе восприятием мира, навсегда утратило способность к продуцированию культурных традиций, этим восприятием мира обусловленных. Теперь их оставалось только заимствовать, что и было сделано к вящему процветанию европейской культуры. Среди этих заимствованных традиций не последнее по важности место занимал античный архитектурный порядок» [Таруашвили 1998, с. 319–320]. Книга Л. И. Таруашвили — опыт исследования мировоззренческих основ архитектуры *без архитектуры*: только с использованием «поэтологических» мотивов, почерпнутых из нарративного источника. Для нас этот опыт поучителен, но в силу односторонности за основу может быть взят лишь отчасти.

Второй, давший ощутимый научный результат, опыт «поэтологического» рассмотрения архитектуры сделан в сочинении С. А. Шубович «Архитектурная композиция в свете мифопоэтики» ([Шубович 1999-б]), в которой предмет архитектурной композиции был всесторонне изучен сквозь призму набора архетипов человека, наиболее отчетливо выраженных в мифологической и мифопоэтической традиции. Пространственная основа архитектурной композиции соотносится автором с пространственной моделью мира, с мифологическим универсумом. Это позволило на конкретном материале музыковедческих, литературоведческих, кинематографических и архитектурных концепций раскрыть новые грани эстетической целостности архитектуры как общественно-материального явления. Специальный раздел посвящен С. А. Шубович *мифопоэтике античной архитектуры* [Шубович 1999-б, с. 298–337], особая монография — рассмотрению мифопоэтических аспектов архитектурной теории Витрувия [Шубович 1999-а]. Автор, в частности, приходит к выводу, что в трактате Витрувия *De architectura* удастся выделить — в границах темы — такие мифопоэтические начала: понимание мира-города как Космоса; выделение в нем центра-храма (агоры); соединение в этом центре первостихий (земли и воды, которые имеют одинаковое значение для структуры города); соотношение Космоса и человека как «схемы» для дальнейших построений и пропорционирования; отношение к ордеру как средству «перевода» пропорций человека в пропорции Космоса [Шубович 1999-а, с. 13]. В нашей работе эти аспекты осмысливаются с иных позиций (не как умозри-

тельно назначенные, а как аналитически выведенные), и потому вынужденно критически. Хотя, безусловно, «творчество Витрувия можно рассматривать как соединение в диалектическом противоречии натурфилософской мифопоэтики греков и их же математической рационализации» [Шубович 1999-а, с. 13]. Аналитическое выделение определенных, обусловленных исследуемым материалом позиций и категорий приводит к выяснению вполне объективных ценностно- и целеположенных «прафеноменов» (Гёте) творческого труда античного зодчего. Правда, не всегда автор показывает промежуточные звенья размышлений, а — как лукавый Шерлок Холмс перед простым Ватсоном — фиксирует на письме начало и конец своих изящных аналитических па.

Как бы то ни было, С. А. Шубович выделила и обосновала не только возможность архетипического рассмотрения архитектуры как формы общественного бытия, но и — в аспекте материально-художественном — природы архитектуры как формы общественного сознания, как формы искусства. Изучая исполненный высокой сакральности путь от Элевсина к Афинскому акрополю во время одного из главных общегреческих празднеств — праздника Панафиней [Шубович 1999-б, с. 306–311], — ученый заключает, что над всей этой процессией царил гармония «золотого века» греческой истории, впоследствии нарушенная: Акрополь представлял собою визуальное закрепление представления о «круге-возврате». С. А. Шубович впервые в архитектуроведении была показана действенная возможность исследовать архитектурную форму не только с точки зрения формально-композиционных принципов ее организации, но и с точки зрения общечеловеческих и мифологических принципов, которые сами по себе не могут не нести архитектурной, композиционной структурности. Ярко выраженный философский окрас архитектуроведческих трудов С. А. Шубович — залог, что на современном этапе развития архитектуроведения, многими не осознаваемом, *герменевтико-эстетический* поход как никакой иной может принести научно «свежий» и общекультурно «вкусный» теоретический плод.

На этом фоне, сколь ни парадоксально, представители западного архитектуроведения, даже именитые, не утруждаются вопросами, аналогичными тем, какие ставятся и обсуждаются относительно архитектуры античного мира в архитектуроведении

нии отечественном. Настигает дивное ощущение некоего «научного одиночества» в этом вопросе (да и не только в этом). Признанные классическими труды П.-А. Джонсона [Джонсон 1994], К. С. Дж. Вильсона [Вильсон 2000], Р. Скратона [Скратон 1979], А. Беньямина [Беньямин 2000], Б. Чуми [Чуми 1996], С. Кьерена и Дж. Тамберлайка [Кьерен, Тамберлайк 2004], Б. Вассермана, П. Салливена и Г. Палермо [Вассерман, Салливен, Палермо 2000], сборники трудов под редакцией Эндрю Беллентайна [Какова архитектура 2002; Архитектура как опыт 2004] и др., изданные в последние десятилетия и годы, удивительным образом обходят молчанием вопросы *поэтики* архитектуры и архитектурной формы. Невзирая на то, что названные авторы так или иначе затрагивают вопросы «участия» античного наследия в современной проектно-строительной практике, создается впечатление (едва ли обманчивое), будто они полагают, что все в античной архитектуре, что можно было исследовать, давным-давно изучено и понято, и такое априорное отношение понуждает их обращаться к композиционному, организационному и духовному опыту античной архитектуры как к опыту фрагментарного переосмысления античного наследия на ультрасовременный лад. В зарубежном архитектуроведении, по всему судя, античность присутствует как некая «помеха» современности, с которой — хочешь, не хочешь, — вынужден считаться хотя бы путем ее одичалого неприятия.

Такой подход едва ли позволительно признать верным, но понять его с точки зрения зарубежной архитектурной практики можно вполне: внимание к наследию античной архитектуры за рубежом, особенно в США и Великобритании, находится не в более выгодном положении, чем у нас. — Историки заняты историей античного мира и рефлексией над результатами до сих пор активно производимых археологических раскопок; архитекторы увлечены сочинением проектов в духе постмодерна; архитектуроведы и критики эти творческие усилия обосновывают, не слишком вдаваясь в теоретическую тонкость. Печальное и скучное зрелище.

В качестве главной оперативной категории и рабочей гипотезы в этой книге вводится *понятие о художественно-пластической телесности как специфической форме (пластической фигуре) активного определения результатов мыслительного*

акта в идеальном и материальном смыслах. Нельзя сказать, что обращение к архитектурным явлениям в разрезе художественно-пластической телесности античной архитектуры не имеет научно возделанной почвы. Однако внимание к античной архитектуре в отечественном архитектуроведении (и в малой степени в зарубежном) традиционно осуществлялось на пути рефлексии ее формологических результатов.

Непосредственное изучение памятников архитектуры, их пропорций, конструктивных форм, декоративных элементов, градостроительного контекста и проч. не только накопило корпус фактического материала (вследствие непрерывных раскопок, начиная со второй половины XIX в.) и богатый арсенал методических средств самого исследования, но и вселило вполне справедливую уверенность, что почти всё в античной архитектуре уже изучено, и что архитектура античности именно такова, какой она вырастает из архитектуроведческих работ историко-археологической направленности.

«Поминательная клавиатура» конкретных исследователей античного мира отняла бы много места, и потому я исхожу из постулата: занимающемуся историей античной культуры эти имена известны, остальным безразличны, а библиография в конце книги, надеюсь, оправдает меня в глазах придирчивого читателя.

Основным «сознательным пространством» умственного приобщения к античной культуре, на мой взгляд, остается «История античной эстетики» (1963–1994 гг.) и «Эллинистически-римская эстетика I–II веков» (1979 г.) Алексея Фёдоровича Лосева (1893–1988) — путеводитель по культуре античного мышления; труд принципиально авторский по построению, с положениями которого можно не соглашаться, но который нельзя обойти вниманием.

Учитывая фундаментальность изучения А. Ф. Лосевым феномена античной архитектуры в пятом томе «Истории античной эстетики» [Лосев 1979-а, с. 595–634], нельзя, однако, не обратить внимания, что в книге, посвященной эпохе раннего эллинизма и характеристике платоновского неоплатонизма (I в.), эстетика античной архитектуры эпохи высокой классики, то есть V–IV вв. до н. э., рассматривается преимущественно в связи с трактатом Витрувия *De architectura* (I в. до н. э.) и опирается на его текст¹. И хотя А. Ф. Лосевым под это подво-

дятся теоретические основания, на которых построена вся его «История...», их придется несколько видоизменить. Как бы то ни было, фрагмент лосевского текста [Лосев 1979-а, с. 613–634] остается едва ли не единственным концептуально авторским изложением феномена античной архитектуры в контексте истории античной культуры, хотя обращение к нему не может быть лишено критического отношения¹. Положа руку на серд-

¹ Поучительнейший опыт архитектуроведчески-филологического прочтения Витрувиева трактата представляет книга Г. С. Лебедевой [Лебедева 2003], отсылки к которой неоднократно встретятся на нижеследующих страницах. Стремясь увидеть в трактате Витрувия не только руководство по архитектуре или даже по теории архитектуры, но исторический документ, довольно полно представляющий определенную культуру, Г. С. Лебедева формулирует несколько принципов работы с латинским текстом Витрувиева трактата. Среди этих принципов чрезвычайно поучительными для дальнейших исследований архитектуры в контексте культуры через текст о ней представляются следующие: 1) для любой лексической единицы из текста может быть рассмотрен весь ряд словарных значений (при таком анализе семантического поля в целом проявляется более глубокий уровень смысла, иногда существенно дополняющий или корректирующий понимание всей фразы); 2) совокупный анализ контекстов во всех случаях позволяет уточнить специфику его понимания Витрувием; 3) совершенно необходимым представляется для одиннадцати лексических групп (выделяемых Г. С. Лебедевой), соответствующих понятиям *практика* и *теория* (*fabrica et ratiocinatio*), триады свойств архитектурных сооружений (пресловутые *польза, прочность, красота*), трех проектных действий и трех критериев качества проектной работы, *составление частотного словаря* по всему тексту трактата и таблицы соответствующих переводов в русских и западноевропейских его изданиях; 4) только в тексте оригинала можно точно установить логику связи понятий, поскольку в переводах, в литературном изложении эта связь во многих случаях подвергается естественной корректировке; 5) лексически подчеркнутые эмоциональная окраска (метафора?) и полемическое напряжение (снова метафора?) в тексте указывают на остроту проблемы и позволяют реконструировать состояние архитектурного дела и бытовой повседневности. Г. С. Лебедевой создано исследование, завораживающее не только ученой глубиной и научным остроумием: аквилейский патриарх Даниеле Барбаро, изловчившийся было в XVI в. составить комментарий к Витрувию, по сравнению с Г. С. Лебедевой кажется больше путаником, нежели прояснителем. Эта монография показывает, как выглядит метод подлинного архитектуроведения.

¹ О первом томе «Истории античной эстетики» И. М. Тронский в письме В. Н. Яр-

це, осмелюсь утверждать, что всякая научная тема актуальна настолько, насколько автор увлечен ею, а не потому, насколько она удовлетворяет произвольно выбранным общественным нуждам. *Поскольку архитектуроведение оперирует словом, а не строительными материалами, сколь ни парадоксально, слово и есть строительный материал архитектуроведения.* Это слово должно быть выразительным и убедительным.

Вообще, с некоторых пор я пребываю в убеждении, что всякая теория, и в частности архитектурная теория, преследует, как правило, две цели: 1) охватить по возможности изучаемые явления и их взаимосвязи; 2) добиваться этого, взяв за основу как можно меньше логически взаимно независимых понятий и произвольно установленных сообщений между ними (ос-

хо от 3 февраля 1964 г. написал: «Он [Лосев] хочет быть *plus catholique que le pape* и вывести античную эстетику непосредственно из формулы соотношения раба и рабовладельца, логически развивая ее почти на гегелевский манер. Однако рабовладельческими были также Египет, Вавилон, Индия, Китай и т. д. Почему же их идеология столь различна и столь не похожа на античную? Но какая колоссальная работоспособность!» (В. Н. Ярхо. Иосиф Моисеевич Тронский в его письмах (К столетию со дня рождения) // Классические языки и индоевропейское языкознание: Сб. ст. по м-лам чтений, посвященных 100-летию со дня рождения профессора Иосифа Моисеевича Тронского. СПб, 1998. С. 15).

М. А. Гаспаров, описывая чествование 90-летия А. Ф. Лосева в МГПИ в 1983 г., рассказывал: «Его античность — большая, клубящаяся, темная и страшная, как музыка сфер. Она и вправду такая; но я поэтом вхожу в нее с фонарем и аршином в руках, а он плавает в ней, как в своей стихии, и наслаждается ее неисследимостью. “Вы думаете, он любит Пушкина? — говорил С. А[веринцев]. Пушкин для него слишком прост. Вот “Мы — два грозой зажженные ствола...” — это другое дело”. Он слепой: говорит зычным голосом, как будто собеседник далеко, и взмахивает руками, широко, но с осторожностью, как будто собеседник близко. Сквозь слепоту он сочинил все восемь томов “Античной эстетики”, не считая попутных книг и книжек. Мой коллега, который в молодости был у него секретарем [В. В. Биbihин], сказал: “Он все удерживает в уме по пунктам. Если он скажет: философия Клеанфа отличалась от философии Зенона четырнадцатью отличиями, — то, может быть, половина этих отличий будет повторять друг друга, но он уж никогда не спутает третье отличие с тринадцатым”. Выжить в его поколении было подвигом, за что его и чествовали. Чествовали со всем размахом изменившейся эпохи» [Гаспаров 2000-а, с. 185–186]. См. также: [Биbihин 2004, с. 3–302; Тахо-Годи 1997].

новных законов и аксиом). Касательно архитектуроведения, главным способом работы в котором следует признать *герменевтический подход* — чтение разного рода сообщений (литературных, пространственных, функционально-планировочных), — высказанные только что положения представляются наиболее уместными.

Отсюда *цель* сочинения: раскрыть общественно-культурную и эстетическую природу и сущность архитектуры античного мира, показать значимость принципа художественно-пластической телесности («скульптурности») как специфической формы активного овеществления результатов мыслительного акта античного человека в материальном и идеальном смыслах. *Задачи*: 1) обосновать возможность применения литературоведческого понятия *поэтика* к архитектуроведческому исследованию, в частности — исследованию архитектуры античного мира; 2) сформулировать принцип художественно-пластической телесности античной архитектуры в контексте античной культуры; 3) выявить сценарно-сюжетный, деятельностный подход к структурному анализу разных феноменов и явлений античной архитектуры; 4) предложить архитектурологическую реконструкцию мировоззренческого отношения и коммуникативное моделирование восприятия мира человеком античности. *Объектом исследования* выступает архитектура античного мира; *предмет*¹ — *поэтика античной архитектуры* как умозрительная система материальной организации внешнего мира, отраженная в архитектурной форме и тексте об этой форме.

Методологические границы исследования заданы принятым в книге эстетико-теоретическим (культурологическим) аспектом обсуждаемых проблем и их освещением в отечественном и зарубежном архитектуроведении, прежде всего в концепции А. П. Мардера о понятийном различии архитектуры как формы общественного бытия и искусства как формы общественного сознания [Мардер 1988; 1996; 2002]. *Хронологические рамки* приняты так: архаический период (VIII–V вв. до Р. Х.),

¹ «Определить предмет значит определить условия, при которых можно о предмете говорить на основании правил, которые мы сами себе установили или которые другими установлены до нас... Предмет исследования всегда определим и он будет всегда узнаваем, лишь бы соблюдались первоначальные условия» [Эко 2004-а, с. 38–40].

эллиническая классика (V вв. до Р. Х.); ранний греко-римский эллинизм (IV–I вв. до Р. Х.); поздний эллинизм (I–VI вв.). *Территориальные границы* — античный мир поры греко-римской классики и эллинизма (Балканский полуостров, Пелопоннес, Малая Азия, Апеннины; Северное Причерноморье). *Методы исследования* обусловлены целью, задачами и предметом суждения, опираются на гипотетико-дедуктивный метод, базируются на прослеживании исторически обусловленного взаимодействия между идеальным и материальным выражением мировоззренческих оснований движения архитектурного процесса в античном мире.

Мне кажется, в книге впервые предложен и обоснован герменевтико-семиотический подход к архитектуроведческому исследованию (*поэтика архитектуры*¹), предложен и обоснован

¹ Напомню междисциплинарные работы, вышедшие монографиями: «Поэтика деструктивного эроса» (В. А. Колотаев), «Поэтика композиции» (Б. А. Успенский), «Поэтика мифа» (Е. М. Мелетинский), «Поэтика музыкальной композиции» (Е. В. Назайкинский; Н. С. Гуляницкая), даже «Поэтика и политика» (А. Мадисон). Так, Б. А. Успенский в работе «Поэтика композиции» (1970) стремился подчеркнуть единство формальных приемов композиции в литературе и искусстве путем показа некоторых общих структурных принципов внутренней организации художественного «текста» (в широком смысле слова: текст как некое сообщение). Это оказалось возможным потому, что всякое произведение в той или иной степени характеризуется относительной замкнутостью, то есть изображает особый микро-мир, организованный по специфическим уложениям. Центром монографии Б. А. Успенского является категория *точка зрения*, рассмотренная как проблема композиции. Заголовки иных названных работ говорят сами за себя: их предметом оказывается художественно организованный «текст», корпус разного рода выразительных сообщений. В 2002 г. увидела свет книга И. А. Азизян, И. А. Добрицыной и Г. С. Лебедевой «Теория композиции как поэтика архитектуры» (М., изд-во «Прогресс-Традиция»), где роль теории архитектурной композиции в общей системе архитектуроведения авторами понимается так же, как и роль поэтики в архитектуроведении: как некая теоретическая и техническая дисциплина, отражающая «способ делания» художественно значимого объекта. «Однако поэтика сегодня — не навязчивый метод, а скорее угадываемая, вычитываемая в теоретическом анализе структура творческого акта». В книге нашли отражение особенности поэтики архитектуры в ее развитии, которые соотношены с условно выделенными тремя эпохами (традиционные, модернистские, постмодернистские пред-

ван комплексный подход к изучению культурных явлений античности как системы архитектурной организации внешнего мира с точки зрения взаимосвязи жизнедеятельности человека с ее пространственным оформлением, которые отражены в архитектурной форме и тексте об этой форме (*поэтика античной архитектуры*). Впервые выявлены общественно-культурные основания именно *архитектурного, а не историко-культурного процесса* в античном мире, прослежены их соотношения со становлением архитектурной формы. Сформулированы роль и место архитектуры в системе античного мировоззрения (в виде модели), и обоснован принцип архитектурно-пространственного мышления эллинов применительно к явлениям, заключающимся в единстве понимания материальных форм пространства (и их иерархии) и пространства деятельности божества и человека в космологическом, религиозном и бытовом представлениях. В архитектурно-мировоззренческом аспекте использована и развита категория художественно-пластической телесности (как основной конструктивный принцип построения культуры античного мира) применительно к архитектурно-градостроительной деятельности эллинов, а также разработан подход к анализу античного мировоззрения как обобщенной тектонической системы порождения духовных и материальных форм культуры. Иными словами, опираясь на конкретный фактический материал, выполнены теоретические заключения с точки зрения авторской концепции¹.

ставления). «Таким образом, теория архитектурной композиции в понимании авторов предстает перед читателем как историческая поэтика архитектуры». В нашей книге это *античная архитектура*, взятая для рассмотрения во всей ее многомерности, а не только в композиционно-прагматических установках.

¹ Напомню также, что философские, религиозные, художественные концепции так же соотносятся со специально научными и техническими теориями, как поэтическое «живое слово» — с научным, техническим, строго однозначным термином. Многозначно самое слово *концепция* — в духе корнесловия от лат. *conceptio* из *concipere* — собирать, брать, заключать (сделать вывод), вбирать в себя (всасывать), зачать (забеременеть), дать чему-либо зародиться в себе, постичь и т. п. «Постижение “концепции” на добрую половину зависит от того, кто ее постиг, кто “зачал” от идеи, кого она “оплодотворила”» [Пинский. 1971, с. 258].



1. Взаимодействие архитектуроведения и поэтики архитектуры в системе архитектурной науки и литературоведения^{*)}

Практическое значение этой работы определяется новым подходом к сущности и структуры архитектуроведческого антиковедения, центральным стержнем которого выступает рассмотрение материальных форм сквозь призму герменевтического освещения их морфологии.

Технологическая «планировка» книги такова. Сперва предлагается рассмотрение понятийных вопросов, которые естественно возникают в междисциплинарном пространстве архитектуроведения и культурологии: 1) понятие о художественности архитектуры, 2) культурно-историческая и литературная природа архитектуроведения, 3) моделирование истории архитектуры и т. д. Затем, 1) после выяснения и формулировки принци-

^{*)} Здесь и всюду далее компьютерно-техническое исполнение схем и рисунков любезно выполнено моим другом А. С. Червинским, которому я выражаю искреннюю, горячую благодарность.

па телесности как специфической формы активного опредмечивания результатов мыслительного акта с 2) последующим приложением этого принципа к проблеме художественно-пластического формирования тела в античном культурном пространстве (на материале античных текстов) и 3) прослеживанием черт воплощения указанного принципа собственно в античной архитектуре 4) осуществлена попытка предложить реконструктивную модель специфически архитектурного мышления античных греков и римлян как конструкции целостного пластического выражения. Результаты и самый процесс (технология) исследования могут оказаться небесполезными для их развития и уточнения на материале следующих за античностью эпох, например, ромейской, романской и готической архитектур. Это в свою очередь позволит составить такую картину истории архитектуры по меньшей мере Европы, которая начинается все-таки не с имен мастеров и подчас сомнительных стилистических констатаций, но с выверенного историко-культурного основания.

В качестве внутренней апробации вырабатываемого метода полагаю целесообразным предъявить опыт архитектурной реконструкции загородных усадеб римского эпиграмматиста Марка Валерия Марциала. Эта реконструкция стала возможной благодаря методике «формального языкового тезауруса», приложенной ко всему корпусу стихотворений поэта [Пучков 2008-2]. Смеею полагать, что метод «семантического ореола», разработанный К. Ф. Тарановским и М. А. Гаспаровым для нужд литературоведения (стиховедения), будучи в трансформированном виде применен в архитектуроведении, сможет оказать услугу и этой отрасли знания в деле реконструкции аксиологических ориентаций античного человека. Этот метод помогает выявить ракурсы восприятия мира грамотным человеком и, стало быть, позволяет реконструировать восприятие мира простецом (например, сам М. А. Гаспаров, опираясь на стихотворный цикл Децима Магна Авсония «О родных», составил родословную таблицу Авсония и его близких [Авсоний 1993, с. 260]).

Как и в последующее время, вплоть до современного, — в античности умственными занятиями (политикой, литературой, искусством) занимались способные к этим занятиям грамотеи: простецы либо прислушивались к ним, либо, не будучи в силах понять, порицали. Недаром, пожалуй, в византийской поэзии XII в., при Комнинах, один из самых талантливых стихо-

творцев всей византийской литературы, Феодор Продром (писавший гексаметром, руководясь антикварской, филологической стилизацией под античность) выбрал излюбленной темой жалостную участь образованного человека, который со всей своей ученостью бессилён себя прокормить. При этом Продром явственно старается воспроизводить в стихе античное расположение античных долгот и краткостей, но непосредственно их уже не ощущает, и потому то и дело нарушает меру. Тем не менее, с содержательной стороны «маска поэта-попрошайки, то плачущего о своих горестях, то смеющегося над своей ненасытностью, пришлась по душе великому множеству византийских стихотворцев» [Византийская 1974, с. 17], а затем и западноевропейским вагантам и миннезингерам, правда, работавшим уже в иных системах стихосложения. В среде античных и средневековых архитекторов самоосмеяние помыслить совершенно невозможно ни в прозе, ни в стихах. Потому что — сколь ни кощунственно это прозвучит — древнегреческий архитектор был простецом. Это дало тому же Марциалу повод для поэтического сарказма:

Пристаешь ты давно ко мне с вопросом,
Луп, кому обученье сына вверить.
Всех и риторов ты и грамотеев,
Мой совет, избегай: не надо сыну
Знаться ни с Цицероном, ни с Мароном.
Пусть Тутилий своей гордится славой!
Если ж сын — стихоплет, лиши наследства.
Хочет прибыльным он заняться делом?
Кифаредом пусть будет иль флейтистом.
Коль окажется мальчик тупоумен,
Пусть глашатаем будет или зодчим.

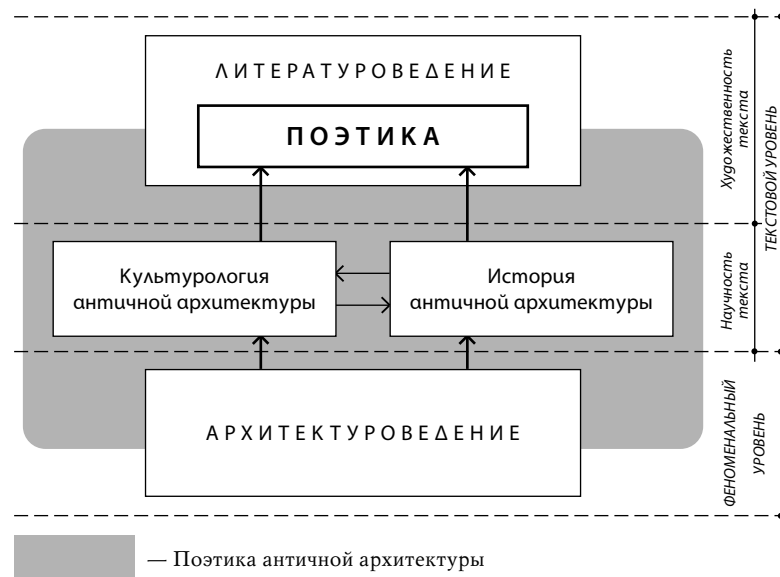
(Эп. V 56, пер. Ф. А. Петровского)

«*Si duri puer ingeni videtur, / Praeconem facias vel architectum...*» Вероятно, доля исторической правды в этой эпиграмме присутствует: поскольку архитектор в античности был ремесленником (даже таким талантливым, как, например, Анфимий Тралльский), а не интеллектуалом, постольку держать ответ на наши архитектуроведческие вопросы приходится грамотею, которым был поэт, писатель, оратор, философ. Этими людьми, как правило, и ограничен круг «допрашиваемых» в книге умников. Впрочем, не без исключений.

Напомню, что Сократ в сомнительно-платоновском диалоге «Anterastai» (или «Erastai») — «Соперники» (или «Любовники») произносит знаменитую фразу: «Ты говоришь... о строительном мастерстве? Ведь в то время как плотника можно нанять за пять или шесть мин, опытного зодчего ты не купишь и за десять тысяч драхм: по всей Элладе ты найдешь их совсем немного» (135 с; пер. С. Я. Шейнман-Топштейн [Платон 1986, с. 408]). Если не поленишься и пересчитать хотя бы на советские рубли древнегреческие мины и драхмы, получим, что плотник согласился бы ремесленичать за 150–200 рублей, а архитектор бы затребовал 2450 рублей, да и то следовало бы постараться, чтобы разыскать такого. Но все это совершенно не значит, что архитектор был скорее интеллектуал, нежели протеец.

Если архитектуроведу не о чем спросить античного архитектора (едва ли ответы оказались бы связными и логичными — работа со словом предполагает особую умственную осанность), остается «вопросать» его продукцию (хотя бахтинский «диалог» — вещь научно сомнительная [Гаспаров 1997, т. 2, с. 494–496]): античную архитектурную форму и, моделируя самостоятельно, *догадываться* об ответе, который едва ли будет окончательно верен. Архитектурная форма в риторическом отношении уж точно молчалива. Потому у архитектуроведа, занимающегося историей античной (греческой и римской) архитектуры, есть два рода материалов, с которыми он может работать как *поэтик*: словесно молчаливая архитектурная форма (правда, с разбрызгом эпиграфических роскошеств) в виде руины и красноречивые (буквально: риторические) тексты об архитектурной форме, оставленные поэтом, писателем, оратором, философом (не-архитектором).

В этой книге, отталкиваясь от второго рода материала (*поэтика архитектуроведения*), я постараюсь показать, почему первый — архитектурная форма — именно таков, каковым мы его знаем. Поскольку же для неподготовленного читателя различение архитектурного пространства и архитектуроведческого пространства (это порой диаметрально противоположные области) ее название может показаться неясным, общий заголовок условен, как все, что имеет дело со словом как строительным материалом. Обязан подчеркнуть, что материал античной архитектуры наиболее благодатен для такого двухвекторного исследовательского внимания. Когда архитекторы стали остав-



2. Междисциплинарность поэтики античной архитектуры в архитектуроведении и литературоведении

лять письменные рефлексии своих творческих поисков, то есть начали приближаться к интеллектуализму, уходя от ремесленничества, задачи архитектуроведов тоже поменялись.

Если не ошибаюсь, даже Виллар из Оннекура (первая половина XIII в.) был больше практик, способный разве на «пояснительную записку» к проекту, нежели мыслитель. Витрувий — приятное непрофессиональное исключение в среде профессионалов; византийцы Дионисий Фурноаграфист («Ерминия живописцев»), Евсевий Памфил, Харикий Газский, Прокопий Кесарийский («De aedificiis» — «О постройках [Юстиниана]»), Павел Силенциарий («Описание храма св. Софии», «Описание амвона», VI в.), Кассиодор («Variae», V–VI вв.), патриарх Фотий (речь «О новой базилике», IX в.), Константин Родосский (поэма с описанием храма Двенадцати Апостолов), Николай Месарит, Иоанн Геометр, Михаил Акоминат, равно как и западноевропейцы Бернард Шартрский, Исидор Севильский («Энциклопедия», VI–VII вв.), Иоанн Гарландский («Словарь», XIII в.), Брунетто Латини, Ламберт Ардрский, Гуго Сен-Викторский

(«О мистическом значении Ноева ковчега», XII в.) и Адам Скотт («О трехчастной скинии», XII в.), которые оставили «не-что об архитектуре», — коллеги скорее по архитектуроведческому письму, нежели по сноровке держать отвес (который, как известно, «всюду царь»).

Ганс Шмуттермайр («Fialenbuechlein» — «Книжечка фиалов», XV в.), Матвей Рорицер («О соразмерности фиалов», XV в.) и Лоренц Лахер («Наставление сыну ради вящего усовершенствования в его ремесле», XVI в.) — мастера-практики, не чуждые пера, но пользовавшиеся им в до-СНиПову эру, оставляя потомкам не эстетико-культурологические рассуждения, но доходчивые и точные ремесленные инструкции. Пожалуй, в те времена это было намного важнее, чем досужее «культурологическое письмо», а профессиональный архитектор эпохи Средневековья, по компетентному заключению Э. Панофски, был ученым схоластиком, *doctor latomorum*, — как начертано на могильной плите одного из самых «логичных» архитекторов XIII века Пьера де Монтрё.

Возрожденческий титанизм, то есть безудержный стихийно-индивидуальный артистизм, смешал растасованные в античности и средневековье карты архитектора-практика и «вообще пишущего об архитектуре», и потому Леона Баттиста Альберти (1404–1472) следует называть первым сознательным архитектором-архитектуроведом с ударением на втором слове¹. Дивным образом именно Альберти исключает из арсенала архитектора приемы, которые могли бы сделать замысел более понятным для непрофессионала. В противовес Витрувию он не считает, что архитектор должен обладать красноречием, «быть ритором, чтобы рассказать заказчику о том, что предстоит сделать» [Альберти 1935, т. 1, с. 335]. И все это оттого, что заказчик Альберти — один из тех образованных людей, который, как и сам архитектор, вынужденный завершать начатое другими, намерен «долго и прилежно... всматриваться и вдумываться в их замысел». Альберти не полагает необходимым «излагать свои достойные и полезные изобретения, убеждая невежду». В античности заказчик был, ве-

¹ Его научное творчество обстоятельно изучено В. П. Зубовым в докторской диссертации, которая была защищена в 1946 году, но целиком опубликована (с приложением оппонентских отзывов А. К. Дживелегова и А. Г. Габричевского) издательством «Алетейя» в 2001-м. См.: [Зубов 2001].

роятно, не более умственно развит, нежели исполнитель-архитектор, и потому альбертиевские проблемы там даже появиться не могли [Ревзина 2003]. Впрочем, во все времена высокий архитектурный (= ремесленный) профессионализм был молчаливым. И потому касательно эпохи Ренессанса мы предпочли бы «беседовать» с Альберти, нежели с Браманте, с Вазари, Микеланджело и Леонардо, нежели с Рафаэлем и Перуджино. Корни такой формы общения лежат в античности, где, повторяюсь, более информативным и поучительным оказывается обращение к «разговорчивости» текста, нежели к «немоте» камня.

Тем не менее, невзирая на коренное различие типов мировоззренческой редукции, человек античного мира и человек современный руководятся в большинстве случаев сходными предпосылками в организации архитектурных форм, достигая при этом, разумеется, несходного результата. Если бы это было по-другому, мы, влюбленными глазами рассматривающие зеленые мхи в прожилках пентелийского мрамора храмов Аттики, часто не могли бы понять друг друга, да и следить за умственными движениями древних казалось бы делом менее занимательным.

И, наконец, благодарение Господу, каждый волен выбирать направление своих усилий, и каждый может найти утешение в изречении Г. Э. Лессинга, что поиск истины значительно ценней, нежели обладание ею.

* * *

Я хотел, чтобы эту книгу взял в руки Михаил Леонович Гаспаров. Но Богу угодно, чтобы макет книги был начат утром 7-го ноября 2005 года, а вечером пришло горькое сообщение о завершении земного пути академика Гаспарова.

Эта книга — попытка перевода с языка одной культуры на язык другой. Михаилу Леоновичу однажды сказали, что «в переводе, кроме точности, должно быть еще что-то». — «Я занимаюсь точноведением, а чтотоведением занимайтесь вы», — парировал Гаспаров. Эта книга про «что-то», и Михаилу Леоновичу она, пожалуй, по вкусу бы не приилась. Но именно «для него», с постоянной оглядкой на его исследования (равно как на произведения С. С. Аверинцева и А. Ф. Лосева) книга в течение нескольких лет и сочинялась.

Поэтому прелиминарная страница украшена портретом Михаила Леоновича.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ПОЭТИКА АРХИТЕКТУРЫ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Художественная архитектура и архитектуроведение

Поэтика, логика и диалектика архитектуроведения

Культурно-историческое и литературное
содержание архитектуроведения

Текстовая природа архитектурной фантазии

Что значит «опубликовать архитектуру»

Моделирование истории архитектуры
как ее реконструкция и герменевтический акт

Высшей ценностью в системе ценностей античной школы и античной культуры было слово; высшим умением — красноречие... Если мысль не может найти точного выражения в ясном слове, значит, это — неясная мысль, то есть — плохая мысль. Если человек хорошо говорит — стало быть, он ясно мыслит; если человек ясно мыслит — стало быть, он правильно отличает добро от зла; хорошее слово есть даже более верный признак добродетельного человека, чем хорошее дело, потому что хорошему делу могут помешать обстоятельства, а хорошему слову не может помешать ничто.

М. А. ГАСПАРОВ

Авсоний и его время, 1993 г.

Поскольку перед автором стоит задача не портретирования античности со всех ее материальных сторон, но задача монографически-исследовательская, — главное внимание будут привлекать моменты спорные или недостаточно освещенные. Именно поэтому кое-что может показаться утрированным или непропорционально педалированным по отношению к целому. Первая глава — тому «свидетель». В этой главе проблемы поэтики собственно античной архитектуры затрагиваются незначительно: ее содержание связано с вопросами взаимодействия поэтики архитектуры с архитектуроведением¹ и культурологи-

¹ Описать состояние отечественного архитектуроведения — отдельное занятие. Три целостные концепции архитектуры принадлежат А. Г. Габричевскому (формологическая), А. И. Некрасову (морфологическая) и А. П. Мардеру (онтологическая). Ряд концептуальных идей выдвинули К. А. Иванов, Ю. Н. Евреинов, Т. В. Михайлова (архитектурная деятельность), С. П. Заварихин (критика), И. Н. Ткачиков (психология), Н. М. Дёмин, Н. М. Габрель (управление развитием городов), В. П. Зубов, И. С. Николаев, Ю. Е. Ревзина (история профессии), А. И. Каплун (стиль), В. А. Никитин (становление архитектурной культуры). Труды А. Г. Раппапорта, Г. З. Каганова, В. И. Локтева, Л. И. Тарушвили, Г. С. Лебедевой, Г. И. Ревзина и В. А. Хайта — ощутимый вклад в формирование теоретических основ архитектуроведения. Имена историков архитектуры и градостроительства многочисленны, приведу лишь некоторые, *sine quibus* по историко-архитектурного направления архитектуроведения: Н. И. Брунов, А. В. Бунин, Д. Е. Аркин, А. Г. Цирес, А. Г. Саркисян, Е. И. Кириченко, О. Х. Халпахчян, А. Л. Якобсон, С. О. Хан-Магомедов, П. Н. Максимов.

ей, призвано уточнить и развить некоторые моменты, дерзостно заявленные выше, в предисловии.

«Все духовное творчество человека коренится в природе, и все ныне организованные деятельности его, столь сложные и сознательные, — музыка и живопись, промышленность, архитектура, наука, — родились из непроизвольных побуждений. Так и слово возникло в составе инстинктивной мимики, как непроизвольное движение гортани — звук», — начал М. О. Гершензон «Демонов глухонемых» (1922 г.) [Гершензон 2000, с. 231]. Природное влечение, естественная необходимость породили и архитектуру, и слово, и звук. Пожалуй, практически одновременно и инстинктивно. Идея архитектуры описывается словом, звук раздается в архитектурной форме или окутывает ее (например, автомобильным гудком). Неужели возможно рассматривать их в отдельности? Возделывать науки — тоже естественные проявления творческого духа — неужели возможно, признавая за каждую автономность умственного происхождения и не узревая единого корня? Пожалуй, такие попытки, особенно в деятельности человековедческой, пестуемой одним ради других, следует признать обреченными вращаться каждую по своей измышленной орбите и пренебрегать представлением о некоем космологическом их единстве. Творя преднамеренные мыслительные конструкции, каждый тружущийся рано или поздно подходит к такому окоёму, за которым то, ради чего он занимается делом, вращивая сад своей дисциплины, оказывается соседящим с иными «чайными плантациями» и мастерами церемоний. Каждый мастер чувствует острый локоть научного соседства. Так, в духовной колеснице познания, мчащейся чрез нивы гуманитарной науки, «засеянные семенами прогресса», мы — если не посягаем остаться одномерными, — становимся восприимчивыми всеобщего духовного опыта, проявленного в архитектуре, в слове и звуке и ставшего ареной до странности неравной умственной борьбы, с тем, чтобы найти не замеченные ранее формы их «экуменического» равновесия и физического равноправия, пережить их взаимность и взаимную целесообразность: эти простые основы научного общежития.

И. И. Иоффе предупреждал, хотя и в тональности «вульгарной социологии» 1920–1930-х гг., что искусствознание имеет среди множества пережитков эмпиризма и формализма три

положения, особенно мешающие ему стать на путь науки. Это, во-первых, оторванность теории искусства от его конкретной истории (помните из предисловия, *стр. 11*: «отсутствие конкретных знаний нужно заменить глубиной теоретической мысли?»), во-вторых, — разобщенность отдельных искусств, независимость их историй и теорий друг от друга и, в-третьих, понимание истории не как целостной системы, каждое звено которой находится в закономерной функциональной связи с общим, а как прямолинейного движения, отрезки которого находятся в последовательной причинно-следственной связи друг с другом [Иоффе 1933, с. VII]. Второй пережиток, указанный Иоффе, переживается особенно трудно. Но где же разыскать специалистов, образованных одинаково качественно и в истории архитектуры, и в истории изобразительных искусств, и в истории философии, и в истории литературы, и в истории музыки? Стоит ли говорить, что специализация разобщает не только людей, но и идеи, если теория с историей в пределах одной дисциплины до сих пор стоят как две независимые науки: теория дается вне истории, история — вне теории. И. И. Иоффе еще в 1930-х первое назвал формализмом, второе эмпиризмом. Положа руку на сердце, спросим себя, так ли он неправ? Ведь очевидно, что пространство и время любого сюжета (даже архитектурного) «связано с миропониманием, с пространством и временем космогонии и истории. Образ мира и образ художественный соответствуют один другому» [Иоффе 1933, с. XV]. Гуманитарные науки изучают мир в его множественности: художественной, общественной, ойкономической (*экономика* от греч. *oikos* — дом и *nomos* — закон), и этот мир — не оптическое единство, но кинетическая множественность, совокупность вещей, «которые человек знает по зрительно-двигательным и зрительно осязаемым актам; мир — комплекс вещей, на которые человек нападает или от которых защищается, которые он хватает или которых избегает» [Иоффе 1933, с. 7]. Можно ли явления мира вещей рассматривать обособленно?

Так Ролан Барт, считавший себя уподобленным древнему греку, который неустанно и взволнованно вслушивался в шелест листвы, в журчание источника и шум ветра, в трепет природы, тщась различить разлитую в ней мысль, — вслушивался в гул языка, вопрошая трепещущий в нем смысл. Гул — это шум исправной работы, шум наслаждающегося множества. Гул —

шум работы современных гуманитарных дисциплин, идущих рука об руку и работающих складно. Гуманитарный гул это «семантическое восхождение» (В. Куайн), перевод разговора о вещах в разговор о терминах, эти вещи означающих.

Собственно, излагаемый здесь материал посвящен попытке выяснить, насколько устоявшиеся архитектуроведческие понятия могут быть соотносимы с понятиями, которые используют литературоведами и искусствоведами. Какова мера такой «устоявности»? Насколько операбельны задействуемые категории? Сколь допустимы те или иные формы упрощения материала, о котором будет идти речь в дальнейшем? Иным словом, *я попытаюсь ответить на вопросы, охватывающие неким «умственным частоколом» область античной архитектуры, внутри которой в следующих главах будет осуществляться процесс исследования ее поэтики.* Эта глава потому является пропедевтической, что позволяет заложить теоретический фундамент для построения поэтики архитектуры и поэтики собственно античной архитектуры.

Не забудем: *архитектуровед, с одной стороны, имеет дело с объективно наличным материалом архитектурных форм, стилистических закономерностей, функционально-планировочных принципов, с другой, — с текстом об этом материале.* В первом он не властен, второй всецело находится в усадьбе его рассуждения. Центр равновесия между объектом исследования и сочиняемым текстом находится в сознании исследователя: там, в центре равновесия, создаются модели, которые отливаются в знаки, угодные Богу. Не об этом ли твердили американец Чарлз Сандерс Пирс с 1867 г. и французские «новые критики» (Р. Барт, К. Леви-Стросс, Ж. Лакан, М. Фуко и др.), ратовавшие за структуралистскую методологию в гуманитарных науках?

Мы помним, что Ч. С. Пирс, геометр и философ, основоположник идей семиотики, во второй половине XIX в., отталкиваясь от поименованных им трех фундаментальных структурных категорий бытия (фанероскопия): первичности (*Firstness*), вторичности (*Secondness*) и третичности (*Thirdness*), придумал разделять знаки на знаки-индексы, иконические знаки и знаки-символы. По Пирсу, *Firstness* выражает знак-индекс — идею качества, взятого самим по себе (изначальное неограниченное разнообразие качеств как фундаментальное свойство бытия). *Secondness* выражает иконический знак — индивидуальное су-

ществование, «здесь и теперь», упрямый факт, сопротивляющийся нашим усилиям и определяющий наши восприятия и сквозь них нашу мысль. *Thirdness* выражает знак-символ: опосредование, связь знака-индекса с иконическим знаком, то, благодаря чему они получают всеобщность, связность и закономерность. Мир третичного для Пирса — мир общих понятий, познанный действительностью, которая выражена в универсалиях. Тезис Пирса: «дух есть первое, материал — второе, эволюция — третье» — закрепленное формулой первое (правда, с вполне неоплатоническим окрасом) выражение онтологической схемы, выстроенной в категориях означаемого/означающего. Для Пирса семиотика это дисциплина, в рамках которой изучаются любые системы знаков, применяемые в человеческом коллективе, включая и такую систему, где знаком оказывается сам человек. Через несколько десятилетий Ч. У. Моррис в «*Foundation of the Theory of Sign*» (1938 г.) предложил различать три уровня науки о знаках — применительно к текстовым знакам: *синтактику*, исследующую отношение знаков друг к другу, *семантику*, изучающую отношение знака к значению, и *прагматику*, предметом которой является отношение знаков к субъекту, эти знаки воспринимающему и интерпретирующему.

Перечень нововведений, которые позволяли моделировать явления действительности посредством текста, занял бы много места и увел от темы. Довольно напомнить о специальной области семиотических дисциплин, связанной с т. наз. искусствометрией явлений визуального (изображенного) искусства (Г. Мак-Уинли, Т. Пасто, М. Шапиро), произведений литературы художественной и научной (Дж. К. Ципф, Б. Мандельброт, Д. Б. Кэррол, Ф. фон Кубе, К. Бремон, Е. Ворончак), поэзии (К. Ф. Тарановский, М. А. Гаспаров, М. Г. Тарлинская), равно как природы эстетического восприятия (Р. О. Якобсон, Г. Т. Фехнер, В. Симмат, Ч. Осгуд, Дж. Суси, П. Таннебаум, Г. Н. Ли, Дж. Дили) и явлений культуры (Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, Б. А. Успенский, В. М. Мейзерский, М. А. Собуцкий, Г. Г. Почепцов). Эта область берет начало в послевоенном времени и наиболее активно разрабатывается в 1960–1980-е. Иные области семиотики, слишком широкой рукой захватывавшие явления реальности и посредством разных препаратов изменявшие их смысловое поле с такой мерой индивидуального вторжения, что превращали в едва узнаваемые, — эти области в тех же 1980-х

сами оказались объектом осмеяния (деконструкция, например), и только остроумие и общественно-научный авторитет их авторов сообщил им долгую жизнь в пространствах обсуждения и рассуждения. Выражение: «ботать по Деррида» отнюдь не принадлежит фене, языку, «который ненавидит»: это здоровая реакция русского человека на «онто-тео-телео-фалло-фоно-логоцентризм» оригинального французского постструктуралиста. По ядовитому замечанию М. А. Гаспарова, мы переживаем эпоху *постнеопостструктурализма*, и этот словесный кентавр, едва выговариваемый вслух в приличном доме, отпугивает здравомыслящего. Как бы то ни было, любое смысловое пространство только метафорически может быть представлено как двумерное с четкими однозначными границами [Лотман 1992, с. 35]. И поскольку какой угодно гуманитарий стремится к построению модели изъясняемого, такая метафора не должна оказаться избыточной, чтобы не утратить меру точности, ей присущую.

Впрочем, после того как Джона Фаулза в 1981 г., во время его пребывания в Париже, убедили, что дебаты о структурализме и деконструкции стали забавным историческим прошлым, и что эти теории очень сильно занимают головы «некоторых англичан и американцев», а французы давно выкинули их из головы, — после этого идеи «новой критики» на некоторое время прижились и на нашей почве, и теперь, пожалуй, следует глядеть на них трезвыми глазами Фаулза: «вот уж поистине классический пример вина, которое не выдерживает перевозки» [Фаулз 2002, с. 81]. Откуда у русского человека фамилия Попугаев? — вопрошал персонаж в записных книжках Ильи Ильфа. «Деконструкция по Деррида» — это крайняя степень непонятности в т. наз. постмодернистском дискурсе, игровой форме письменной культуры, существующей ради самой игры в письмо. Мне ближе М. А. Гаспаров: «Философские обоснования обычно приходят тогда, когда метод уже отработал свой срок и перестал быть живым и меняющимся. Видимо, это произошло и со структурализмом. Сменяющий его деструктивизм мне не близок. Со своей игрой в многообразии прочтений он больше похож не на науку, а на искусство, не на исследование, а на творчество и, что хуже, бравировать этим. Мне случилось помогать моей коллеге переводить Фуко и Деррида, и фразы их доводили меня до озверения. В XIX веке во Франции за такой стиль расстреливали. Ко-

нечно, я сужу так, потому что сам морально устарел» [Гаспаров 2000-а, с. 332]. Герменевтика, маскирующаяся под структурализм, это действие, когда чтение вдоль строки и поперек абзаца (можно по диагонали) мало что меняет в акте осмысления прочитанного. Не могу судить, насколько «морально устарел» Гаспаров или сколь «морально молоды» постмодернисты, эти мальчики и девочки, читающие книги Лакана, Деррида или Бодрийяра и выносящие из этих авторов ни больше не меньше, чем дух вседозволенности в гуманитаристике, — они мне точно не по нраву. «Морально устаревшие» ближе: «Вся практика постструктуралистов, — пишет М. А. Гаспаров, — теряет смысл и даже интерес, будучи перенесена на древние и чужие культуры, которые мы непосредственно не ощущаем, а разве что перевыдумываем» [Гаспаров 2000-а, с. 273]. Так вот, если читатель вознамерится увидеть в этой книге «опыт структуралистской деконструкции античности», он вынужденно испытает разочарование: постмодернистский ход мне глубоко чужд¹.

Архитектуроведение литературоцентрично, но не постмодернистично. Ему некогда быть «модерным», «постмодерным», «структуралистским», «постструктуралистским», «неопостструктуралистским» etc: оно не сделалось еще порядочно самим собой, потому время веселых околонучных игр для него не наступило. Архитектуроведение должно стать областью культурологии, развернуть в ней смятые крылья остроумия, превратиться в социальный институт со своими способами членения и классификаций. — Определяющим социальных и гуманитарных наук, по мнению Р. Барта, является не особое содержание (его границы зачастую неопределенны и подвижны), не особый метод (в разных науках он разный: что общего между исторической наукой и экспериментальной психологией?), не особые моральные принципы (серьезность и строгость свойственны не только науке), не особый способ коммуникации (научные знания излагаются в книгах, как и все прочее), — но исключительно ее особый статус, то есть социальный признак: ведению науки подлежат те данные, которые общество считает до-

¹ Где-то было замечено, что структурализм и постструктурализм соотносятся как классицизм с романтизмом: постструктурализм так же требует самообнажения исследователя, как этого требовал романтизм. Оставим романтикам их «бессмысленные мечтания» (Николай II).

стойными сообщения [Барт 1989, с. 375]. Или — добавлю я — не противится тому, чтобы эти данные сообщались. (Научное сообщество в большинстве случаев «противно», и потому склонно оппонентски противиться.) «Одним словом, наука — это то, что преподается» (Барт). Другим словом, наука — это то, что преподается интересно; третьим словом: то, что не может не быть, дабы общество в его выразительных представителях ощущало себя полноценным. В этих трех конфигурациях научное сообщение существует только посредством текстовой формы: текстом о тексте, текстом о вещи, текстом о человеке. Если хорошо написано, интересен каждый из видов текста. Но поскольку эти виды решительно условны, и в каждом присутствуют черты соседнего, всякий раз текст ценен сам по себе. Умберто Эко настаивал, что сорок лет перечитывания одного и того же произведения показали ему, какие глупцы те, кто утверждает, будто препарирование и дотошный анализ текста убивают его магию [Эко 2003, с. 25]: это сказано о тексте письменном, записанном, но в пространстве культуры функционируют не только тексты этого рода: архитектурная форма, городской каркас и городская ткань — тоже тексты, подлежащие прочтению и перечтению. Своими методами чтения, конечно.

Логоцентричность архитектуроведения — условие его существования в пространстве культуры. Не обязательно «архитектурной культуры» (В. А. Никитин¹) или культуры архитекторов. Чуть ниже я постараюсь показать, почему. Начну же со странного понятия «художественная архитектура», больше похожего на кентавров Хирона и Фола: воплощение мудрости и благожелательности. И слово «художественная» вроде бы понятно без пояснений, и слово «архитектура» — ну как же, конечно, «вот и в нашей церкви...» Всякий притязавший на оригинальность автор книжки про архитектуру норовит начать с начала, пояснив, что такое архитектура. Поскольку таких упражнений накопилось множество, а что такое архитектура до конца не выяснено, все-таки начнем с кентавров. Ведь кентавры

¹ В поучительной книге В. А. Никитина [Никитин 1997] архитектура представлена как устойчивая тема истории культуры, а генезис показан на материале эволюции представлений об архитектуре, основных ее течений и средств профессионально-цеховой работы.

по-прежнему водятся не только в чащах Пелопоннеса¹. В том числе и терминологические.

Умберто Эко спрашивал, может ли выступать предметом науки *вымышленная реальность*, кентавры? Для этого, по его компетентному мнению, следует сделать предмет узнаваемым и определимым, показав, каким свойствами должна характеризоваться данность, содержащаяся в греческой мифологии, чтоб быть опознанной как кентавр; затем — определить свойства, которыми должна характеризоваться данность вероятного мира (отличного от мира реального), чтоб называться кентавром. Только тогда можно заявить, что обладаем доказательствами, будто кентавры действительно существуют. «Чтоб определить предмет исследования, мы обязаны предъявить эти доказательства (скелеты, костные останки, отпечатки в вулканической лаве, фотографии в инфракрасных лучах, сделанные ночью в лесах Пелопоннеса, или что еще мы там раздобудем). Истинна наша гипотеза или ложна, но что-то, подлежащее обсуждению, в данном случае существует» [Эко 2004-а, с. 39]. Во всяком случае, *научность текста* (кентавры парадоксальны, и иной профессор всплеснет руками: «вы только послушайте, что он пишет!») характеризуется четырьмя позициями: 1) предмет исследования должен обладать узнаваемостью и поддаваться описанию; 2) в исследовании должно быть сказано о предмете нечто, чего прежде не говорилось; 3) исследование должно быть полезно для других; 4) исследование обязано намечать пути проверки и опровержения предлагаемой идеи. — «Я свободен доказывать, — пишет У. Эко, — будто существуют кентавры на Пелопоннесе, но я обязан соблюсти четыре обязательных условия: а) пусть будут представлены доказательства существования там кентавров (хоть одна прихвостная кость); б) пусть будет рассказано, как и где удалось найти это прихвостье;

¹ Не то с сатирами. М. А. Гаспаров [Гаспаров 1995-б, с. 45–46] рассказывает про последнего сатира: его поймали римляне, когда их полководец Сулла, трезвый, жестокий и ни в каких сатиров не веривший, воевал в Греции с царем Митридатом VI Евпатором. Сатира связали, притащили в лагерь и стали допрашивать через переводчиков на всех языках, но он, большой, лохматый и грязный, только испуганно озирался и жалобно блеял по-козлиному. Сулле стало страшно, и он велел сатира отпустить. Что потом случилось с сатиром? Пожалуй, то же самое, что и с кентаврами: до сих пор рыщет в апеннинских зарослях.

в) пусть будет намечен путь, которым следует идти, чтобы отыскать остальные реликты; г) вдобавок должно быть указано, кость какого фасона, будучи найдена, разнесет в мелкую пыль всю мою великолепную гипотезу» [Эко 2004-а, с. 42]. На мой взгляд, касательно кентавров (и сатиров) довольно *знания*, что они существуют, а на западном фронтоне храма Зевса в Олимпии и на метопах Парфенона до сих пор можно поглядеть, как они дерутся с воинственными лапифами, таская их за волосы и побивая копытом. Материальные доказательства их наличного бытия оставим все-таки за великим итальянским медиевистом. Понятно, что речь идет о научности текста как такового, и если ниже мы будем рассуждать о терминологическом кентавре «художественная архитектура», стоит послушать, *когда работа может считаться научной*. «Работа научна, — считает У. Эко, — если добавляет хоть что-либо к тому, что человечеству было ведомо прежде, и если все будущие работы по предмету должны будут, хотя бы по теории, учитывать этот вклад. Разумеется, степень научной ценности вклада пропорциональна степени необходимости его для окружающих. Существуют сообщения, после появления которых ученые, если не учтут их, не сделают ничего путного. А другие сообщения хотя бы в общем для ученых и бесполезны, но не учитывая их, никто не умрет» [Эко 2004-а, с. 40]. Насчет необходимости для окружающих я бы поспорил: довольно и того, что исследование необходимо самому исследователю, в этом его научная актуальность (см. введение): «и маячит Слова нищее сверканье / Меж даяньем хлеба и зияньем гроба» (Вяч. Иванов, «Sacra fames»).

Несправедливо забытый российский литературовед Б. И. Ярхо (1889–1942) в небольшой работе «Методология точного литературоведения (набросок плана)» (Омск, 1936 г.), опубликованной по рукописи М. А. Гаспаровым [Гаспаров 2001-а, с. 456–477], о понятии научности высказался в таких категориях: «Наука проистекает из потребности в знании, и цель ее (основная и первичная) есть удовлетворение этой потребности... Потребностью этой люди оделены в разной мере..., и этой мерой измеряется степень “интеллигентности”. Человек интеллигентный не есть субъект, много знающий, а только обладающий жаждой знания выше средней нормы. Мне не раз случалось слышать (даже из уст людей с так называемым “высшим образованием”) вопрос: для чего существует ваша наука? Наука су-

ществует не “для чего”, а “почему”: потому что человек хочет знать» [Гаспаров 2001-а, с. 459–460]. Сказанные восемьдесят лет назад, эти констатации верны до сих пор: об интеллигентности у каждого свое представление, и в понимании Б. И. Ярхо следовало бы читать «умственность»: вселенское, а не земное. Так вот: *архитектуроведение как отдельная дисциплина существует потому, что человеку интересно (хочется) знать, как устроена архитектура помимо ее внутрицехового, банально-ремесленного содержания*.

Хотя М. С. Каган и настаивал, что научное содержание различно к выражающим его материальным средствам, что «мысль ученого не меняется от того, высказывает он ее письменно или устно, на русском языке или на французском, с помощью слов, математических или графических знаков» [Каган 1971, с. 462], — мысль архитектуроведа меняется от средств ее материального выражения, она к ним небезразлична. И оттого, что каждый художественно изложенный научный материал имеет собственный эмоциональный тембр, семантический и ассоциативный ореолы, — выбор средств зависит от автора. Согласитесь, это до некоторой степени тоже форма научной работы: выбор письменного жанра, то есть избирательности формы художественного творчества, непременно скажется и при выработке содержания, и при построении необходимой для этого содержания формы литературной. *Литературная форма — своего рода «художественная архитектура» текста об архитектуре*.

Итак, в чем природа «художественной архитектуры» как термина, как понятия, как обозначения некоего семантического поля?

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АРХИТЕКТУРА И АРХИТЕКТУРОВЕДЕНИЕ

История понятия в контексте употребления. Понятие «художественная архитектура» метафорично. Здесь прилагательное «художественная», поставленное в качестве определяющего слова к существительному «архитектура», на морфологическом уровне допускает миграцию ударения: то ли «художественная», то ли «архитектура». Это условность. О ней

не договаривались, употребляя как само собой разумеющееся, и внятное определение дано впервые, кажется, лишь в 1988 году А. П. Мардером, а в 1995-м было сформулировано им более строго (см. ниже). Очевидно, что это словосочетание фиксирует некое состояние реальности: такую сторону архитектуры, которая выражена как нечто не подчиненное социальному, функциональному, конструктивному и прочим аспектам. Но описывать реальность невозможно — можно только создавать метафоры, с той или иной стороны ее озкаймляющие. «Все человеческие средства и способы описания (фотографические, математические и другие, так же как и литературные) метафоричны. Даже самое точное научное описание предмета или движения есть лишь сплетение метафор» [Фаулз 2002, с. 41]. Так и с архитектурой, так и с художественной архитектурой: злокозненная размытость определений есть залог чистоты и дразнящего напряжения творческой работы, когда, следуя максиме Дидро, каждый раз приходится дефинировать заново, по месту, *in situ*.

Мы должны смириться, что *архитектуроведение метафорично*, поскольку пользуется словом, этим главным строительным материалом всякого научного исследования в гуманитарной области. Дальше я попытаюсь показать, почему и как это происходит.

Невзирая на метафоричность словосочетания «художественная архитектура», обильно процитирую определение профессора А. П. Мардера¹, единственное из данных конструктивно:

¹ Словарей «по архитектуре» за последнее время напечатали много. В каждом из них — в меру уровня развития автора, его способности «подняться над материалом», эрудированности, мыслительного репертуара — понятия, связанные с архитектурой, трактуются то так, то иначе. Единства взглядов нет даже среди архитектуроведов: каждый стремится войти в историю автором какого-то определения. На мой взгляд, получилось лишь у А. П. Мардера. Почему? Скажем, дать исчерпывающее определение понятия «точка» («это бесконечность, данная как неделимый факт») позволила А. Ф. Лосеву его вышколенная способность к философскому абстрагированию и напряженная многолетняя работа над собой. Точно так же ряд определений, связанных с полем архитектуры как областью абстрактного мышления, наибольшую мыслительную глубину обрел в научном творчестве А. П. Мардера (в монографии 1988 г. и словаре 1995 г., выпущенном под его титульной редакцией).

«Художественная архитектура — вид искусства, специфическая форма отражения объективного мира в художественных образах массы и пространства.носителем художественного образа в художественной архитектуре являются архитектурные формы — здания, сооружения, комплексы (ансамбли), которые приобретают значение художественной формы. В этом значении все функциональные, технические, экономические и проч. свойства и качества сооружения, характеризующие ее лишь как материальный носитель образа, утрачивают влияние на восприятие и оценку сооружения точно так же, как прочность и стоимость холста и красок в произведениях живописи или вес камня в скульптуре. Специфика художественной архитектуры как искусства заключается в том, что она не отражает действительность в формах самой действительности, хотя постройки могут имитировать и какие-либо иные естественные или искусственные формы, но воплощает известное отношение человека к действительности, которое отражается в общечеловеческих ощущениях красоты, величия, триумфа, покоя, радости, скорби и т. д. Средствами художественной выразительности в художественной архитектуре являются те же объективные закономерности формирования массы и пространства, характерные для архитектуры, — ритм и метр, симметрия и асимметрия, пропорции, декор, цвет и т. п., но в художественной архитектуре эти средства и созданные с их помощью архитектурные формы выступают еще и как знаки явлений, отношений, предметов, которые существуют вне самого сооружения, в природе или обществе. В этой знаковости средств композиции и заключается художественная сущность сооружения. Между архитектурой и художественной архитектурой, между архитектурным творчеством и творчеством в сфере художественной архитектуры нет четко обозначенной границы ни в объекте, ни в средствах творчества. Не существует таких сооружений, которые составляли бы сферу художественного творчества и были противопоставлены всем иным сооружениям. Все без исключения здания и сооружения могут иметь художественный образ, наличие которого в архитектурной форме может быть как следствием социального заказа, так и проявлением авторского мировоззрения и мировосприятия. Вместе с этим любое сооружение является, как правило, с самого начала архитектурной формой, созданной для какой-то функциональной цели, а лишь после этого — формой художественной. Исключение составляют только памятники архитектуры, которые со

временем утратили функциональное значение, а также сооружения (напр., мемориальные), которые создаются исключительно как носители художественного образа, что является их основной функцией... Граница между художественной архитектурой и архитектурой проходит не на уровне отдельных сооружений, а на уровне явлений в целом. Каждое отдельное сооружение может создаваться, восприниматься и оцениваться либо как произведение искусства, либо как произведение архитектуры, и в зависимости от этого изменяются социальные задачи, творческие установки и критерии общей и эстетической оценки.

Художественная архитектура является не качественным уровнем архитектуры, а особым социокультурным явлением, относящимся к архитектуре как вид к роду, наподобие отношения художественной литературы к литературе (письменности), художественного телевидения к телевидению (коммуникации) и т. д. В таком отношении архитектура и художественная архитектура не подменяют и не заменяют одна другую, а взаимообогащаются в своем развитии как важные составляющие материальной и духовной культуры человечества» [Архитектура 1995, с. 29] (см. также: [Мардер 1988, с. 136–144]).

Невзирая на то, что определение художественной архитектуры дано лишь недавно, понятие осмысливалось в истории архитектуроведческой мысли по меньшей мере четырежды. Впервые оно встречается в тезаурусе немецкой классической философии, в частности, в трактате Ф. В. Й. Шеллинга «Философия искусства» (1802–1803 гг.). В 1910-х российский искусствовед Г. К. Лукомский (1884–1952)¹ счел возможным применить понятие «художественная архитектура» для изучения явлений архитектуры в ее художественном аспекте. Одна из его многочисленных книг называется: «О прошлом и современном состоянии провинциальной художественной архитектуры России» (СПб, 1912); другая — «Памятники старинной архитектуры России в типах художественного строительства. Часть 1. Русская провинция» (2-е изд., Пг, 1916). В 1965-м, в византиноведческом докладе на конференции в Тбилиси, понятие «художественная ар-

¹ В частности, один из первых авторов исследований об античном театре, правда, как и всюду у этого интересного автора, — обзорном, компилятивном: Г. К. Лукомский. Старинные театры. Т. 1. Античные театры и традиция в истории эволюции театрального здания. СПб, 1913.

хитектура» употребил С. С. Аверинцев [Аверинцев 2004-б, с. 387]. Наконец, в 1988-м вышла монография А. П. Мардера «Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества», а в 1995 г. под его титульной редакцией — словарь-справочник «Архитектура», определение из которого только что процитировано и принято в качестве рабочего.

Следует настаивать, что Шеллинг вводит понятие «художественная архитектура», обосновывая его в системе пластических искусств [Шеллинг 1966, с. 282 sqq]; Лукомский и Аверинцев употребляют по ходу дела в «технологическом» контексте (причем Лукомский относится к термину серьезно, Аверинцев — гротескно). Мардер делает художественную архитектуру стержневой категорией своей концепции [Мардер 1988, с. 142–144; Архитектура 1995, с. 29].

С. С. Аверинцев отмечал, опираясь на Шеллинга, что немецкие романтики рассуждали о художественной архитектуре как пародии утилитарной строительной техники. «Это “пародия”, потому что это — резкое столкновение заранее заданной структуры с изначально чуждыми ей функциями. Форма и материал демонстрируют свою независимость друг от друга» [Аверинцев 2004-б, с. 387]. Столь романтический взгляд вполне подтверждается мыслью самого Шеллинга, полагавшего, что обычное представление об искусстве архитектуры (о, сколь сладостно это словосочетание и сколь противоречиво) как о неизменном подражании и о строительном искусстве как удовлетворении нужды выводится обыкновенно не так, «как мы разъяснили выше», тем не менее это разъяснение должно быть основой архитектуры, если вообще требуется ее обоснование [Шеллинг 1966, с. 284]. «Выше» Шеллинг разъяснял: пока архитектура идет навстречу лишь голой потребности и всего лишь полезна, она и есть *только* это и не может одновременно быть изящным искусством. «Она станет им только тогда, когда сделается независимой от такого исключительного служения пользе; и коль скоро она не может стать абсолютно независимой..., она станет изящным искусством только в том случае, если вместе с тем окажется независимой *от самой себя*, как бы *потенцией* и свободной имитацией *самой себя*. Тогда, достигнув вместе с видимостью также реальности и пользы, но без того, чтобы иметь их в виду как пользу и реальность, архитектура становится свободным и независимым искусством» [Шеллинг 1966, с. 283]. Шел-

линг, как известно, был большой идеалист, и потому обещанные им разъяснения таковы: «архитектура как изящное искусство должна быть потенцией самой себя как искусства потребности (что это? — А. П.), иначе говоря, чтобы быть независимым искусством (от чего? от потребности? — А. П.), она должна взять самое себя в качестве своей формы и своего тела. Как раз об этом мы и говорили» [Шеллинг 1966, с. 284]. Этот темный фрагмент выглядит вполне аналитично: архитектура мыслит самое себя (далее, обращаясь к размышлениям эллинов, мы увидим, как это возможно), но как об этом догадывается человек? «§ 110. Архитектура как изящное искусство должна представлять организм в качестве сущности неорганического и потому изображать органические формы как преформированные в неорганическом. — Это и есть тот более высокий принцип, исходя из которого следует оценивать формы архитектуры» [Шеллинг 1966, с. 285]. Иными словами, Шеллинг полагает, что архитектура как художественная архитектура (то есть как форма искусства) должна представлять неорганическое в качестве аллегии органического, должна быть потенцией или имитацией самой себя как «механического», «полезного» искусства, выражая органическое как идею и сущность неорганического. Эти констатации столь же изящны, сколь и абстрактны: по Шеллингу, архитектура лишь подражает самой себе как механическому искусству, и формы этого последнего становятся формами архитектуры как искусства необходимости. Все так, но архитектура это не только идеальная «муза» (имени которой, кстати сказать, в античности не было), это конкретное проявление материального мира, преобразуемого по мерке человеческой природы и в соответствии с механико-онтологической потребностью человека. Какой уж тут идеализм и способность «цветка архитектуры» мыслить самое себя?! Но это объяснимо: романтик Шеллинг рассматривает архитектуру в ряду пластических искусств, подчеркивая ее родство с музыкой.

Каждому ведомо про «застывшую музыку»: этот афоризм норовит произнести всякий простец, едва спрашивают, что такое архитектура¹. Хотя для начала XIX в., когда возникло такое

¹ Автором афоризма считали всех подряд немецких романтиков: идея вита-ла в воздухе, и вербализовать ее мог кто угодно (в том числе и Шеллинг в «Философии искусства» [Шеллинг 1966, с. 281]).

Вопросом об авторстве специально занимался покойный Александр Викторович Михайлов. Он обнаружил, что в стихотворении «К Шинкелю» (1816 г.) Клеменс Brentano писал: «Ведь подумай — он <Йозеф Гёррес> был первым, кто помыслил и сказал: «Архитектура — застывшая музыка (Architektura ist eine erstarrte Musika), задающая меру пропорции, над чем глупо потешались филистеры». И адресат стихотворения Brentano неслучаен — берлинский архитектор К. Ф. Шинкель (1781–1841), и отсылка к Й. Гёрресу (1776–1848), к его книге «Афоризмы об искусстве» 1801 г., показательна. В книге Гёрреса этого афоризма нет, и возник он в результате издевательского памфлета «Божественная комедия» Алоиза Шрейбера (подвергается осмеянию ряд существующих и несуществующих фрагментов у Гёрреса: «парфюмерия — словесное искусство и обращается к носу, музыка аромата», «архитектура — застывшая музыка», «обед есть картина в жидкой среде» etc). Как нередко бывает, осмеяние и издевка приводят к обратному результату: служат утверждению того, что подвергают сомнению, — как термины *импрессионизм* в применении к французской живописи и *романтизм* — к немецкой словесности начала XIX в. имели иронический и саркастический смысл в устах их противников, так и окрылившееся впоследствии *архитектура — застывшая музыка* было следствием насмешки Шрейбера над глубокомысленной метафорикой Гёрреса касательно парфюмерии и трапез. Пожалуй, об этом происхождении самой расхожей метафоры помнить нам, гг. архитекторы, стоит!

А. В. Михайлову путь крылатого выражения к самому себе представляется так: лекции Ф. В. Й. Шеллинга по философии искусства 1802–1803, 1805 гг. — возможно, лекции Й. Гёрреса 1807 г. — памфлет А. Шрейбера: «и Шрейбер или другой автор антиромантического памфлета во всей этой истории играет роль такого “вредного” насекомого, которое тем не менее разносит пыльцу полезного растения» [Античная культура 1985, с. 236]. См. также: Й. Гёррес. Афоризмы об искусстве // Эстетика немецких романтиков / Пер. с нем.; Сост., пер., вступит. ст. и коммент. А. В. Михайлова. М., 1987. С. 193–197, 593; И. В. Гёте. Максимумы и рефлексии // И. В. Гёте. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 429; И. П. Эккерман. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / Пер. с нем. М., 1981. С. 298 («Среди моих бумаг я нашел листок..., где я называю зодчество “застывшей музыкой”». Право, это неплохо сказано. Настроение, создаваемое зодчеством, сродни воздействию музыки», — запись от 23.03.1829; Гёте был стар, и часто путал свои тексты с чужими: вспомним отрывок «О природе», который написан то ли Шиллером, то ли Гёте). Гегель в «Лекциях по эстетике» пишет, что «Фридрих фон Шлегель назвал архитектуру застывшей музыкой» [Гегель 1971, с. 56]. Исследование авторства афоризма можно продолжить, но едва ли оно принесет окончательно значимый результат по разделу охраны авторского права.

сравнение, для эстетики начала XIX в., как показал А. В. Михайлов [Античная культура 1985, с. 237], насущной задачей было не осмысление архитектуры как музыки, но осмысление музыки как архитектуры, то есть как особой пространственной конструкции. Скорее музыка была «тающей архитектурой», нежели архитектура — «застывшей музыкой». Не будем забывать, что этот афоризм — сугубо текстовая репрезентация мыслительного события: ни с архитектурой ничего музыкального не происходит, ни с музыкой — архитектурного. Застывание архитектуры в формах музыки происходит не на уровне нотного стана или кирпича, но на уровне текста, который, будто плазма, всякий раз являет свои пластичность и закоснелость, поскольку *pro capto lectoris habent sua fata libelli* — в зависимости от читательского восприятия книги имеют свою судьбу (*Теренциан Мавр*, О буквах, слогах и размерах, ст. 1286). Как бы то ни было, Шеллинг в вопросе о природе архитектуры как *выражении пластического* шествует за И. Кантом.

Напомню, что в «Критике способности суждения» (1790 г.) Кант относил к *пластике* как первому виду «прекрасного изобразительного искусства» ваяние и зодчество. Ваяние это искусство, *телесно изображающее* понятия вещей так, как они могли бы существовать в природе. Архитектура — «искусство представлять понятия вещей, возможных *только в искусстве*, форма которых имеет для этого своим определяющим основанием не природу, а произвольную цель, но представлять их при этом эстетически целесообразно. В зодчестве главное — определенное *использование* предмета, созданного искусством, и это как условие ограничивает эстетические идеи. В ваянии главная цель — *выражение* эстетических идей» [Кант 1994, с. 196]. Итак: пластическое выражение в скульптуре, практическое *использование* в зодчестве. Архитектура представляет понятие вещей, возможных «только в искусстве», и потому «существенное в произведении зодчества — это соответствие продукта возможности его определенного использования» [Кант 1994, с. 196]¹. Вроде бы понятно: там, где архитектура выража-

¹ Кант был знаком с архитектурой по картинкам и описаниям: Кёнигсберг не представлял в архитектурном отношении особого интереса. Но и такое знакомство не было поверхностным: некий англичанин, услышавший из уст Канта описание Вестминстерского моста, был убежден, что философ прожил в Лон-

ет нечто большее, чем функцию, там она является искусством, то есть может быть именована художественной архитектурой. И Кант, и Шеллинг видят эту ситуацию так, будто сами являясь архитектурной формой, способной гусиным пером написать автобиографию. Пожалуй, это допустимо, если в автобиографическое письмо, «зараженное обычным классицизмом», вторгаются внебиографические констатации. Скажем, когда Шеллинг утверждает, что целесообразность для архитектуры — форма проявления, но не сущность, и что в той мере, в какой архитектура составляет из формы и сущности нечто единое (вещь?), причем делает эту связанную с пользой форму вместе с тем формой красоты (что это?), архитектура возвышается до изящного искусства [Шеллинг 1966, с. 280], — то Кант за десять лет до этого проводит мысль о существовании искусства как целесообразности без цели, то есть духовной целесообразности без прагматической цели, и потому в его интерпретации архитектура: форма соответствия произведения архитектуры возможности ее прагматического использования. Но так, чтобы «не было противно». — В третьей «Критике» Канта обсуждается способность (сила!) оценки, приговора, который прямо или косвенно человек выносит окружающей визуальной действительности и самому себе, то есть способность эстетической и телеологической (целеполагающей) способности суждения.

Из сказанного ясно, что только художественная архитектура, а не просто архитектура, интересовала немецких философов-романтиков. Прагматическая сторона архитектурной формы беспокоила их мало и полагалась саморазумеющейся: без нее не могла бы существовать архитектура художественная. Рассуждение о художественной архитектуре как «пародии» строительной техники — другая романтическая, гротескная крайность, вполне свойственная эпохе Шатобриана, интеллигентского пессимизма и «мировой скорби»¹. Стоит ли обра-

доне несколько лет и что архитектура — его специальность (*А. В. Гулыга*. Эстетика Канта // [Кант 1994, с. 20–21]).

¹ См. иронию над *memento mori* (в гайдаевско-никулинской интерпретации: «моментально в море») в трудах Ф. де Ла Барта, Е. Каро, А. В. Веселовского, Н. А. Котляревского и др., писавших о «чувствительниках» и их деланой «тоске». См.: *Ф. Г. де Ла-Барта*. Шатобриан и поэтика мировой скорби во Франции в конце XVIII и начале XIX столетия. Киев, 1905; *Ф. Г. де Ла-Барта*. Француз-

щать на нее серьезное внимание? Впрочем, понятно: самый оригинальный архитектор в значительной степени — «осадо́к» предшествующих поколений архитекторов и «приемник» современных движений. Чтобы найти его самого, надобно отделить от него массу посторонних элементов; надо узнать прошлое, которое в нем продолжилось, и настоящее, которое в него просочилось. Такая работа трудна, поскольку требует знания общих фактов культуры (архитектурных и умственных течений), известный вкус и личную чувствительность. Едва ли это возможно без передержек и фантазии исследователя. Но иного пути нет. Почему? Во-первых, потому, что от такого архитектора ничего может не остаться. Во-вторых, чтобы ответить, обращусь к выяснению соотношения между фантазией и реальностью, воображением и рефлексией.

А. С. Выготский в 1930 г. авторитетно настаивал, что противопоставление фантазии (субъективного) и реальности (субъект-объектного, объективного) неверно, поскольку комбинирующая деятельности сознания оказывается не чем-то совсем новым по сравнению с его «сохраняющей деятельностью», а только усложнением этого первого. «Фантазия не противоположна памяти, но опирается на нее и располагает ее данные все в новые и новые сочетания». Одной из форм связи фантазии и реальности является, по Выготскому, связь не между элементами фантастического построения и действительностью, но между готовым продуктом фантазии и каким-нибудь сложным объектом действительности: наверно, так пишутся стихи. «Когда я на основании изучения и рассказов историков или путешественников составляю себе картину Великой французской

ский классицизм в литературе и искусстве. Киев, 1903; Ф. Г. де Ла-Барт. Разыскания в области романтической поэтики и стиля. Киев, 1908; Е. Кафо. Пессимизм в XIX веке: Леопарди, Шопенгауэр, Гартман. М., 1893; А. Н. Веселовский. В. А. Жуковский: Поэзия и чувства «сердечного воображения». СПб, 1904; Н. А. Котляревский. Мировая скорбь в конце XVIII и начале XIX в. СПб, 1914; [Пучков 1994, с. 44–54] и др.

(К слову сказать, граф Фердинанд Георгиевич де Ла-Барт (1870–1916) трудился приват-доцентом Университета св. Владимира в 1903–1909 гг., читая лекции по истории западноевропейских литератур и преподавая провансальский язык. За перевод «Песни о Роланде» удостоен Пушкинской премии. См.: И. А. Галинская. Загадки известных книг. М., 1986. С. 66–67.)

революции или африканской пустыни, то в обоих случаях картина является результатом творческой деятельности воображения. Она не воспроизводит того, что было мною воспринято в прежнем опыте, а создает из этого опыта новые комбинации» [Выготский 1991, с. 11]. Иными словами, в одном случае продукт воображения, самая комбинация элементов является не-реальной (сказка), в другом самая связь элементов, продукт предметной (исторической, культурной, художественной, научной) фантазии, а не только элементы этого продукта, соответствует известному явлению действительности. «Эта связь конечного продукта воображения с тем или иным реальным явлением и представляет ... высшую связь фантазии с реальностью» [Выготский 1991, с. 12]. В самом наличии этой связи проявляется та предметная область гуманитарных дисциплин, которая связана с изучением, интерпретацией и моделированием прошлого, с историей и культурой.

Однако наш перечень употреблений понятия «художественная архитектура» неполон. Это понятие имеет широкое хождение, часто случайное и некритическое: К. Зелинский в 1924 г., беря слово «художественная» в кавычки, размышляет об архитектуре луксорского ансамбля; немецкий архитектор Фриденсрайх Хундертвассер (1928–2000) пользовался им всюду, создавая именно «художественную архитектуру» в самом очевидном, наглядном смысле слова (до того наглядном, что становится не по себе); дворцово-парковый музей-заповедник «Петергоф» назван Государственным художественно-архитектурным; Нина Каухчишвили (из Бергамо) в статье «Иконные горки и структура некоторых приемов у Достоевского» говорит о «сложной художественной архитектуре» этих иконных горок, и т. д.

Главное, что мы должны вынести из предпринятого историко-терминологического путешествия: прилагательное «художественная» применительно к существительному «архитектура» является лексическим и понятийным эквивалентом понятия «архитектура как искусство»: так оно более понятно для тех, кто вознамерится вслед за Кантом, Шеллингом и Мардером со-держательно и понятийно разделить искусство и архитектуру.

Время терминологического перепроизводства в гуманитарных науках (на что указывал еще С. С. Аверинцев в 1985 г. [Проблемы 1985, с. 298]) и терминологической вольницы в ар-

хитектуроведении понуждает нас не останавливаться на достигнутом результате, а идти дальше в поиске того, с чем же работает в понятии «художественная архитектура» архитектор и с чем — архитектуровед. Одно ли и то же имеют они в виду? Я не сомневаюсь, что означаемое может быть доверено эмоционально нейтральным признакам означающего, прикрепленно к этим признакам. Признаки художественной архитектуры: выразительность и образительность, художественная форма и художественный образ, архитектурная форма и архитектурный образ. Да мало ли какие еще: скажем, после работ А. Г. Габричевского вошло в полезную привычку рассуждать об архитектурных пространстве и массе.

Жанровая принадлежность понятия. Художественная архитектура отличается от «обычной», нехудожественной архитектуры главным образом тем, что это *особая архитектура*, специально созиженная архитектурная форма: в ней центральным становится художественный момент, визуально подчиняющий себе момент функциональный (и в интерьере, и в экстерьере). Художественная архитектура условно отъединена от обыденной архитектуры, от языка материала и конструкции, без которых вовсе не приходится говорить об архитектурной форме как форме искусства. Архитектурная форма «сказана» телу и сознанию человека особым языком (иногда этот язык выглядит как иностранный), а может быть сказана просто, по-мужицки. В этом языке есть «буквы», «слоги», синтаксические приемы, идиомы и метафоры. Чем они разнообразнее, тем архитектурная форма художественней, выразительней; чем проще и однообразнее — тем архитектурная форма обыденнее, рыночной, народнее. Народная архитектурная форма говорит простым языком, профессионально созданная старается употреблять выразительные стилистические конструкции, вводя усложненный риторический период. На таком «языке» изъяснялись архитектурные формы т. наз. «великих стилей»: Ренессанс, барокко, классицизм, модерн, функционализм/конструктивизм.

Народный язык — чаще *изобразительный*, профессиональный — чаще *выразительный*: размытость терминов позволяет ударяться в эмоциональность оценки. Однако разделение это, как мы увидим ниже, не столь уж и условно.

Так же, как в Новое время литературный язык хотя всю дорогу и принимает на вооружение диалектизмы, вульгаризмы,

арготизмы, разные языковые образования обыденного языка, — язык литературного произведения не стал языком обыденной речи. «Внешние границы литературного языка пали, но все большее значение приобретают границы внутренние, эстетические», — констатировал Д. С. Лихачёв. И далее: «Вульгаризм проникает в литературный язык, но не в той его функции, которая ему свойственна в обычной вульгарной речи. Он проникает в прямую речь действующих лиц или в речь рассказчика эстетически целеустремленно — для их характеристики, для создания образа действующего лица или образа рассказчика, повествователя, для создания новых, неожиданных ассоциаций и т. д.» Потому внешняя отграниченность литературного языка от обыденного заменяется внутренними, художественными свойствами, выделяющими литературный язык [Лихачёв 1985, с. 198]. С архитектурной формой художественность ведет себя иначе: хотя бы потому, что проявляется не там, где ее можно ожидать, сопоставляя литературный язык с языком архитектурным. Художественность архитектуры — не столько в декоративном убранстве, в наличии капителей, атлантов и путти (а нехудожественность — в отсутствии этих барочных роскошеств), сколько в усложненности взаимодействия разных членов архитектурного организма между собой и человеком (зрителем, жильцом, прохожим). Этим простая речь (этакий киевско-броварской суржик, как мыло с мороженым: ни съесть, ни умыться¹) отличается от «усложненной», в которой работа над словом и его местом в строке происходит одновременно с работой над смыслом в предложении.

Место жанровой принадлежности высказывания — едва ли не первый критерий *художественности*. Жанр в литературе, как известно, обуславливается материалом, из которого создается произведение; жанр в архитектуре, по мысли Г. К. Вагнера, обуславливается типологией статусности заказчика и характера постройки². «В творческом воплощении функций архитек-

¹ Афоризм принадлежит Мирону Петровскому.

² Вспомним государственно-соборный (митрополичий) жанр архитектуры X–XI вв.; «приватный» жанр; земельно-соборный (епископский) и придворно-княжеский жанры XII — начала XV вв.; приходской, посадский, уличанский жанры XIII–XV вв.; жанр дворцово-палатной архитектуры и жанры крепостной архитектуры XV–XVI вв.; жанр монастырско-крепостной и гражданской

турная мысль была чужда голого функционализма, благодаря чему подчас создавались памятники трудноуловимой образности. К этому надо добавить случаи расхождения между функцией и архитектурным образом (случаи “ложной” образности)» [Вагнер 1990, с. 251]. Г. К. Вагнер преодолел формальную классификацию монументальных объектов русской средневековой архитектуры по конструктивному признаку, то есть по числу столбов (пилонов) и куполов, а предложенный и обоснованный им жанровый подход дал возможность избавиться и от «гипноза византизма»¹, который по объяснимым причинам до сих пор

архитектуры, мемориальный, боярско-княжеский вотчинный (усадебный), смешанный и колоколенный жанры в архитектуре XVII в., охарактеризованные Георгием Карловичем Вагнером (1908–1995) в монографии с уместно оптимистическим заголовком «Искусство мыслить в камне» [Вагнер 1990].

¹ Это вот почему: «русской древности, — писал в 1899 г. академик Н. П. Кондаков, — ставили в вину, что она начала бытие свое с заимствований византийских образцов, а эти образцы, уже начиная с XI века, представляли будто бы упадок искусства. Но история искусства, научно поставленная, указывает, что искусство вообще начинает свою деятельность заимствованием, правильнее говоря, — общением с высшею культурою и потому в показных произведениях древней эпохи мы встречаем работы чужих мастеров» (И. И. Толстой, Н. П. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства. СПб, 1899. Вып. VI. С. 5). Кондаков говорит об особом «русско-византийском» искусстве, и в качестве одного из явлений этого искусства им исследуются фрески лестниц Софийского собора в Киеве (Н. П. Кондаков. О фресках лестницы Киево-Софийского собора // Записки Императорского Русского археологического общества. СПб, 1888. Т. III. Вып. 3–4. С. 287–306). Никодим Павлович показал, что сюжеты этих росписей заимствованы не из древнерусского быта (как полагалось до него), но из быта константинопольского ипподрома. «Гипноз византизма» идеологически преследует отечественную науку об искусстве Древней Руси, и борьба с этим мнимым наваждением грозит самой науке утратой значимого основания. На примере исследований первоклассных российских искусствоведов Д. В. Айналова, Ф. И. Шмита, Н. И. Брунова, И. В. Моргилевского, В. Н. Лазарева, Н. Н. Воронина, П. А. Раппопорта, Ю. С. Асеева, А. И. Комеча и др. это основание признано незбылемым, и требует не аннигиляции в кратком примечании, но достойного историографического и содержательного изучения (см., например, труды И. Л. Кызласовой, И. В. Тункиной, О. А. Белобровой): может, все-таки русская художественная медиэвистика имеет не только византийский корень?

не изжит в изучении архитектуры X–XVII вв. на славянских землях¹.

Нам важно отметить, что Г. К. Вагнер (кстати, род его восходит к Рихарду Вагнеру²) ведет речь об архитектурном образе, тогда как *художественность является преферативной архитектурной формы*.

Это краеугольный момент в явлении художественной архитектуры. Носитель архитектурного образа — зритель/пользователь — может меняться, архитектурная форма как автономный носитель материальной организации неизменна (или меняется в меру эксплуатации). Если жанр архитектурной формы как планировочно-пластического организма обусловлен функциональным «материалом» этого организма и представляет собою нечто жесткое, извне привносимое, то со временем жанр перестает существовать как элемент необходимости, насилия над пространством и массой архитектурной формы. Внешняя традиционность уступает место традиции эстетических представлений об архитектурной форме пространственного организма, созданного для того или иного функционального процесса. Жанровая матрица за живой формой художественного творчества утрачивается, *форма архитектурная обретает ту степень художественности, которую в нее допустил автор, согласуясь с требованиями заказчика, инвестора и соб-*

¹ Увидевшая в 2003 г. свет под эгидой Украинской академии архитектуры коллективная монография «Історія української архітектури» (под редакцией В. И. Тимофеенко), которая охватывает характеристику архитектурного процесса с древнейших времен до сегодняшнего дня, к сожалению, выстроена архаично, в описательном духе. Разделы, посвященные средневековью, Ренессансу и Новому времени (X — начало XVII вв.), написаны так, будто авторы слыхом не слыхивали об остроумной жанровой дифференциации Г. К. Вагнера, а ведь жанровый подход к русской средневековой архитектуре позволил Вагнеру точнее разобраться в функциях соборных жанров, которые обычно оцениваются как ретроспективные и даже консервативные. «Когда-то это считалось достижением архитектурной науки, но теперь представляет ее вчерашний день» [Вагнер 1990, с. 253]. Помянутое издание «Історії...» — уже «вчерашний день» (что, впрочем, исподволь отражено и в предисловии, которое написано профессором А. П. Мардером совместно с автором этих строк).

² И. Л. Кызласова. История отечественной науки об искусстве Византии и древней Руси. 1920–1930-е годы: По материалам архивов. М., 2000. С. 396.

ственным вкусом: художественный образ здесь не при чем. И внешний формологический консерватизм сменяется все более усложняющейся традиционностью внутренних представлений, организующих архитектурную форму¹. Из них и возникает «художественный образ в архитектуре» (особая форма художественно-образного отражения действительности, присущая архитектуре как творческой эстетической деятельности [Архитектура 1995, с. 191]²). Как бы то ни было, внешняя форма произведения стремится к законченной и «вечной форме» [Лихачёв 1985, с. 195], если архитектор подходит к задаче создания архитектурного организма с профессиональной ответственностью и напряжением художественной воли. Например, «будучи

¹ См., например, исследования последних лет: Г. Н. Ушаков. Формування візуально-проникних внутрішніх просторових структур: Автореф. дис. ... канд. архітектури: 18.00.01. Київ, 2006. С. 5–6; Б. С. Черкес. Національна ідентичність в архітектурі громадських центрів столичних міст в умовах ідеологічної детермінації: Автореф. дис. ... д-ра архітектури: 18.00.01. Київ, 2006; О. А. Трошкіна. Особливості семантики у формуванні образу представницької архітектури України: Автореф. дис. ... канд. архітектури: 18.00.01. Київ, 2006; В. О. Тімохін. Гармонічність еволюційної динаміки самоорганізації містобудівних систем: Автореф. дис. ... д-ра архітектури: 18.00.01. Київ, 2004.

² По одному современному определению, «художественный образ есть внешним образом фиксированный в художественной форме предметов культуры определенный образ видения человеческого бытия как специфически субъективного способа его проблематизации, о-смысления, о-пределаения. Сам же образ возникает в бытии спонтанно, хотя и не без участия воли, желания и сознательной деятельности людей» (А. В. Азархин. Духовная жизнь человека и художественно-образные структуры искусства // Искусство: художественная реальность и утопия. Киев, 1992. С. 61). В этом многослойном определении неясно лишь одно: где находится «штаб-квартира» художественного образа? В сознании или в мире объектов (бытие — понятие с размытыми границами). Мне ближе стройное определение А. П. Мардера: художественный образ — специфическая для искусства форма отражения действительности, выражения мысли и чувств художника; существует в трех формах: образ-замысел (потенциальный), образ-произведение и образ-восприятие (актуальный). «Зритель в акте художественного восприятия сам выступает в роли художника, создавая в своем сознании произведение искусства, материалом которого служат не слова, звуки, краски, но самые образы форм реальной жизни, которые воспринимаются им же в виде художественного образа» [Архитектура 1995, с. 191].

(подобно другим искусствам) раздражательницей природы, архитектура не терпит, чтобы какая-нибудь ее часть была ... далека от того, что свойственно природе... В подражание предметам, которые сплющиваются от положенной на них большой тяжести, они (архитекторы античности. — А. П.) устроили под колоннами базы, кажущиеся благодаря своим валикам и выкружкам сплюснутыми от тяжести», — настаивал Андреа Палладио [Палладио 1936, кн. 1, с. 61]. Из этого постулата ренессансный автор сделал парадоксальный вывод, осуждая архитектора, который «как бы создает вторую природу», хотя создание особой пространственно-предметной среды неизбежно для человека, живущего на земле. Любопытно иное: Палладио, практик из практиков, выводит художественность архитектурной формы (пьедестала под колонной) из механики работы материала, жаль, не сказал, какого именно (может, имел в виду глину или металл?). То есть изображение подменяет выражением. Непреднамеренно, конечно.

Художественное в художественной архитектуре. Если, по Д. С. Лихачёву, в литературных произведениях следует различать *сообщение* сведений о событиях, *рассказ* о событиях и *изображение* событий, и что художественное воображение постепенно становится способным не только все более точно повествовать о действительности, но воспроизводить действительность, вызывать у читателя ощущение присутствия при совершающемся в произведении действии [Лихачёв 1979, с. 281], — то в произведениях архитектуры функции *сообщения* и *изображения*, то есть *выразительности* и *изобразительности*, зачастую совмещены до неразличимости и возникают вместе, как Филемон и Бавкида (во II части Гётева «Фауста»).

В классическом трактате «Готическая архитектура и схоластика» Эрвин Панофски аналогичным образом предложил различать *нарративный контекст* (сюжетно-тематическое изображение) в репрезентативных (предметно-изобразительных) искусствах и *функциональный контекст* (предметно-выразительный) в архитектуре [Богословие 1992, с. 68]. Хотя Панофски знал, что его «робкую попытку соотнести готическую архитектуру и схоластику историки искусства и историки философии встретят настороженно» [Богословие 1992, с. 52], тем не менее его блистательное и доказательное наблюдение над структурной организацией средневековых «сумм» и простран-

ственной организацией готического собора надобно считать подлинным культурологическими открытием, которое было встречено с восхищением хотя бы одним Жаком Маритеном¹. В его иконологической концепции, к которой мы чуть ниже обратимся, соотнесение выразительности и изобразительности, нарратива и функции достигло наибольшей формулировочной четкости.

Чтобы не сказать, что *выражение и изображение* в архитектурной форме это одно (а ведь так хочется), вспомним для наглядности характеристику Артура Шопенгауэра, полагавшего, что архитектура тем и отличается от изобразительных искусств и поэзии, что дает не снимок (слепок²), а самую вещь: *полезную архитектурную форму*. «Она не воспроизводит, как они, познannую идею и не снабжает зрителя глазами самого художника, но здесь художник только приспособливает объект к зрителю, облегчая восприятие идеи тем, что заставляет действительный индивидуальный объект ясно и полно раскрыть свою сущность» [Шопенгауэр 1992, с. 223]. Шопенгауэр приписывал архитектуре *как искусству*, то есть, как договорились, художественной архитектуре, только одно стремление: довести до полной наглядности некоторые из тех идей, которые представляют собой низшие ступени объектности воли, — тяжесть, сцепление, инерцию, твердость, «эти общие свойства камня, эти первые, са-

¹ Классические «суммы» должны были отвечать следующим трем требованиям: 1) всеохватываемости (достаточное перечисление), 2) организации *opus'a* в соответствии с системой рядоположенных частей и частей частей (достаточная членораздельность) и 3) четкости и дедуктивной убедительности (достаточная взаимосвязь), и все это вместе должно было быть усилено литературными приемами, соответствующими идее *similitudines* (подобий), которая была предложена Фомой Аквинским: суггестивной (внушающей) терминологией, параллелизмом частей и ритмом. Итак, целое в схоластическом трактате разделено на *partes* (части), которые, в свою очередь, могут быть подразделены на меньшие *partes*; *partes* делятся на *membra*, *quaestiones* или *distinctiones*, а последние на *articuli* (например: *De archit.* VII 1, 3). На основе гомологических сравнений Э. Панофски убедительно доказывает аналогию организации пространства и массы готического собора с организацией структуры и смысла в схоластическом трактате [Панофский 2004, с. 213–325].

² «Снимков» во времена Шопенгауэра быть не могло: француз Л. Ж. М. Дагер (1787–1851), применив иодид серебра, изобрел дагерротип только в 1839 г.

мые простые, самые приглушенные зримые явления воли, генерал-басы природы, а затем, наряду с ними, свет, который во многих отношениях предстает их противоположностью... собственно, борьба между тяжестью и инерцией составляет единственный эстетический материал искусства архитектуры, задача которого — самыми разнообразными способами выявить с полной ясностью эту борьбу» [Шопенгауэр 1992, с. 221]. Действительно, становясь на точку зрения Шопенгауэра, который в первой четверти XIX в. отстаивал субъективность выразительности искусства (из лютой антипатии к гегелевской объективности и ввиду субъективной направленности собственной философской доктрины), — весомость материала архитектурной формы может являться одной из «выразительностных» особенностей архитектуры, взятой *среди* искусств. Шопенгауэровское рассуждение, хотя и заражающее волевой прямоотой, односторонне по существу. Поскольку, как было доказано А. П. Мардером, *художественный образ не является необходимым условием реализации и функционирования архитектурной формы*, хотя здания, обладая специфическим архитектурным образом, могут и быть, и не быть произведениями искусства, оставаясь полноценными произведениями архитектуры, — постольку *самое признание внехудожественных характеристик («весомость материала») в художественной форме архитектуры лишено логической необходимости*. «Художественная форма зданий и сооружений ... есть особый способ инобытия архитектурной формы, ее идеального бытия в общественном сознании как знаковой системы» [Мардер 1988, с. 143]. Иными словами, речь может идти не столько о выразительности или изобразительности архитектурной формы, *взятой как художественная*, сколько о тех элементах художественности, что вносятся зодчим для подчеркивания выразительной уникальности (или, напротив, традиционности) своего объекта, который может быть расценен как особое общественно-культурное явление (например, памятник). «Сюжет», «тема», «предмет», «изображение», «выражение» — этим инструментом возделывается семантическое поле архитектурной мысли: и творческой мысли архитектора, создающего соответствующую форму, и творческой мысли архитекуроведа, надзирающего над ней.

Только наличие элементов художественности в архитектурной форме позволяет квалифицировать ее как форму худо-

жественной архитектуры. Следует, тем не менее, настаивать, что *художественность архитектурной формы — творчески произвольный довесок к ценному материальному телу архитектурного организма,* его костюм, макияж, позволяющий либо скрыть недостатки архитектурно-композиционного равновесия пространства и массы, либо подчеркнуть общественную важность объекта путем внесения орнаментальных форм, установки художественной декорации на конструктивно здоровом теле архитектурной формы. Именно об этой стороне много спорили мыслящие архитекторы в 1920-х гг., в эру функционализма: голландец Я. И. П. Ауд тактично полагал, что орнамент это универсальное лечебное средство против архитектурной импотенции, которым можно внешне исправить любую неудачу оформления средствами «самой архитектуры» (!?); австриец Адольф Лоос откровенно считал орнамент преступлением [Мастера 1972, с. 143–148]. Но оба сходились в том, что архитектурное творчество без орнамента (то есть без художественности?) требует максимальной наиполнейшей чистоты композирования архитектурных пространства и массы. Вот она: обсуждаемая действенная сила художественной формы, «украшенное» (*decorum*) и «честное» (*onestum*)².

¹ Я. И. П. Ауд. Будущее архитектуры и ее возможности / Пер. с нем. // Архитектура современного Запада / Общ. ред. и статьи Д. Е. Аркина. М., 1932. С. 79.

² У. Эко называл Средние века «интегрированной цивилизацией» — такой цивилизацией, которая в своих собственных границах выработала систему ценностей, не конфликтующих, но взаимосвязанных. Наличие такой интеграции, по его мнению, делает сегодня столь затрудненным понимание кажущегося отсутствия различий между прекрасным (*pulchrum*) и удобным (*aptum*), украшенным (*decorum*) и честным (*onestum*). «Для человека средневековья было трудно различить упомянутые ценности, и вовсе не из-за недостатка критичности, но из-за слияния этических и эстетических реакций, видения жизни в ее нерасторжимом единстве» [Эко 2004-6, с. 40–41]. Новейшее время, тем более 1920-е, — время сверхспециализации, и украшенность/честность разнесены по разные стороны организации архитектурной формы. Не говоря о средневековье, — греки и подавно не знали такого различия: их видение жизни было не менее симфоничным. Парадоксально, но «чем дальше, тем больше человеческая свобода живет в человеческом искусстве, и мы не можем допустить..., чтобы нам извне навязывали художественные методы и цели» [Фаулз 2002, с. 182]. Начало

Стало быть, художественная архитектура это плохо? фальшиво? «несимфонично»? Художественная архитектура есть нечто, не долженствующее присутствовать в архитектурном процессе?

Если сводить художественность в архитектурной форме к декоративным элементам, которые — как элементы «архитектурной речи» — могут изучаться риторико-символическими средствами, мы вынуждены будем признать, что *структура архитектурной формы силой напряжения композиционных отношений возводит полезную конструкцию, выводя ее за пределы понятия о материальных свойствах и превращая в целостную художественную форму.* В таком утверждении кроется сонм противоречий, выход из которых едва ли удастся сыскать (а Шопенгауэр бы порадовался). Зайдя с черного, золушкиного входа (им пользуются архитектуроведы), увидим следующую картину.

С точки зрения *анализа* архитектурной формы следует заключить, что художественное в ней характеризуется такой мерой изобразительности, которая поставляет зрителю/пользователю необходимый объем выразительной информации об архитектурной форме как явлению искусства, то есть позволяет выявить актуальный *художественный* образ этой формы. С точки же зрения *интерпретации* архитектурной формы, которой (интерпретацией) занимается архитектуроведение, именно художественная выразительность этой формы оказывается основанием для выяснения ее изобразительности. Как заметил М. О. Гершензон, пропорциональность, воздушность, изящество архитектурных линий так же реальны, как камень и металл, из которых построено здание, но откуда они?.. «Это свет и перспектива, очертания и мелодии другой природы, не нашей» [Гершензон 2000, с. 122]. — Живописно, метафорично, околоархитектурно: чего еще можно ожидать от высококлассного беллетриста?

Послушаем, что на этот же счет говорил в 1926 году А. Г. Габричевский: «Прочно укоренившийся термин “изобразительные искусства” уже сам по себе характеризует преимущественную роль изобразительности в пространственных искусствах,

этой заботы положено в древней Греции, бои все еще идут, и это составляет ядро парадоксальности столь простого требования.

которые наиболее связаны с реальной видимостью, поскольку они — искусства зрительные (и архитектура? — А. П.), постольку они оформляют реальную видимую вещь и непосредственно (помимо словесного и звукового знака) воспроизводят видимость изображаемого предмета. Однако термин этот, являющийся неудачным переводом немецкого Bildende Künste — искусства образующие, образные, неприменим к *архитектуре*, в которой изображение, то есть чувственно-наглядный состав, не является изображением каких-либо реальностей вне самого строения, и в которой поэтому изобразительные формы в узком смысле отсутствуют. Можно лишь условно говорить о том, что отвлеченная игра форм архитектурной массы и пространства “изображает” то или иное культурное отношение человека к вещи или, как, например, на это указывает Шеллинг, что архитектура как искусство есть подражание самой себе как вещи» [Габричевский 2002, с. 276]. Почему эти слова из словарной статьи «Изображение» (для ГАХН) через восемьдесят пять лет архитектуроведу приходится напоминать? Потому что наш архитектуровед ленив и нелюбопытен.

Выразительное и изобразительное в архитектурной форме. Для зрителя/пользователя архитектурная форма помимо функциональности оказывается ценной с позиции ее *выразительности*, поскольку *изображает* функциональную ценность, полезность объекта. Для архитектуроведа архитектурная форма оказывается ценной с точки зрения изобразительности, поскольку выражает пригодное для художественного анализа ценное содержание как целокупный архитектурный организм.

Функциональность изучает архитектурная наука (типология, конструирование, материаловедение, механика, акустика etc), выразительность изучает архитектуроведение. В первом случае во главе угла размещается объективное содержание архитектурной формы, во втором — субъективная оценка архитектурного образа. В первом случае результатом исследования оказывается объективное знание о «работе» («механике») архитектурной формы, во втором — субъективное переживание ее как художественного образа, закрепленное выразительным, художественным словом. Только не надо забывать, что всякий текст это ленивый механизм, требующий, чтобы читатель выполнял часть работы за него; текст, в котором излагалось бы все, что воспринимающему его человеку надлежит понять, об-



3. Дialeктика изобразительного и выразительного в анализе и интерпретации форм художественной архитектуры

ладал бы недостатком, — был бы бесконечным [Эко 2003, с. 9].

Понятно, что в столь замысловатой ситуации внутренние свойства архитектурной формы располагаются на границе между архитектурной наукой и архитектуроведением, с одной стороны, подчиняясь суховатым требованиям научного знания о художественных приемах объемно-пространственной композиции, совмещенных с объективностью свойств строительной механики, с другой стороны, — подчиняясь требованиям *поэтики архитектуры, то есть анализу и интерпретации художественного образа архитектурной формы, который взят автономно или в контексте*. Не забудем, что, по А. Г. Габричевскому, архитектура выражает: 1) отношение человека к материи (через приспособление), 2) отношение человека к среде, 3) отношение материи к среде [Габричевский 2002, с. 210]. Первые два типа реальны, третий идеален. В том смысле человек действует как субъект переустройства среды посредством при-

способления к материи, которым объективно сущая материя действует по отношению к среде: ведь помимо предмета всегда есть атмосфера вокруг него.

В таком, выраженным сложным словом, подходе таится опасность, о которой предупреждал Н. О. Лосский: «Коренная ошибка некоторых мыслителей состоит в том, что они, избрав одну ограниченную группу принципов и методов, провозглашают ее как единственную научную и хотят распространить ее на все науки, на всю систему миропонимания. Чем ограниченнее излюбленная ими группа принципов и методов, тем фанатичнее они восхваляют ее как единственно научную, а все остальные принципы и методы тем пренебрежительнее отвергают как будто бы ненаучные» [Лосский 1992, с. 197]. Конечно, Николай Онуфриевич несколько сгустил краски, и получилось неакварельно. Но самое предупреждение кажется необходимым. Стремясь отречься от обладания одним из самых трудных ремесел — усложнять простые вещи, — я все-таки позволю себе опереться на здравую сентенцию Фр. Ницше о всесиили полузнания, от которого хочется убежать еще стремительней, чем от усложнения простого и признания себя всесторонне правым: «Полузнание победоноснее законченного знания: оно знает вещи более простыми, чем они есть в действительности, и это делает его мнение более понятным и убедительным» [Ницше 1990, с. 467]. Приходится выстраивать теоретические основы архитектуроведения как самостоятельной гуманитарной дисциплины, стоя на шаткой лесенке между научной амбициозностью, тёмностью изложения и полузнанием. И это тем более важно, что во всяком деле, как советовал Г. В. Лейбниц, нужно соединять опыт с разумением и что весьма сомнительными выглядят те искусства и те методы, которые неспособны продемонстрировать ни творений искусства, ни открытий метода [Лейбниц 1982, с. 165].

Фома Аквинский (XIII в.) в «Summa theologica» (I, q. 15, 1 c) пишет, что форма какой-либо вещи, существующая помимо нее, может быть двоякой: она может либо служить образцом того, чьей формой она называется, либо служить началом познания, поскольку говорится, что формы познаваемого находятся в познающем. «Форма предшествует соответственно умопостижаемому бытию, как это бывает у тех, кто действует своим интеллектом; так подобие дома заранее существует в мысли зодчего.

И это можно назвать идеей дома, ибо мастер намеревался уподобить дом той форме, которую он мысленно задумал¹. Этот пример много раз повторяется и в Средние века, и в ренессансную эпоху, хотя корень закорен в сочинениях Аристотеля: «Метафизика» (III 2, 996 b 5–8; VII 7, 1032 b 1–26; VII 7, 1033 a 5–23; VII 17, 1041 b 5–7; VIII 2, 1043 a 14–16; VIII 3, 1043 b 5–8 и др.), «Никомахова этика» (VI 4, 1140 a 6–10), «О частях животных» (I 1, 640 a 15–19) и др. Одно из отождествлений работы мысли с трудом зодчего, принадлежащих к середине XVII в., с удивлением находим у Рене Декарта, наименее, казалось бы, метафоричного из европейских мыслителей, — в его «Размышлениях над первой философией» (1640 г.) и последовавших за ними ответах на возражения «некоторых ученых мужей против изложенных выше размышлений» (1641 г.), в частности, против члена ордена иезуитов Пьера Бурдена («Седьмые возражения»), который серьезно напугал Декарта. «В различных местах моих сочинений, — пишет Декарт в Седьмых возражениях, — я говорил, что подражаю зодчим в том отношении, что, когда они стремятся построить прочное здание на почве, в которой камень, глина или какие-то другие твердые породы засыпаны сверху песком, они сначала роют траншеи и выбрасывают из них весь песок и другие лежащие поверх него или перемешанные с ним породы, дабы затем воздвигнуть опоры на твердой почве. Точно так же и я сначала отбросил, подобно песку, все сомнительное, а затем, поняв, что немыслимо сомневаться, по крайней мере, в том, что существует сомневающаяся, или мыслящая, субстанция, я использовал это как скалу, на которой укрепил опоры моей философии» [Декарт 1994, с. 398]. Далее Картезий, подобно Альфиери, на нескольких страницах разыгрывает перед пожимающим плечами читателем какую-то трамелогедию²: ремесленник-каменотес, простец из простецов,

¹ Пер. С. С. Аверинцева (цит. по: Ю. Боргош. Фома Аквинский / Пер. с польск. 2-е изд. М., 1975. С. 152).

² Трамелогедия — жанр половинчатый и межумочный, нечто среднее между трагедией и оперой; создан Витторио Альфиери в конце XVIII в., чтобы подготовить зрителя, привыкшего к пустым оперным либретто, для высокой, как ему виделось, политической трагедии. «Пришел Альфиери и возродил трагедию, заставив ее кричать и корчиться в муках. Но это была разорвавшая тьму молния, а не свет новой зари, обещающей прекрасный день» [Маццини 1976, с. 132].

дело которого — таскать и тесать камни, а не предаваться аристократически-абстрактным рассуждениям, — насмехается над архитектором, который, чтобы выстроить часовню, наблюдает за подготовкой основания для ее фундамента. Обращаясь к образу каменщика, Декарт ёрничает над Бурденом, принявшимся критиковать его «Размышления» и прибегнувшего к архитекторски-каменотесным образам. Декарт более сведущ в строительном процессе, чем преподобный отец. «Но это подобно нелепой и ребяческой выдумке каменотеса, принимающего ров, предназначенный для закладки фундамента зданий, за альфу и омегу зодческого искусства и порицающего все, что строится зодчим, как уничтожающее этот ров» [Декарт 1994, с. 403]. С точки зрения беллетристичности, доводы Декарта малохудожественны, путаны и чрезмерно язвительны, чтобы современный читатель смог от души насмеяться над глупостью каменотеса. Насмешить у Декарта не получилось, пьесообразные объяснения грешат длиннотами и топтаньем на месте вокруг траншей, злых духов (лемуров) и якобы неразумной деятельности архитектора. Декарт цитирует Бурдена, иронизирующего над его *cogito ergo sum*: «Я строю, у меня есть сознание этого строительства, а значит — я архитектор» [Декарт 1994, с. 412], но ответить на это не может или, скорее, не хочет. Образ Декарта, который в юности увлекался рисованием, военной архитектурой и фламандским языком, нагляден: при строительстве зданий существуют границы надежности (лежащие ниже наибольшей прочности почвы), за которые обычно не допускается выходить, причем они бывают различными в зависимости от размеров конструируемого сооружения: скромные домишки могут безопасно располагаться даже на песке, и он для них не менее надежная опора, чем камень — для высоких башен. — «Но совершенно неверно при закладке основ философии полагать, будто существуют какие-то границы сомнения, лежащие ниже наибольшей достоверности, в пределах которых мы могли бы благоразумно и с безопасностью успокоиться» [Декарт 1994, с. 406–407]. Декарт не архитектор, но позицию архитектора понимает отчетливо, и сравнивает метод собственных философских построений с методом архитектурской работы. Его интересует, конечно, фундамент, и эта фундаментальная метафора открывает его «Первое размышление» о том, что может быть подвергнуто сомнению [Декарт 1994, с. 16]. Все, что

следует над фундаментом, утрачивает строительную метафорику, зиждется целиком на философской спекуляции.

Для нас важно, что Декарт в Новое время сознательно поддержал аристотелевскую традицию проводить параллели между конструированием способности мышления и конструированием объектов архитектуры. В каждом из случаев речь идет об архитектурной форме и единстве принципов ее организации. В случае с философским текстом эта форма архитектурно-техническая, в случае с архитектуроведческим текстом — не только архитектурно-техническая, но и собственно архитектурная, взятая в снятом виде. Недаром Декарт намекал: «когда ты в тайном уединении вновь обратишься к своим преданным тебе правилам, ты отрясешь с них прах, смоешь грязные пятна и явишь нашему взору чистое и отточенное зодческое искусство» [Декарт 1994, с. 413]. Уж не о воскрешении падшей голландской архитектуры середины XVII века стенает Декарт? Нет, конечно: речь об *архитектурности человеческого мышления*. Через полтора года Гегель найдет основное понятие собственно зодчества в том, что духовный смысл вложен не в самое архитектурное произведение, которое вследствие этого становится самостоятельным символом внутреннего, а, наоборот, этот смысл уже приобрел свое свободное существование вне архитектуры. «Это существование может быть двоякого рода, смотря по тому, воплощается или выявляется ли этот смысл в другом, более развитом искусстве..., или человек удерживает этот смысл живым в себе, в своей непосредственной действительности и выявляет его в своей деятельности» [Гегель 1971, с. 55]. Архитектурность и архитектурность в этой гегелевской сентенции доведены до математического звона как важный архитектуроведчески-философский постулат. Начало ему было положено Аристотелем.

Итак, видимой реальности, видимому предметному миру изобразительных искусств (*la réalité de vision*) стоит противопоставить, как это делают архитекторы или музыканты, творимый предметный мир (*la réalité de conception*), творимую реальность, не пытаясь возместить изображение действительного мира выражением необходимости природы, которую художник видит в предположении, не будучи в силах открыть, а архитектор порождает, будучи в силах переосмыслить и сделать выразительной.

Выражаясь семиотически, соотношение изобразительности и выразительности в архитектурной форме примерно тако-

во, каково соотношение в них образа со знаком. Образ — изображает, знак — выражает (знак ведь трудно прочесть как образ). Но это лишь одна, не главная сторона вопроса. Как поэтично, но точно заметил Н. И. Балашов, гордый купол Ф. Брунеллески, преобразенный в рисунках Леонардо, в проекте Д. Браманте и в полном творческом воплощении этого проекта у Микеланджело в купольно-алтарной части собора Св. Петра в Риме, этот ренессансный знак светскости, поднявшийся на столетия над главными соборами (по замыслу — средоточиями веры), формировал в течение XVI–XIX вв. один за другим визуальные ландшафты европейских столиц (Рим, Лондон, Париж, С.-Петербург) [Проблемы 1985, с. 393]. Конечно, образ может быть прочитан как исторически закрепленный знак, но для этого его знаковость должна быть более выразительной, чем образность. Истории европейской архитектуры ведомо немного знаков, подобных «куполу Брунеллески», может быть, он всего один. Для нас важен самый принцип, а не примеры. Даже грустному понятно, что всякое творчество требует от человека безусловных норм и критериев, которыми определялось внутреннее достоинство произведений как таких, что выражают *благо, истину и достоинство человека*, для которого эти произведения создавались¹.

Как нравственно-формальный принцип государства не может определяться правомерностью или формальной справедливостью, этим государством осуществляемыми, поскольку право полагает лишь границу, а не цели и содержание деятельности, так и в творчестве архитектурном: принцип удобства и создание комфортных условий, обусловленный строительной нормой и физическим законом, в силу которых «не ломаются вещи», полагает лишь внешнюю, формальную границу этого творчества, а никак не постулирует цели и не задает содержание архитектурной деятельности. И точно так же, как в основе функционирования нормального общества должен лежать духовный союз — религиозная и нравственная общность членов

¹ Не забудем четыре условия бытия, перечисленные в 1250 г. св. Бонавентурой: единое (*unum*), истинное (*erum*), благое (*bonum*) и прекрасное (*pulchrum*). Единое характеризует побудительное основание бытия, истинное — формальное основание, благое — конечное, прекрасное «охватывает все основания и является для них общим» [Эко 2004-б, с. 53].

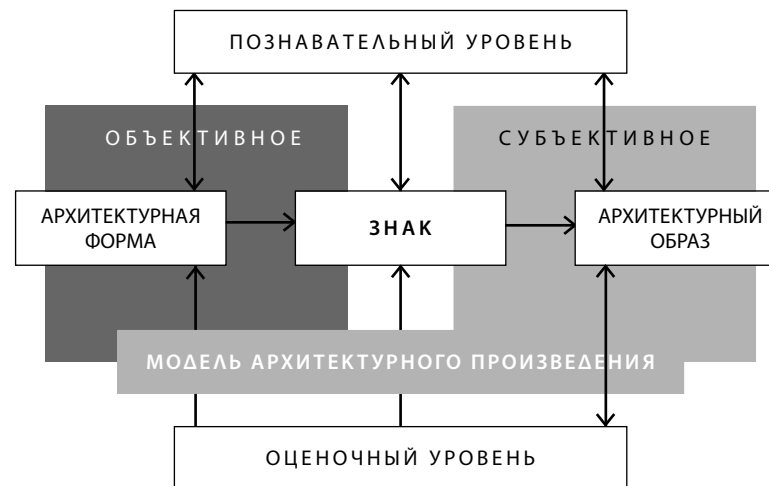
этого общества (по этимологии), определяющая его цели, точно так же, как сферы государственные и экономические должны служить формальной и материальной средой и защитой осуществления такого целевого начала, — точно так же в основе архитектурного творчества лежит и духовный союз между зодчим и средой (по Габричевскому), в которой он реализуется как творец, и формально-материальные составляющие, которые понуждают построить на земле и для людей.

Воспроизведение и продуцирование в архитектурном творчестве. Архитектурная деятельность может рассматриваться как художественная деятельность, на мой взгляд, только в том случае, когда сталкивается с *потенцией непредвиденного* как раз там, где желает установить некий закон. Понятно ведь, что материальные свойства продуктов художественной деятельности в значительной степени лишены функциональной специализации и обращены к чувственному созерцанию, под оболочкой которого, собственно, и совершается вся внутренняя работа «потребления» произведения искусства [Иванов 1977, с. 208–209], но — не произведения архитектуры. «Внутренняя работа потребления» произведения архитектуры происходит *par excellence* внешнехудожественным и внешнеэстетическим образом, поскольку потребление архитектурной формы предполагает овладение функциональным качеством в первую очередь, а художественным едва ли не в последнюю. В. П. Иванов так пояснял ситуацию: в искусстве теоретический и практический аспекты отношения к миру сплавлены в едином процессе художественной деятельности, которая *формирует* свой объект до стадии завершенности и индивидуальной потребности, уже не требующей какой-либо доработки. Главное и состоит в том, что продукты искусства с самого начала усваиваются как элементы жизненного мира, их форма позволяет им войти в бытийную сферу личности и потому они обращены ко всему человеку, со всем многообразием его общественных и индивидуальных интересов [Иванов 1977, с. 213]. Очевидно, что здесь искусство понимается очень широко, почти по-гречески (где оно, кстати, в нашем смысле никак не понималось), — как искусственные формы, предназначенные для «оформления» человеческой онтологии, конечно, имеющие собственные выразительность и образность.

«Художественная форма, точнее, художественность этой формы абсолютным образом опосредует всякое содержатель-

ное присвоение его (искусства) явлений», а реалии художественной культуры проницаемы только для художественно развитого глаза [Иванов 1977, с. 213–214]. Поскольку трудно предполагать художественную вышкolenность каждого, приходится принимать усредненность художественного развития всех. Именно *усредненность восприятия архитектурной формы оправдывает ее средовую незаметность*. Но как только автор вознамерит свое произведение чертами, выходящими за средний уровень («выше» или «ниже»), тут же его произведение подвергнется общественному порицанию, причем здесь неважно, ниже или выше среднего уровня художественные свойства архитектурной формы: и в том, и в другом случае они вызывают неприятие со стороны посредственности. Чем выше художественный уровень произведения архитектуры, тем громче и чаще недовольство им: оно нарушает бурю монотонность *общественного бытия*, поскольку задает ему *индивидуальный вектор*.

Пожалуй, по греческим представлениям члены общества (полис) составляли не границы друг для друга, а внутренне восполняли друг друга в свободном единстве взаимопонимания до общественной целостности. Греко-римская повседневность (материал следующих глав этой книги), известная нам действительность бытия Греции и Рима, будучи непосредственным предметом религиозно-мистического знания, осознаваемого в самом себе, становится предметом знания естественного, сопричастного современной способности познания и суждения. Иначе говоря, будучи сознательно усвояема разумом и чувством, повседневность античного мира вводится в *формы логического мышления* и реализуется в данных *реконструктивного опыта* об этом мире. Здесь образуется система некоего современного знания, основанного на мистическом знании *божественных вещей*, которое посредством рационального мышления оно связывает с эмпирическим познанием *вещей природных*, таким образом, представляя «снаружи» некий синтез теологии (мифологии), рациональности и эмпирического исследования. «А что живописец или скульптор выражает “идею” человека, — это нелепая выдумка и обман чувств: когда так говорят, то поддаются тирании глаза, который из человеческого тела видит только поверхность, кожу; но внутреннее тело в такой же мере принадлежит к идее» [Ницше 1990, с. 331].



4. Субъект-объектная познавательно-оценочная организация архитектурной формы

Если Вл. Соловьёв в «Критике отвлеченных начал» (1880 г.) показал, что недостаточность эмпирического исследования (наука), бесплодность отвлеченного философствования, с одной стороны, и невозможность вернуться к теологической системе, как в нашем случае, античного мира, необходимость развить и восполнить мистическое начало природными и рациональными элементами, с другой стороны, — то все это осознано «умом человечества как результат его отрицательного развития» [Соловьёв 1988, т. 1, с. 590]. — Результатом положительного развития, оправданного критическим рационализмом Канта, окажется совмещение в рамках *чувственного опыта* исследователя тех фактически заданных начал, которые можно рассматривать и как *отвлеченные* — для форм познания, и как *конкретные* — для восстановления форм бытия (в том числе и материального), в виде материи, в виде живого вещества архитектурной формы. «Сначала предполагались торжества, потом аресты: затем решили совместить», — эта формула из горинского «того самого Мюнхгаузена», на мой взгляд, как нельзя более точно выражает проблемное поле *современного познания античного мира*: познание его извне, со стороны *нашей* феноменальной отдельности (знание эмпирическое и рациональное), и изнутри, со сторо-

ны нашего «абсолютного существа, внутренне связанного с существом познаваемого (знание безусловное, “мистическое”)». Архитектуровед (искусствовед, музыковед, литературовед¹ и т. д.) обязан совмещать эти разные формы познания воедино, воплощая в сознании, а затем в художественно выразительном тексте, если хотите — в научной прозе.

Очевидно, что значительное место в такой работе занимает *способность воображения*, о которой шла речь выше. Если *научное воображение* вообще допустимо в гуманитарных исследованиях (уверен: они *основываются* на научном воображении), то превращение изменчиво-нестройной толпы, с одной стороны, исторических фактов, с другой, — ощущений исследователя в цельный образ способно неподвижно стоять посреди смутного потока наших впечатлений. Если, по Вл. Соловьёву, такое превращение исторического материала в исследовательский «есть творческий акт нашего духа», то — «такое творчество не только не есть творчество из ничего, но не может быть сравнено даже с условным творчеством ваятеля или зодчего, превращающих мертвую и равнодушную к их работе массу в прекрасную статую или величественное здание» [Соловьёв 1988, т. 1, с. 731]. Процесс познания, основанного на *научном воображении* («научной имажинации», сказал бы Я. Э. Голосовкер), имеет пять фаз:

– утверждение, что существует некий самостоятельный предмет (Парфенон), то есть нечто, не зависящее от нашего сознания;

– умственное созерцание или воображение идеи предмета (идея Парфенона), единой и неделимой, которая отвечает на вопрос, что *есть* предмет;

– воплощение присущего уму образа предмета в данные нашего опыта, в ощущениях сообщая ему феноменальное бытие или обнаруживая актуально в природе [Соловьёв 1988, т. 1, с. 732–733];

– трансформация данных опыта и ощущений в конгениальный им текст, сообщение этому тексту художественности, делание его пригодным для дальнейшего постижения и превраще-

¹ Если даже Дидро «создал гибрид литературы и искусства» [Ортега 1991-б, с. 63], стоит ли сокрушаться по этому поводу и пренебрегать чтением его «Салонов»?

ние данных собственного опыта в основание для данных опыта чужого;

– организация посредством создания текста приращения исторического опыта, переосмысление его при помощи превращенной формы факта (Парфенона)¹.

Можно убедиться, что в первой фазе нам сообщается, что предмет *есть*, вторая фаза извещает о том, *что* он есть, третья показывает, *как* он является, четвертая говорит о форме, в которую воплощается, пятая — о том, *зачем* требуется такое воплощение. Если совокупность первых трех фазисов, предложенных Вл. Соловьёвым, выражает, по его мнению, «полную действительность предмета», то два последних фазиса герменевтическим способом задают первым трем необходимый онтологический и телеологический статус. «Я мыслю свое тождество с предметом, потому что испытываю свое различие с ним» [Соловьёв 1988, т. 1, с. 736], а испытывая свое различие с ним, полагаю его внешним в такой форме, в которой он может получить качество внешности и для других: в форме текста. «Если внутренняя связь субъекта со всем существующим выражается в том существенном акте, который мы в своем сознании находим как тройственный акт *веры, воображения и творчества* (курсив мой. — А. П.)², то внешнее отношение субъекта к познаваемому выражается в нашем чувственном опыте... и в чисто логическом, рациональном мышлении» [Соловьёв 1988, т. 1, с. 736]. Каким образом это внешнее отношение субъекта к познаваемому может быть внешним для иных субъектов? Двумя путями: либо сходным воплощением «веры, воображения и творчества», либо вос-

¹ Кант полагал, что наше знание возникает в процессе синтеза опытных данных и присущих субъекту априорных форм чувственности (пространство и время) и таких же форм рассудка (логические категории: качество, количество, отношение). Такой синтез осуществляется при помощи *продуктивного воображения*: эта способность укладывает кирпичики опытных данных в ячейки трансцендентальных конструкций — присущих человеку познавательных форм. Так возникают, по Канту, научные понятия.

² О тройственном образе совершенства: чистом бытии, двойственном бытии и царстве числа (смерти) проникновенно писал М. О. Гершензон, утверждая, что «нельзя личностью остаться целою и способною любить в испепеляющем огне культуры; нельзя человеку безнаказанно предаваться самораспятию отвлечения» [Гершензон 2000, с. 111].

приятием этого воплощения из чужого текста. И в том, и в другом случаях продукты художественной деятельности, в том числе и в области архитектурного творчества, вкрапляются в предметный мир культуры и в качестве ее жизненных, онтологических элементов претерпевают историческую модификацию, связанную с их содержательным переосмыслением и актуализацией. По мнению В. П. Иванова, в этом заключается один из источников интегративности и универсальности искусства, которую склонны приписывать достоинствам собственно художественной деятельности как субъективного творческого акта. Если будет позволено так выразиться, *архитектуроведческая деятельность является в значительной степени художественным, субъективным творческим актом, хотя удваивает в самом человеке мир познанный и мир увиденный*. Это трудно. Но никто не утверждал, что легко: тружественно всякое творчество.

Наиболее отчетливо эту тенденцию можно наблюдать в гуманитарных науках, связанных с «-ведением». Вл. Соловьёв писал, что обычно задачей искусства «признается или некоторое воспроизведение существующей действительности, или произведение таких идеальных образов и форм, которые выражают только субъективное содержание нашего духа и его отношение к природе, не имея никакого действительного влияния на эту последнюю» [Соловьёв 1988, т. 1, с. 744]. Если касательно изобразительных искусств это утверждение и справедливо (см. выше), то в отношении архитектуры — несправедливо. В искусстве человек выражает свою нужду в гармонии и полнокровности духовного существования, поэтому в искусстве всегда наличествует сознательный или бессознательный, активный или пассивный, оптимистический или пессимистический протест против реальности (или ведется «художественный бой» за *иную реальность*). В архитектуре же реальность втягивается, вовлекается в процесс производства (в первую очередь, духовного, гуманистического производства), и лишь самой архитектурной формой может быть выражен оптимизм или пессимизм, активность или пассивность: в зависимости от образа, который создается в сознании глядящего способностью его художественного мирозерцания. Мирозерцание воспитывается, и античный человек прекрасно знал об этом.

Архитектуровед изучает то в архитектурной форме, что способно породить эстетически важную множественность образов, и то, каким художественным путем был до-

стигнут зодчим такой эффект, и то, зачем зодчий стремился к такому эффекту. Не следует упускать из виду, что слово «эстетика» происходит от корня греческого глагола *aisthanomai* — «воспринимаю», «ощущаю», и что до А. Баумгартена (XVIII в.) под эстетикой разумели учение о способности восприятия, и только после Баумгартена стали понимать как — сперва — учение о прекрасном, затем — в XX веке — как учение о выразительных формах и формах выражения (по А. Ф. Лосеву). Эволюция содержания понятия *эстетика* налицо. Очевидно также, что изучение форм восприятия и изучение форм выражения — разновекторные усилия: одно направлено на субъект восприятия (*автобиография восприятия*), другое — на объект (*метабиография восприятия*). Иначе говоря, занимаясь эстетикой, *сочиняя архитектуроведческие трактаты, исследователь пишет автобиографию своей способности суждения о внешней форме* (по Соловьёву), о которой Кант сочинил в 1790 г. специальный *opus* (помните: суждение вкуса по качеству, по количеству, по отношению к целям, по модальностям благорасположения к предмету и т. п.? [Кант 1994, с. 66]). В этом отличие архитектуроведения от искусствоведения (см. ниже). «Теория архитектуры² исследует логику архитектуры и стоит в таком же отношении к архитектурному творчеству, в каком наука логики (не Гегеля, а просто логики. — А. П.) стоит к человеческому мышлению» [Зубов 2000, с. 379]. Однако «теория архитектуры не есть, как и логика, свод канонов и правил, *извне навязываемых* практике, действительности, а наоборот, — *результат познания* практики и лежащих в ее основе закономерностей» [Зубов 2000, с. 379–380]. Каким образом этот результат, не претендующий на жест законодателя мод и вку-

¹ К слову сказать, тема «Кант и архитектура», любопытная как в контексте рассуждения иных представителей немецкой классической философии, так и в системе философии самого Канта (в частности, его эстетических взглядов), — до сих пор, насколько мне известно, внимание архитектуроведа не привлекала. А ведь главная кантовская мысль интересна: «В зодчестве главное — определенное *использование* предмета, созданного искусством, и это условие ограничивает эстетические идеи» [Кант 1994, с. 196]. Выше я коснулся архитектурных воззрений кёнигсбергского отшельника только краешком интерпретации.

² Так со времен А. Г. Габричевского, А. И. Некрасова, В. П. Зубова, в 1920–1930-х, на немецкий манер повелось называть архитектуроведение.

сов, может быть выражен? — Посредством текста, написанного архитектором «по мотивам» своих впечатлений от «познания практики и лежащих в ее основе закономерностей». И от того, насколько упорно он высиживает свои образы, чтобы сделать их как можно свежее, зависит качество архитектуроведческого письма. В архитектуроведении, если верить А.-Б. Альберти, есть строгий, усидчивый и, стало быть, устойчивый разум, пренебрегая которым, человек рискует оказаться безрассудным.

В контексте нашей книги следует подчеркнуть, что адаптация явлений античной культуры к современному разумению просто немыслима без тонко развитой способности анализа, без четкости абстракций, позволяющих выделить в исторически разнородных явлениях их принципиальное ядро, перекинуть «литераторские мостки» от настоящего к культурному наследию античности, и поэтому поставить проблемы теоретически, «по существу». Имеет ли это отношение к изучаемой реальности? По мнению Х. Ортега-и-Гассета, самое тесное. «Никто не видит реальность такой, какая она есть, — несколько категорично утверждает испанский мыслитель. — Если бы это произошло, день великого прозрения был бы последним днем жизни на Земле. Тем не менее мы полагаем, что наше восприятие адекватно отражает реальность и позволяет сквозь призрачный туман вскрыть скелет мира, его великие тектонические складки» [Ортега 1991-б, с. 372]. Хоть сказано по-ортеговски эмоционально, сущность схвачена верно: едва ли у честного исследователя повернется язык сказать, что то, чем он занят, имеет отношение к реальности, к миру оживших и отживших предметов. Плодами собственно продуктивного воображения и кормится гуманитарий-архитектуровед¹, и не стоит требовать от него математической точности, закоснелой однозначности выводов.

¹ Но «многим, пожалуй даже большинству, недоступно и это: они довольствуются словами и намеками, как сомнамбулы, бредут по жизни, ограничив себя набором условностей... В известном смысле вся наша духовная жизнь — это кристаллизация» [Ортега 1991-б, с. 372].

ПОЭТИКА, ЛОГИКА И ДИАЛЕКТИКА АРХИТЕКТУРОВЕДЕНИЯ

Насколько удалось выше убедиться, устоявшегося определения архитектуроведения нет.

Г. Н. Логвин (1910–2001) предлагал понимать под архитектуроведением систему знаний об архитектуре как особой форме творческой деятельности, ее происхождении, сущности, специфике, общественных функциях. Архитектуроведение, по Г. Н. Логвину, охватывает историю архитектуры, исследующую процессы развития мировой архитектуры, эволюцию и смену стилей, особенности школ, творчество мастеров и критику, которая поясняет и оценивает произведения архитектуры, анализирует проблемы формы и содержания в архитектуре, взаимодействие и связь архитектуры с другими сферами культуры и общества, мировоззрением, эстетическим идеалом и проч. [Архитектура 1995, с. 37]. Какую абстракцию ни подставь в это определение, всякая сгодится. На наш взгляд, в нем сделан акцент на архитектуроведении лишь как на явлении человеческой деятельности, которым подменен феномен этой деятельности, но природа архитектуроведческого исследования не отражена. Не беря смелость полемизировать с почтенным автором, тем более, что его определение жизнеспособно в уставных отношениях других «-ведений», обратим внимание на недостающую, внутрицеховую сторону архитектуроведения: не внешнего содержания и наполнения, но внутренней природы. Без указания на общую методiku и принципы исследования здесь обойтись трудно. А последнее вырастает из природы самой архитектуры, с определением которой, как показывает, в частности, опыт этого определения, дело по-прежнему не просто.

Архитектуроведение и литературное творчество. На наш взгляд, *архитектуроведческими следует считать такие воззрения, которые не только непосредственно не относятся к анализу или оценке архитектурной формы, но как бы подменяют наличный пространственно-пластический материал литературой о нем.* Ведь когда мы, например, утешаем себя (как было показано выше в примечании со ссылкой на специальную работу А. В. Михайлова, что «архитектура это застывшая музыка», мы имеем в виду не архитектуру и не музыку, но выраженный словом *афоризм*. То есть метафора до определенной

степени заменила форму и музыки¹, и форму архитектуры, создав «рядом с ними» особые формы музыковедения или архитектуроведения, перенесло смысловой слой наличного предмета в узус интеллектуальных коннотаций, сделав литературным высказыванием, которое посредством языка вносится в мир культурного общения. Жанры такой литературы различны: от сухих наукообразных сочинений до живописных, поэтических очерков вроде принадлежащих перу Поля Валери или Бориса Ионовича Бродского. Это — пограничье, на котором архитектуроведение рискует слиться с искусствоведением и, как правило, сливается. Практика исследовательских работ, начиная с И.-И. Винкельмана (конец XVIII — начало XIX в.) и венско-мюнхенской школы искусствоведения рубежа XIX–XX вв. (К. Бёттихер, А. Ригль, Г. Тице, Ю. Шлоссер, Авг. Шмарзов, А. фон Гильдебрант, К. Фидлер, Г. фон Геймюллер, К. Шнаазе) предлагает не архитектуроведческое исследование, но искусствоведческое, построенное на описательно-аналитическом методе, иконографическом (Г. Вёльфлин) и иконологическом (Э. Панофски) методах, которые, тем не менее, не похожи на времяпрепровождение караванных погонщиков («что вижу, о том пою»), во что ныне порой вырождается искусствоведение, становясь экскурсоведением.

Остановимся на основных теоретических постулатах *иконологии*. Это сделать тем проще, что они внятно очерчены ее «изобретателем», Эрвином Панофски (1892–1968). Прежде всего, целью иконологического метода является постепенное проникновение («вчувствование» Фишера–Липпса–Ригля, только на иной основе) в произведение искусства, формологическое разложение его изнутри и снаружи, дающееся в руки только после длительных интеллектуально-эрудированных реконструкций. Чтобы быть иконологом, нужно быть сначала человеком книжным, затем остроумным, затем наблюдательным. На одной наблюдательности далеко не уедешь: так и будешь топтаться на уровне формального анализа, то есть на уровне иконографического рассуждения, предложенного Генрихом Вёльфлином (1864–1945) и в России имевшего наиболее верного адепта в лице академика Н. П. Кондакова (1844–1925).

¹ Примеры: А. Ф. Лосев. Музыка как предмет логики. М., 1927; Игорь Глебов [Б. В. Асафьев]. Музыкальная форма как процесс. М., 1930.

Таблица 1. Соотнесение принципов и приемов изучения произведения литературы и произведения архитектуры в литературоведении и архитектуроведении



Указанное проникновение, по Э. Панофски, происходит в три стадии: (1) *предыконографическое описание* — выяснение первичного семиотического значения произведения, псевдоформальный анализ, имеющий развитый экспрессивный план; (2) *иконографический анализ* — выяснение вторичного, подспудного значения, сотворение мифологемы произведения; (3) *иконологическая интерпретация* — выяснение сущности или содержания произведения в «символах време-

ни», в широком контексте культуры (литературы, музыки, театра, поэзии и др.)¹.

Итак, первый уровень (ПО) носит эмпирический характер и является предыконографическим описанием того, *что и как* изображено: определение первичных художественных и сюжетных *мотивов* произведения. Второй уровень (ИА) представляет собою собственно иконографический анализ в традиционном значении слова: интерпретация «вторичного, или условного, значения», определение сюжета изображения на основе знания традиций и правил изображения тех или иных тем, образов, аллегорий, символов (оно дается в руки только при знакомстве с литературными текстами). Третий уровень интерпретации (ИИ) позволяет связать данную исследователю творческую индивидуальность и конкретное произведение искусства (архитектуры) с более широким кругом значений, имеющим отношение к «нации, периоду, религиозным и философским представлениям эпохи». «Для того чтобы понять природу произведения искусства и его смысл на третьем, «иконологическом» уровне, — отмечает В. Д. Дажина, — историку искусства необходимо обладать обширной эрудицией в самых разных областях гуманистического знания, уметь вычленив из потока явлений «основные тенденции гуманистической мысли», понять, как они соотносятся с конкретными историческими обстоятельствами культуры и с личной психологией творца. Последнее с необходимостью подразумевает знание и понимание литературных и визуальных «текстов» и традиций» [Панофский 1998, с. 351–352]. Если сравнивать иконографический метод Вёльфлина с иконологическим методом Панофски, очевидно следующее: *иконографический метод* — описание и систематизация признаков и схем, принятых при изображении каких-либо персонажей или сюжетных сцен; *иконологический метод* — исследование сюжетов и изобразительных мотивов в художественном произведении для определения его историко-культурного смысла и выраженного в нем мировоззрения. В. Д. Дажина остроумно заметила, что формальный и иконологический

¹ М. [Н.] Соколов. Границы иконологии и проблема единства искусствознательского метода (к спорам вокруг теории Э. Панофского) // Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII–XVII вв.: Очерки. М., 1977. С. 227–249.



5. Принцип применения иконологического метода
к изучению природы произведения архитектуры

ПО — предыконографическое описание, ИА — иконографический анализ,
ИИ — иконологическая интерпретация

кий методы можно сравнить метафорически: первый в анализе формы использует микроскоп, уделяя внимание каждой детали, второй, ища общего взгляда, использует телескоп, стремясь рассмотреть дальние горизонты, широкую панораму явлений. Представляется более верным утверждение, что формальный метод в качестве первичного включен в иконологию. (На рис. 5 показано взаимодействие между тремя подходами Панофски к исследованию произведений искусства в приложении к произведениям архитектуры.)

Иконология требует от исследователя синтетической интуиции (в кантовском понимании «синтетичности») и эрудиции. Писания «в ней» зиждутся, с одной стороны, на «остроумной манере писать» (Л. Фейербах), с другой же, — зависят

от общего интеллектуального уровня ученого. Другими словами, понятие содержания (*о чем*) трансплантируется в понятие сюжета (*как*)¹.

Выше я показал, что искусствоведение и архитектуроведение сродни литературоведению, в котором методика исследования стремится формализовать материал литературы для достижения точности и тем самым подменить литературное произведение. Если — подобно литературоведению² — весь куст архитектуроведческих дисциплин представить в виде цветка, где в центре будут расположены дисциплины, занимающиеся общими вопросами интерпретации архитектурной формы (теория, эстетика и история архитектуры), окажется: чем дальше от центра к лепесткам, тем дисциплины точнее. Если пренебречь центральными элементами, периферические утратят смысл как существующие сами по себе. Если же, напротив, элиминировать периферические (статика и динамика сооружений, строительные конструкции, методы расчета, материалы и т. д.), то центральное, общетеоретическое и эстетическое изучение архитектуры потеряют точность, рискуя эпикурейски забыть в произволе необязательных рассуждений, ловких догадок и более или менее глубокомысленной оценки.

Очевидно, что архитектуроведение имеет к архитектуре и архитекторам такое же отношение, как литературоведение к литературе, писателю и читателю: вы можете с упоением читать Достоевского и совершенно не интересоваться тем, что о нем думают другие, — те, кто занимается Достоевским помимо наслаждения, по долгу научной службы. Так и архитектуроведение

¹ Характерен пример, который приводится у Панофски: если на полотне изображен бородастый старец с ножом в руке, то это Варфоломей; если же в руках у старца не нож, а штопор, то это не Варфоломей. Это и есть «эрудиционный» метод атрибуции произведения без заглавия и за неимением автора. — Если на полотне изображен человек, несущий на плечах ребенка, то это скорее всего св. Христофор (греч. *Христоносец*), переносящий младенца Христа через реку. Если у этого человека собачья голова, испрошенная им, дабы не обольщать своей красотой односельчанок, и на плечах нет младенца, это иллюстрация к поздней кипрской легенде; если он все-таки с бородой и с младенцем — это иллюстрация к «Золотой легенде» Иакова Ворагинского (до XII в.). И так далее.

² См.: Д. С. Лихачёв. Еще о точности литературоведения // Д. С. Лихачёв. Избранные работы: В 3 т. М., 1987. Т. 3. С. 453–457.

ние. Архитектору невдомек, зачем, собственно, люди занимаются этими текстовыми упражнениями, если можно проектировать и строить, совершая дело куда более полезное, нежели сочинять об этом деле сочинения. Однако вспомним Джакомо Бароцци да Виньолю, написавшего трактат об ордерах («Правило пяти ордеров архитектуры», 1562 г.), но по своим же канонам ничего не выстроившего; или Витрувия, сочинившего целых десять глав (книг), чтобы получить иждивенческую пенсию сначала от Гая Юлия Цезаря, а после его смерти — от Гая Октавиана Августа [Поляков 1938-а]; или — Андреа Палладио, оставившего мемуар о своей творческой деятельности, работах далеких римских предшественников и современников. Можно упомянуть трактаты Л. Бруни, Л.-Б. Альберти, С. Серлио, Г. Блума и проч., пытавшихся создать нечто вроде инструкции, по которой стоит работать зодчим эпохи барокко и классицизма, но их авторы так увлеклись предметом, что превратили свои произведения скорее в занимательные трактаты о философии архитектуры, нежели о конкретно-прагматических вопросах строительства. Антонио Аверлино Филарете вообще написал архитектурный роман о городе Сфорцинда (недавно издан в переводе В. А. Глазычева [Филарете 1999]). Нельзя упускать из виду момент случайности появления этих произведений: самое ценное, скажем, в трактате Витрувия (по Г. З. Каганову) — его *любовительство*: «пожилой артиллерийский (так приходится называть его — в русском языке нет слова для Витрувиевой военной специальности) офицер не просто проталкивал свою околоархитектурную компиляцию, но и хотел получить за нее триумф. Ни один профессиональный архитектор так далеко не заходил. Это и делает трактат бесценным: говорит не компилятор, а сама профессия его случайными устами»¹.

Как было замечено выше, *архитектуроведение* — прежде всего род литературного творчества, а уже затем наука, опирающаяся на *принципиальности метода*. Какая же строгость может быть в гуманитарном знании, замешенном на письме, а не на цифре, на знаке и значении, а не на формуле, которая стабильна? Кант, правда, был уверен, что всякая наука настолько является наукой, насколько много в ней математики. Быть может, он и прав, но в его «Критиках...» математики немного,

¹ Г. З. Каганов — в письме автору из Санкт-Петербурга 5.11.1998.

да и тексты, согласитесь, все-таки похожи на трактаты философские, нежели математические. Неумолимый кёнигсбержец, по-видимому, сказал так про математику в гуманитарном знании сгоряча. Но *если архитектуроведческому слову не суждено быть точным, ему остается быть дерзким.*

Архитектуроведческий текст — своего рода «текстовой конвой» (термин Д. С. Лихачёва [Лихачёв 1983, с. 53, 250, 555–557 sqq]), сопровождающий архитектурный процесс, начиная с Витрувия. Причем, не просто *обтекстовывающее окружение* того или иного памятника (объекта архитектуры), а лишь такое окружение, которое может считаться более или менее постоянным: устойчивое сопровождение, повторяющееся у разных авторов в форме вариаций. Собственно *текстовой конвой архитектуры — архитектуроведение* — то, по чему и изучают архитектуру не только в ее памятниках, но и в ее явлениях. Глядят — в натуре, путешествуя по городам и территориям, познают — через текстовой конвой. Одним достаточно первого, иные не довольствуются и вторым.

Архитектуроведение и наука об архитектуре. *Архитектуроведение и наука об архитектуре нетождественны.* Едва ли повернется язык назвать монографию по теории оболочек или статике сооружений, акустике и светотехнике архитектуроведческим трактатом. Здесь мало от архитектуры, но много от строительства: мало от творчества и много от высококлассного ремесла. *Архитектуроведение, на мой взгляд, так соотносится с архитектурной наукой, как гуманитарные дисциплины — с точными.* Все, что об архитектуре можно сказать неоднозначно, то, насчет чего существует разность мнений (например, о том, что такое архитектура), — это поле жизни архитектуроведения, всем прочим — точным и неизблемым, как твердеющий бетон, — занимается архитектурная наука, дисциплина точная. Однако текстовой архитектуроведческий конвой возможен как охранительная, объясняющая институция. Он «охраняет» архитектурную форму и явление архитектуры как таковое от непонимания, хранит от забвения, бережет от неразумных посягательств. Роль архитектуроведческого исследования, «архитектуроведческого конвоя», *околоархитектурного письма* может быть сопоставлена с ролью критического комментария к литературному произведению, с самим литературоведческим текстом относительно литературного произведе-

дения (как, например, монография Мирона Петровского о киевских контекстах Михаила Булгакова, где автор чувствует себя сильнее, чем изучаемое). Если «конвой» удалить — не-писание об архитектуре и не-чтение о ней, — с формой архитектурного произведения равным счетом ничего не случится, но что-то непременно поменяется в расположении и напряжении силовых линий культуры и прошлых времен, и наших с вами. *Чем меньше дистанция между методом построения архитектурной формы и методом изучения этого построения, тем лучше организован архитектуроведческий текстовой конвой, тем его поступь точнее, чеканнее. Но и наоборот: чем зазор больше, тем конвой более бравый (с песней, с присвистом), он окаймляет уже не отдельную архитектурную форму, но явление архитектуры, эпоху, дух, стиль.*

Поскольку архитектура динамичная система, постольку и «конвой» подвижен: он должен быть готов к пересмотру почтенных, уважаемых иными конвоирами концепций и воззрений, в общем, — должен быть на чеку. Только тогда у него выработается собственная походка, свой «левый марш» и умственная осанка. Может, тогда к нему начнут приноравливаться остальные конвоиры. Ведь каждый человек живет и действует, волея-неволей огражденный своим масштабом, размахом крыльев для полета и прочими Богом данными ограничениями. Но как значение слова тяготеет к понятию как к своей границе, так и творческий человек живет лишь для того, чтобы показать хотя бы себе самому, на что способен. Текстовой конвой архитектуры не потому «плохо ходит», что неорганизован и выправки нет, а потому что конвоиры — творческие люди, у каждого из которых свои правила шагистики и своя ортопедическая возможность. Я далек от мысли, что в архитектуроведении, как и вообще в области гуманитарного знания, важнее всего единство взглядов, как это может показаться из конвойных метафор. Нет: как раз здорово, что методы, которыми пользуются архитектуроведы, различаются, что подход и ракурс разные, что задачи у каждого свои: один тяготеет к методам Вёльфлина, другой — к методам Паннофски, третий тщится выработать собственные.

На мой взгляд, *архитектуроведческий текст должен, во-первых, быть самостоятельным литературным произведением* [Пучков 2005-в, с. 90–91], во-вторых, так «подменять» объект — архитектуру, — чтобы был очевиден акт подмены, в-тре-

тых, констатировать выход во вне-архитектурное пространство, то есть в пространство культуры, которое породило ту или иную архитектурную форму, а не просто фиксировать внутренние свойства этой формы, в-четвертых, — показывать взаимодействие между этой формой и породившим ее общественным явлением не только посредством каузальных (причинно-следственных) связей, но и творчески, «инсайтно». Известно же, что «церемониальность литературного слова — форма его социальности» [Аверинцев 1997, с. 7]. Предложенная лестница коннотаций свидетельствует, что за каждым архитектуроведческим (как и за каждым литературоведческим) текстом обязательно должен различаться автор, имеющий стойкую систему воззрений и тем самым отличающийся от других авторов. Здесь дело может быть решено не столько отбором материала, сколько ясностью подхода.

Могут упрекнуть, что я уравниваю в правах совершенно разные сферы деятельности: литературу и архитектуру, из которых каждая имеет свою цель, метод, принцип реализации в материале и т. п., а потому и анализироваться должны по-разному. По большому счету, и у литературоведа, и у архитектора одна и та же цель: текстовым образом вскрыть явление, природа которого, имея онтологический статус, все равно ориентирована на удовлетворение какой-то человеческой потребности: в пище духовной или крове над головой. А поскольку, по определению А. П. Мардера, архитектура есть форма общественного бытия (в отличие от искусства или литературы как формы общественного, отчужденного сознания), а не просто какое-то странное высокооплачиваемое искусство строить и созидать среду, то ее, разумеется, следует рассматривать иначе, чем литературу. Архитектура сопровождает человеческое (и не только человеческое) существо от колыбели до могилы, и никуда человек от нее не спрячется, а без произведений искусства и литературы он может обойтись, и многие, к сожалению, вполне обходятся¹.

Мы выяснили: *архитектуроведение имеет специфический предмет рассмотрения, является особой текстовой формой*

¹ Иосиф Бродский в Нобелевской лекции 1987 года с сожалением подчеркивал: «не может быть законов, защищающих нас от самих себя, ни один уголовный кодекс не предусматривает наказаний за преступление против литературы».

активизации исследовательского и читательского внимания на транссубъективном объекте, который каждый раз входит в корреспонденцию с самим существом человека, а не только с его интеллектуальной организацией или физическими параметрами. Потому, говоря о формальной логике как методе всякого исследования, где одно вытекает из другого, другое предполагает третье, а все вместе образуют некую систему, я вынужден без сожаления констатировать, что, стоя на такой точке зрения, текст как литературное произведение рискует потерять автора, а о понятиях же, как известно, можно договориться. Если бы я взялся утверждать, что методы архитектуроведческого исследования существуют разные, и для одного объекта годен один, а для другого — другой, то ничего этим не сказал бы, это трюизм. Архитектуроведение тем выгодно отличается от литературоведения или музыковедения, что имеет столь широкий спектр объектов, среди которых может встретиться и музыка, и поэзия, и проза. Ведь *архитектура это форма общественного бытия*, проявления которого, вероятно, даже не поддаются исчислению; это такое развернутое сознанию состояние форм инобытия, в котором все отдельные точки содержат в себе свое целое (архитектурный организм). Предметом здесь поэтому оказывается не только объективность научного познания, но и *сфера чистой субъективности, конституирующая многомерность мира культуры при помощи символа.*

В 1920-е гг. неокантианец Эрнст Кассирер предложил назвать символ как предельно широкое понятие человеческого мира: человек есть «животное символическое»; язык, миф, религия, искусство и наука суть «символические формы», посред-

И среди преступлений этих наиболее тяжким является не преследование авторов, не цензурные ограничения и т. п., не предание книг костру. Существует преступление более тяжкое — пренебрежение книгами, их нечтение. За преступление это человек расплачивается всей своей жизнью; если же преступление это совершает нация — она платит за это своей историей... Я не призываю к замене государства библиотекой — хотя мысль эта неоднократно меня посещала, — но я не сомневаюсь, что, выбирай мы наших властителей на основании их читательского опыта, а не на основании их политических программ, на земле было бы меньше горя... Ленин был грамотен, Сталин был грамотен. Гитлер тоже; Мао Цзэдун, так тот даже стихи писал; список их жертв, тем не менее, далеко превышает список ими прочитанного» [Бродский 2000, с. 306–308].

вом коих человек упорядочивает окружающий его хаос¹. Правда, Э. Кассирер сводит решение проблем культуры и человеческого бытия к отысканию формообразующего принципа, а не к раскрытию содержания, могущего скрываться за его «символическими формами», но, по парадоксальному наблюдению Р. Д. Тименчика, «если наша жизнь не текст, что же она такое?» Чтобы «читать» мир хотя бы с целью уяснения его символической формы, нужно владеть специальной грамотой. Если же под культурой, в первую очередь архитектурной, понимается *символически значимое построение мифа*, несомненен факт многообразия способов самого построения, где наряду с научным познанием уравниваются в правах миф, искусство, религия и т. д. и где совокупность измерений космоса культуры предьявлена как грамота для чтения «культурного текста». Выше я подробно остановился на этом. Здесь стоит подчеркнуть следующее.

Типология архитектуроведческих исследований представляется в известной степени лишенной смысла, хотя, вероятно, по разряду методологии науки подобное предприятие могло стать и небесполезным². Четыре больших массива выделить, однако, стоит.

¹ E. Cassirer. Philosophie der symbolischen Formen. Berlin, 1923. Bd I. Die Sprache; 1925. Bd II. Das mythische Denken; 1929. Bd III. Phaenomenologie der Erkenntnis.

² Неубедительную попытку такого предприятия являют работы Н. П. Овчинниковой «Структура и методологические основы отечественного архитектурного науковедения» (незащищенная докторская диссертация, СПб, 1998), «Этапы развития отечественного архитектуроведения (1920–1990-х гг.)» (защищенная докторская диссертация, СПб, 2000). Первая работа — достаточно невразумительное по цели, предмету и объекту исследование (например, ее материал: «архитектурные тексты научного содержания или с элементами научного знания, в том числе аналитические, информационные и критические в книгах, периодической печати и диссертациях», — здесь непрозрачны каждое словосочетание в отдельности, а тем более мысль в целом). Вторая диссертация выигрывает. Впрочем, предмет и объект по-прежнему размыты («отечественное архитектуроведение советского времени и первого постсоветского десятилетия, его элементы; их стороны, свойства, связи и отношения; их историческое движение; характер этапов эволюции советского архитектуроведения»). Непросто согласиться с авторским определением архитектуроведения: «высшее обобщение практики, знание, полученное от практики и проверяемое в ней, знание о прошлом, настоящем и будущем архитектуры... Часто для обозначения данного понятия пользуются тер-

Во-первых, объектом архитектуроведческого исследования является архитектурная форма в связях с тенденциями, которые ее породили, позволили сохраниться или принудили погибнуть (*собственно архитектурный объект*). Во-вторых, — исследования в других интерпретационных дисциплинах, где эта форма (конгломерат форм) рассматривается в связях с тенденциями, которые ее (его) породили и заставили существовать; например, «архитектурные» тексты И. В. Гёте, Н. В. Гоголя, В. Гюго, У. Голдинга («Шпиль»), Ю. Марцинкявичюса («Собор»), А. С. Серпилина («Зодчие»), Э. Гилберта (*вне-архитектурный объект*). В-третьих, — исследования общественно-культурных и социальных процессов, где архитектурная форма (конгломерат форм) рассматривается не только в режиме разных (литературных) интерпретаций, но и в связи с тенденциями, которые привели к созданию той или иной формы (*транс-архитектурный объект*). В-четвертых, стоит говорить об историографическом архитектуроведении — изучении и комментировании архитектурных трактатов, а равно об изучении такого изучения и такого комментирования, то есть об архитектуроведении, изучающем историю самого себя.

Обращаясь к вопросу о научной достоверности архитектуроведения, нужно заключить следующее. Актуальность всякой научной темы в значительной степени определяется тем, насколько сам исследователь увлечен ею (см. *стр.* 39). Личностный аспект, а не какой-нибудь научно насущный, «социально значимый» и т. п., всегда стоит во главе угла исследовательского труда. Когда исследователь совладал с ним, он становится и «насущным», и «значимым». Если мы обратимся к истории науки, то не сможем не обратить внимания, что большинство исследований созданы по инициативе автора и несут отпечаток конкретной авторской позиции, авторского взгляда на предмет. Здесь личность автора, степень его компетентности, охват материала, умственная искусность являются главными признаками научной досто-

мином «архитектурная наука». Какая практика имеется здесь в виду: архитектурная или читательская? можно ли проверить полученное от практики знание в ней же самой? что значит знать о будущем архитектуры? и что же тогда архитектуроведение, если оно тождественно архитектурной науке, а понятие оперирует термином? Ответы на эти вопросы лежат, мне кажется, за пределами логического конструирования, методами коего принято пользоваться.

верности, если в качестве последней понимать отсутствие научного лукавства, лживых интерпретаций и предельную искренность даже в заблуждении. Во внутренней кухне такого исследования — вне зависимости от научной ориентации и авторских приоритетов — без логики построения материала просто никуда.

Однако не стоит считать архитектуроведение «точной наукой» до тех пор, пока продолжается спор о понятиях внутри нее и не выкристаллизовано общее мнение, что же все-таки есть архитектура.

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ И ЛИТЕРАТУРНОЕ СОДЕРЖАНИЕ АРХИТЕКТУРОВЕДЕНИЯ

Каждому ведомо ощущение, сколь тяжело просматривать перечни недоступных книг и сколь приятно перечитывать старые фолианты, самое присутствие которых в культуре сохраняет за последними их гордый статус. Так случилось, что наработки исследователей венской школы искусствоведения конца XIX — первой трети XX вв., фрагментарно переведенные и тем самым ставшие доступными нашему читателю, остались некоторыми островками в безбрежном море неизвестной архитектуроведческой мысли. Ныне они представляются неким плавучим островом, который для отечественного архитектуроведения почти до самой вершины превратился в айсберг, в значительном объеме погруженный в мутную жидкость полужнания. К этому айсбергу страшно вато прикоснуться: жизни не хватит, чтобы восстановить для себя то, что уже сделано зарубежными архитектуроведами, и каждый раз ловишься на мысли, что изобретаешь изобретенное. Пространства отечественной науки и пространства зарубежной имеют разную степень насыщенности живой мыслью. То, что для архитектуроведов старшего поколения — 1920–1930-х — было обычным методологическим инструментарием, со временем стало практически недоступным массивом знания, до изучения и погружения в который (не говоря уже о развитии и совершенствовании, о насыщении новым) не у многих смельчаков доходят мысль и руки.

Так случилось с исследованием истории архитектуры от древности до модерны. Когда начинали исследования немецко-

австрийские искусствоведы рубежа XIX–XX вв., вырабатывая бодрящую по глубине проникновения в материал систему¹ взглядов на развитие мировой архитектуры, тогда (и чуть ранее, с 1860-х) на помощь им приходили избыточные данные археологии. На их основе более или менее убедительная реконструкция древних произведений архитектуры не только была возможна, но и вызвала бурную дискуссию по тому или иному частному вопросу. Дело порой доходило до отказа от простого приветствия по чеховскому принципу: «чумазому руки не подам». Однако результат острых прений между Вильгельмом Дёрпфельдом и Герхардом Роденвальдом² позволил уяснить пространственный смысл, функциональное назначение и конструктивную взаимосвязь загадочной формы Эрехтейона, что сделалось основой для последующего изложения в учебниках.

На таких, сначала дискуссионных, а затем догматических позициях и строится ныне история архитектуры в ее не теоретическом, но пропедевтическом аспекте. Этот аспект и стал основой того, что интерес к общим вопросам архитектуры античности, средневековья, Ренессанса, барокко, классицизма и ампира прекратил тревожить архитектуроведа глубоко: ну, как же, в основных чертах все понятно, а вопросы, которые ставила перед ученым 1930-х гг. его практически ориентированная (новый город, новый материал, новая система расселения etc.) и научная (коллеги) современность, непостижимо престижным образом затмевала необходимость и возможность дальше копаться в «медных кишочках» архитектурной практики прошлого. Дополнительным стимулом к исчезновению из поля зрения отечественного архитектуроведа общих вопросов истории архитектуры стало закрытие Государственной академии художественных наук (1921–1930 гг.) и нацеленное прежде всего на решение идеолого-практических вопросов создание Всесоюз-

¹ Система — это какое-либо сложно организованное единство, в котором могут быть выделены составные части (элементы) и схема связей или отношений между элементами (*структура*). В области градостроительства *структура* — это городская ткань, *система* — это городской каркас (А. Э. Гутнов, 1984 г.).

² W. Dörpfeld // Athenische Mitteilungen [Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilung]. 1904. Bd XXIX. S. 101–125; G. Rodenwaldt. Die Form des Erechteions // Neue Jahrbücher für klassische Wissenschaft. 1921. Bd I. S. 1–3.

ной академии архитектуры сначала как учебного заведения (ректор в 1933–1937 гг. М. В. Крюков), затем — как научного (с 1939 г. президент В. А. Веснин)². Здесь, в Академии, в Кабинете истории и теории архитектуры, над фундаментальными проблемами трудились образованнейшие исследователи старой выучки (с древнегреческим, латынью и несколькими европейскими языками): Н. И. Брунов, А. Г. Габричевский, А. И. Некрасов, В. П. Зубов, А. И. Венедиктов, Д. Е. Аркин, А. А. Сидоров, М. В. Алпатов, Л. Ф. Жегин, А. М. Эфрос, Н. М. Тарабукин, В. Н. Лазарев, С. В. Шервинский и другие³. С их уходом о развитии теоретических вопросов истории архитектуры говорить все труднее. Государственные обстоятельства, раньше понуждавшие физически бояться живого, честного слова, а ныне допускающие любое, едва ли могут выступить подспорьем.

В 1920-х — начале 1930-х гг. еще можно было переводить и издавать зарубежную архитектуроведческую классику. Так, в 1935-м в Издательстве Академии архитектуры увидела свет «История архитектуры в избранных отрывках», — том, составленный по материалам *par excellence* немецкой научной школы в области искусствоведения (так тогда говорили, считая архитектуру искусством и потому изучая ее искусствоведчески). Среди публикаций в этом издании есть значительная по объему работа венского ученого Ганса Зедльмайра (1896–1984), имя которого тогда имело европейскую, а ныне обрело и общемировую известность, и произносится с придыханием. Составители «Истории архитектуры в избранных отрывках» — М. В. Алпатов, Н. И. Брунов, Д. Е. Аркин — недаром отвели публикации Зедльмайра о «первой архитектурной системе средневековья» самое объемистое место в издании. Эта работа до сих пор является новым словом в теоретико-историческом архитектуроведении¹.

¹ См. об ее истории: Experiment / Эксперимент: A Journal of Russian Culture / Ed.-in-Chief *John E. Boults*; Institute of Modern Russian Culture. Los Angeles, 1997. Vol. 3. P. 7–90; 125–305; Вопросы искусствознания. 1997. Т. XI (2 '97). С. 5–120 (статьи Г. И. Вздорнова, С. О. Хан-Магомедова, Н. Л. Адаскиной, А. М. Кантора, Николетты Мислер, В. Г. Перельмутера, Ф. О. Погодина, Б. И. Пойзнера и др.).

² А. И. *Опочинская*. Трагические строки // Архитектура: Прил. к «Строительной газете». 1988. № 22. С. 2.

³ См. о взаимодействии архитектурных концепций первой трети XX века в: [Пучков 1997-а].

Как показывает опыт Г. Зедльмайра, открытия делаются не только в настоящем, но и в прошлом. «Археология гуманитарных наук» (М. Фуко), «археология мысли» в сфере истории архитектуры оказывается важнее эвристики и прогностики в деле выяснения задач, которые ставятся (поставлены) перед так называемым прогрессом. Открытия в области истории оказывают большее влияние на понимание прошлого, нежели определяют прозрение в будущее. В этих открытиях настолько же мало фантазии, насколько богаты они смекалкой и не посконным здравым смыслом. Можно даже утверждать, что история науки, как и история архитектуры, присваивает право, в котором человек отказывает Богу: изменяет прошлое, его картину и представление о нем, наделяя «волей и представлением».

Природа историко-архитектурной науки. Что отличает великие литературные произведения? По всей вероятности, *неввысокая* заинтересованность автора во временном элементе опыта, который они стремятся передать. Таковы Гомер, Данте, Пушкин, Чехов. Пожалуй, так же обстоит дело и с выдающимися произведениями архитектуры. Автор такого произведения стремится не столько удовлетворить сиюминутную потребность, которую выдвигает перед ним общество (заказчик), сколько создать форму как бы помимолфункциональную. Тогда Парфенон сможет оказаться храмом, пригодным для отправления культа нескольких религий (что и привело его к плачевному физическому состоянию), а капелла Нотр-Дам дю'О сделается «капеллой в Роншане» как объект восхищения помимо функции (как художественная форма), Эйфелева башня — чистым символом не столько Парижа и Франции, сколько символом технических возможностей Новейшего времени². Вы можете назвать

¹ Если бы она была близка авторам 3-го и 4-го томов «Всеобщей истории архитектуры», этот труд выглядел бы менее начетническим и имел более «спекулятивную» структуру, нежели просто географо-хронологическую.

² «...Башня, подняв свои плоские слоновьи пятки, вспрыгивает на крыши домов; ребра кровель хрустят под тяжким бегом Эйфелева чудища; множа катастрофы, через минуту оно уже достигло опушки Булонского леса и, расчищая ударами стали широкую просеку, продолжает исход». Это не Майринк, не Верхарн, переложенный в прозу, и не Маяковский, любовь которого к творению Густава Эйфеля мы подсмотрим позже, — это Сигизмунд Кржижановский в 1927 г. [Крж., 2001. с. 573]. Символ технической прыти конца XIX в.,

еще несколько любезных сердцу произведений, и каждый раз будете вынуждены столкнуться с их вневременной и помимифункциональной, художественной ценностью. Почему? Потому что здесь, как в размеренных периодах Гомера, гарантировано успокаивающее воздействие формы, потому что прошлый опыт представлен полно, завершено, потому что известное предшествует неизвестному, и прежде, чем наше сознание возжелает будущего, мы обращаемся к памяти прошлого. Ведь именно оно и закреплено в пространстве несравненными и несравнимыми творениями архитектурной мысли. Даже больше.

Стоит утверждать, что каждая историческая эпоха исчерпывается для историка тогда, когда человечеством преодолено восхищение обретенным опытом; когда, глядя на Парфенон, он ухмыляется и говорит: фи, а у нас есть собор св. Софии, или, откладывая поэмы Гомера, обращается к «Божественной комедии». Это верный знак, что время изменило пространственный вектор и готово помериться силой с прошлым. Потому античность сменили средние века (даже «темнота» их восхитительна, «безмолвствующее большинство» красноречиво), а средние века и готика были небрежительно «переосмыслены» итальянским Ренессансом. Природа великих произведений в любой области человеческой истории одинакова, но вот интенции, вызывающие эти произведения к жизни, разнятся. Об отличиях пишет историк — каждый по-своему, — время же изменяет пространство без его участия. Обе оси — времени и пространства, — направленные вперед, назад, внутрь и вовне, — не просто вербальные дефиниции социального миропорядка: они доступны единому восприятию и идентичному осознанию со стороны каждого человека. Особенно если этот человек по профессии историк. Пространство исторической науки — пространство а posteriori: производное от феномена пространства в целом, и составляет от него примерно половину.

Границы наук надежно подкреплены частоклоном меняющейся терминологии, используемой для обозначения метода, лежащего в их основе. Как утверждал О. Розеншток-Хюсси,

увенчавший теоретический поиск ремесленного инженерства стальным воплощением, как известно, сделался предметом разного характера литературных рефлексий. Начались они бурной аннигиляцией, кончились неизбежным панегиризмом.

мы не способны произвести на свет ни единой фразы, не употребляя а) метафору (поэтический язык), б) суждение (научный язык), в) исторический материал (церемониальный язык), и г) отбор (политический язык) [Розеншток 1994, с. 66]. — «Указывать вперед или назад во времени и смотреть внутрь себя или вне себя в пространстве — таковы четыре ситуации, вечно сопутствующие человеку... За свой выбор между прошлым и будущим, внутренним бытием и внешним человек должен держать ответ перед миром, Богом или своим родом» [Розеншток 1994, с. 82–83]. Ответственность историка и архитектуроведа здесь велика особенно.

Архитектуровед, как правило, ждет новых исследований от собрата — архитектуроведа. Но — странное дело — ничего особенно нового не получается: обыкновенная, все ниже по лестничке остроумия движущаяся мысль, наводящая скуку на читателя и понятная без объяснений. Новости в современной ситуации архитектуроведения, где каждый друг с другом знаком лично или по переписке, приходят как раз со стороны: из смежных гуманитарных дисциплин, близких архитектуроведению как по задачам, методу, так и по материалу. Это — история как таковая, искусствоведение и эстетика. Привлечение результатов точных наук тоже приносит забавный плод (см. выше). Только архитектурой и ее формами архитектуроведение питаться не может, дабы насытиться и сделаться крепкой, интересной гуманитарной наукой, а не остаться задворками искусствоведения и эстетики. Выход в смежные дисциплины необходим, как мясо — мужчине, как вегетарианцу — овощ.

Нашему архитектуроведению не хватает живости, остроумия, «странных» концепций, способных увлечь слушателя, читателя, студента. Ну, в самом деле, не является же наша наука столь же сложной и многодельной для разума, как физика атомного ядра или законы генетики? Архитектуроведение, замешенное на эстетических категориях и понятийных абстракциях, просто обязано стать зрелищным в добротном, выразительном смысле слова. Основание для такого развития следует усматривать прежде всего в литературной форме сочиняемого научного текста, в котором его научность — повод для работы со словом.

Промысливая избранный материал до возможного предела, обезвздоривая кучу вздоров, которые нагромождены во-

круг него, остро очиненными зрачками прозревая в корень закоренной в научном интересе историко-архитектурной ситуации, архитектуроведческое исследование не должно ограничиваться сочинением пары-тройки статей (скверный знак), но — начинаться, задавая собственную скорость в вялой ученой толпе, причиняя ей двигательное неудобство (всякий человек, быстро идущий сквозь толпу, неудобен), будоража не личностной интригой, но интригой научной, которая только и делает жизнь исследователя в ее бытийном движении осмысленной.

Вот они — *rapem et circenses* архитектуроведения как не очень строгой, но страшно веселой, занимательной науки. Не слишком ли парадоксально это утверждение? Попробуем разобраться.

Хотя наша наука об архитектуре (нем. *die allgemeine Architekturwissenschaft* по аналогии с классической *die allgemeine Kunstwissenschaft*) и развивается уже много лет, представители ее до конца, кажется, так и не сознают, чем заняты.

Вроде бы пришли к понятийному различению «архитектурная наука» и «архитектуроведение»: первое — чуть поточнее, второе — чуть погуманитарнее. Одно по разряду «архитектура зданий и сооружений», другое — по разряду «теория архитектуры». Где-то особняком размещается градостроительство, которое, опираясь на второе, широкой десницей захватывает первое. Каждый раз наблюдаешь, как иной исследователь норовит смешать, «перепутать», выдать одно за другое, и бранится, если укажешь. (Кому нравится, когда ругают?) Не замечают даже, что в научном письме смешиваются литературные жанры: то СНиП'ов язык, то эзопов, одно письмо — для ВАК'а, другое — *ad aeternitatis*. (Правда, порой удается совмещать.)

Сложнее с историей архитектуры: непонятно, по какому разряду ее числить, кто «ее» читатель. Если академик для студента старается, это одно, если для коллеги-академика — другое. В первом случае важнее фактическое наполнение с приправой стилистического комментария к рассматриваемому. В другом важнее научное остроумие, столкновение диахронических методов с синхроническими, опора на сравнительно-исторический подход и непрямой выход за историко-архитектурную область на просторы культурного контекста. Если западные образцы первой трети XX в. (см.: [Пучков 2005-в, с. 397–415]) являют добротность различения историко-архитектурных жан-

ров («для студентов», «для академиков»), отечественные можно сосчитать по пальцам. Но этакой таксономией мы займемся в другой раз.

Здесь важно подчеркнуть какофонию ситуации, когда каждый исследователь движется автономно. Это объяснимо: ни школы нет, ни широты общекультурной эрудиции (Олимпию и Олимп, Спартака и Спарту большинство народонаселения норовят перепутать, а название оперы Дж. Пуччини «Тоска» перевести на украинский: «Нудьга»), ни научного задора. Пером пишущего зачастую движет либо карьерный интерес (доктор, кандидат), либо популистский («хлесткий архитектурный критик»). Вероятно, в архитектуроведении это недопустимо, поскольку дьявол играет нами, когда мы не мыслим точно. Да и «время такое, что легче быть талантливым, чем добрым» (М. А. Гаспаров), хотя время не подлежит обсуждению: подлежащим обсуждению только мы (С. С. Аверинцев).

Старый образец культурно-исторического архитектуроведения. Вернемся к предыдущему: что же следует из текста Ганса Зедльмайра, изучавшего «юстиниановское архитектурное владычество» над миром раннего средневековья?

Человек эпохи Юстиниана не знал, что средневековье уже наступило, — мы же его не предупредили, — и что ему следовало бы послеантичным веяниям соответствовать. Человек эпохи Юстиниана не знал, что античность завершилась, — и об этом он не был предупрежден, — и что ему следует действовать в творческом запале «раннего средневековья» и «ранней Византии». И о том, что это «ранняя Византия», человек эпохи Юстиниана, да и сам император-реформатор, не догадывались (снова виной — молчун-историк). И после этого современный исследователь тщится найти противоречие в мировоззрении Юстиниановой поры? Историк эпохи Юстиниана к пропагандистскому труду готов не был: нелегко ожидать от сочинений того же Прокопия Кесарийского¹ сиюминутной назидательности. Не для того он трудился, чтобы поучать (с этой целью в Константинополе был создан университет). В общем, ничто не свидетельствовало и не могло свидетельствовать о начале ново-

¹ *Procopii Caesariensis Opera omnia* / Rec. J. Haury, G. Wirth. Lipsiae, 1963–1964. Vol. III. *Historia arcana* [Тайная история]; Vol. IV. *De aedificiis* [О постройках императора Юстиниана].

го исторического этапа, а строительство храмов, уразумение конструктивных и структурных новшеств которых было под силу лишь передовым, и потому немногим столичным зодчим, — скорее воспринималось горожанином (горшечником или лабазником) как очередная царёва прихоть, правда, диковинная и прелюбопытная (ротозеев и записных критиков в столицах всегда было больше, чем зодчих). И то, что Зедльмайр, от греко-римского мира проследив развитие системы балдахина (через стойку-балку Греции и арку-свод Рима), — современное умственное открытие, и оценивать его следует с точки зрения не Юстиниановой эпохи, а с точки зрения нашего времени. «Мы потеряли такое чувство, как ощущение рода, приобрели такое, как патриотизм, и еще хотим понимать античность, не перерождаясь» [Гаспаров 2000-а, с. 394]. И средневековье — тоже?

Г. Зедльмайр удивляется, что «юстиниановская эпоха выглядит еще совершенно античной» и что «система средневековья постигается лишь изнутри» [История 1935, с. 199]. Правда, он не уточнил, кем именно «постигается». Это постижение как архитектурно-систематическая реконструкция основных плодородных сил нового мировосприятия выполнена венским эрудитом блестяще, остроумно. Средневековье до сих пор понимается в романтическом ключе, — и как «темное» (потому, что сохранилось недостаточно эпиграфических свидетельств), и как преимущественно романское (после 1000 года), и готическое (тамплиеры; застывший в камне «взрыв»). Со времени «открытия средневековья» художественные средства его архитектурных форм трактовались, преимущественно следуя немецким романтикам: от Вильгельма Тика, Вакенродера, братьев Шлегелей, Гёльдерлина к Новалису, Шлейермахеру и натурфилософии Шеллинга¹. Так, можно всю пользоваться *приемом осмысленной метафоры*, сравнивая «каменную поэму Сан Марко» с поэмой Павла Силенциария² о святой Софии. И тогда

¹ См.: Р. Гайм. Романтическая школа: Вклад в историю немецкого ума / Пер. с нем. В. Неведомского. М., 1891.

² Ранневизантийский поэт, занимал должность начальника силенциариев («блюстителей тишины») при дворе Юстиниана. По заказу императора были написаны две поэмы, прославляющие архитектурный сюжет Юстинианова века: «Описание храма святой Софии» и «Описание амвона» (того же храма). В этих поэмах образная система, не говоря уже о лексике и метрике, ближе к

окажется правым Г. Янтцен (тоже автор «Истории архитектуры в избранных отрывках»), что *воздействие архитектуры определяется тем, что мы приписываем всему телесное бытие, подобное нашему*. Мы воспринимаем жизнь нашего собственного тела в архитектурной форме, судим об архитектурной форме по переживанию сил, мыслимых аналогично нашему телу [История 1935, с. 219–220]. Таинственность освещения св. Софии как кафолического (вселенского, то есть досхизматического) храма не аналогична таинственности, скажем, готического храма, католического («вселенского», но не православного, — постсхизматического). Янтцен полагал, что «готическое здание XIII века наполнено темным, красновато-фиолетовым таинственным светом, происходящим не из одного источника» [История 1935, с. 223]. Правильно полагал. Недаром готический собор появился после схизмы 1054 г., а не во время Юстинианова правления, — в 530–560-х гг.

Анфимий Тралльский и Исидор Милетский — авторы проекта собора св. Софии [Зубов 2000, с. 28–32] — воздвигали не столько храм, собственно говоря (государство было равно церкви и уже «воздвигнуто»), сколько памятник правлению Юстиниана. По его заказу. Император каждый день вместо послеобеденной дрёмы посещал постройку, подгоняя мастеровых. Это было похоже на возведение тысячами рабов египетской пирамиды. Таким памятником мог быть и дворец. Но Большим дворцом в Константинополе до Юстиниана уже озаботились: прежде всего, императоры Аркадий (395–408 гг.) и Феодосий II (408–450 гг.). Потому чтобы увековечиться, Юстиниану понадобился именно храм св. Софии. И он получил его, подогретый к мысли восстанием «Ника» и кровавым его подавлением¹. Потому храм св. Софии помимо сакральной обрел идеологию дворцовую: «Я победил тебя, Соломон!» — воскликнул расчувствовавшийся император. «Только что созданная система Юстиниана лишь потому достигла господствующего положения, что она так же радикально удовлетворяла «внутренним» запросам времени, как и внешним требованиям влас-

традициям языческой античности, нежели к современной Павлу церковной поэзии, строившейся на иных основаниях.

¹ См.: [Кулаковский 2003–2004, т. 2, с. 67–83]; А. А. Чекалова. Константинополь в VI веке: Восстание Ника. Изд. 2-е, исправ. и доп. СПб, 1997.

тителей архитектуры. Можно было бы примкнуть к одной из существующих более ранних систем. Но с того момента, как возникли новые возможности, рамки старых систем стали удивительно «тесны», и дальнейшее их развитие... теперь представляется совершенно немислимым», — резонно заключает Зедльмайр [История 1935, с. 195].

Романика — некая буферная зона между архитектурой государственного-кафолической и западноевропейски-католической, и то, что было выдуманно и затем развито в VI веке романским зодчеством VIII–XI вв., подошло к готике Иль-де-Франса и Шампани (не без влияния идеологии разных орденов, и между ними — тамплиеров). Идеология телесности пространственной организации архитектурной формы после Карла Великого посредством все большей отчетливости католического догмата заставила романское пространство сделаться готическим. Недаром Э. Панофски без обиняков согласовал между собой приемы организации готического храма и приемы построения схоластического трактата (см. выше). Завершенность догматического учения после Отцов Церкви и VIII Вселенского собора именно в готике позднего средневековья строго отделила Запад от Востока — Рим от Константинополя. В «восточных землях» (прошу понимать этот термин европейски) готические храмы такая же редкость, как храм византийского образца дальше Болгарии на «землях западных». «Балдахин» Юстиниана возник в досхизматическое время, всего двести лет спустя после пресловутого Миланского эдикта Константина Великого, во время, раздиравшее Церковь внутррелигиозными спорами, сотрясаемое разнообразными учениями и отпочкованиями формировавшегося христианского догмата. И как базилика оставалась территориальной прерогативой Рима и его провинций, так «балдахин» Зедльмайра оказывается ведущим принципом архитектуры Константинополя и его фемных «столиц». Разделение Вселенской Церкви только подчеркнуло пространственный приоритет одного и другого, к ренессансной эпохе вынудив зодчего объединить базилику и центрический объем в крестовокупольности собора св. Петра. Поэтому в готике архитектурная масса неоднородна, в романике однородна. В готике эта масса «разбирает» пространство, а в романике «собирает», подчиняя один элемент другому. Воистину, романика — время собирания камней, готика — время их подбрасывания. Янтцен

замечает, что «сквозная структура» (*diaphane Struktur*) готического собора означает проявление «рельефного готического принципа скульптуры» [История 1935, с. 224]: готике нужно было изобразить, вырубить в камне, изваять, тогда как в системе Юстиниана — представить, организовав не скульптурное пространство для разглядывания, но архитектурное пространство для сакрального жеста и действия. Известно ведь, что живопись средневековья заменяла неграмотным Священное Писание. Иконоборчество и иконопочитание VIII в. заострили проблему выражения сакрального пространства, тем подготовив кафолическую Церковь к дальнейшему сознательному испытанию изображением. И Церковь оказалась готова к такому «испытанию», добавив к фресковой живописи православия католическую объемность рельефа и отдельно стоящих скульптур.

Готические соборы возводились на церковный и отчасти муниципальный счет и очень медленно, Юстиниан строил собор св. Софии на государственный (читай — личный) счет и очень быстро. Потому и развитие конструктивного принципа и форм в готике в процессе столетнего строительства подвергалось изменениям (собор в Бурже), а в соборе св. Софии реализован до конца первоначальный замысел. Возникнув во Франции из трехнефной базилики, будучи интерпретирована в Германии в виде однефной зальной постройки, в Италии готика замерла где-то в Орвието, так и не добравшись до Рима: собственно римский храм от романских же церквей через вспых Ренессанса гением Микеланджело и Антонио да Сангалло перескочил через готику в барокко, будто обжечься боясь. Неправда ли, поразительное явление в городе, католицизм которого главенствует над католическими храмами Западной Европы? Папа по-настоящему ренессансен. Но не готичен.

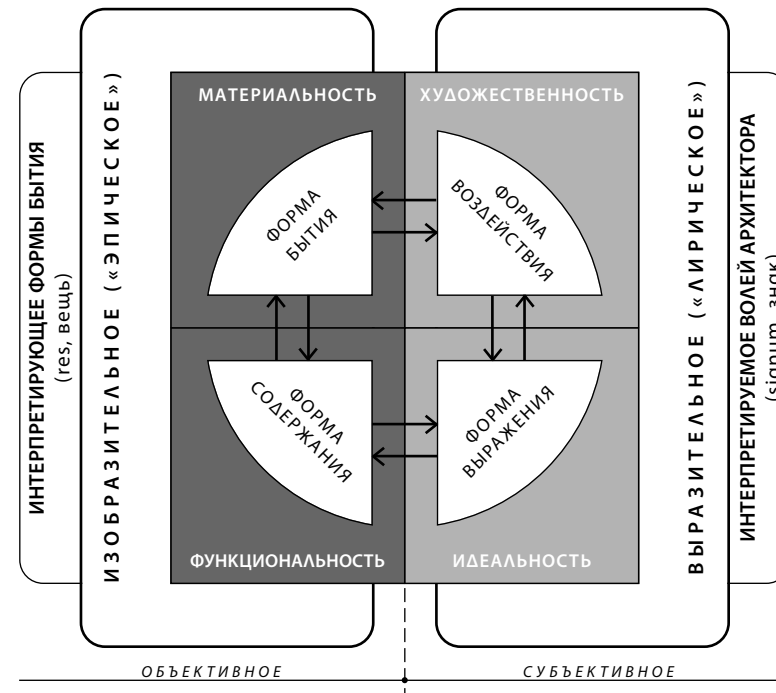
К чему приведенные выше рассуждения? Ими заострен аспект перехода из области трюизма в область общекультурную и, стало быть, архитектуроведческую и поэтологическую.

Не устаю поражаться одному прискорбному обстоятельству: сколь феноменально высок был уровень просвещенной части российского общества в последней трети XIX и в первых десятилетиях XX вв., — и до какой степени он опустился к порогу XXI. Читая тексты (из разных сфер знания) столетней давности, чувствуешь, насколько современно они звучат. Причем слово «современно» несет не оттенок снисходительной похва-

лы: мол, молодцы предшественники, не хуже нас соображали, — а напротив, укор последующим поколениям, так мало добавившим (или даже убавившим) к тому, что было достигнуто ранее. Возникает острое ощущение культурной пробуксовки истекшего столетия, бега на месте, точки, после которой никак не откроется второе дыхание. Может, поэтому современный исследователь предпочитает в основном дореволюционные труды и труды 1920–1930-х: их пространство живее, чем затхлость и нестроумность писаний последующего времени, из которых сквозит невежеством. Не без исключений, правда, не без исключений. Удивительным образом сборник переводов «История архитектуры в избранных отрывках», инициировавший вышешприведенные соображения, является для отечественного архитектуроведения до сих пор, передним краем исследований, никем не преодоленным. Эта книга — последнее слово современного архитектуроведения, и, следует полагать, не только нашего, но и зарубежного. Немногочисленность зарубежных историков архитектуры, изучающих вопросы теоретически (не экскурсоводчески и начетнически), это подтверждает. Кр. Норберг-Шульц, Б. Дзеви, К. Линч, К. Фремpton, У. Эко, переведенные на русский язык, — «узок круг этих революционеров». Подхватить и развить достижения немецких и австрийских архитектуроведов 1880–1930-х гг. — задача отечественного архитектуроведения. Без выполнения этой работы дальнейшее движение невозможно и — как стершаяся шестерня — обречено на холостой ход.

Нынешняя судьба историко-архитектурной науки. Архитектуроведение в его теоретико-историческом аспекте может ставить и преследовать, по меньшей мере, две цели. Либо его представители заняты описанием того, что существовало или существует в определенное время в определенном месте; либо стараются вскрыть природу явлений, вывести некие законы, которые всегда укладываются в каузальную формулу: если имеются *A, B, C*, необходимо наступает, происходит *D*. Только что это было конспективно показано на материале архитектуры эпохи средневековья.

В первом случае наука носит характер *идиографический*, во втором — характер *номографический*. Первое понятие образовано от греческого *idios* — частный, свой, особый, отдельный (*idiotes* — частное лицо; отсюда смысл «достоевского» слова



— архитектурная форма

6. Онтологическая и гносеологическая организация архитектурной формы — поле творческой деятельности архитектуроведа

«идиот»). Второе понятие образовано от греческого же *nomos* — обычай, закон (равно как и от второго значения — музыкального: тон, лад, мелодия, напев). Таким образом, ближайший перевод слова «идиографический» — *частноописательный*; перевод слова «номографический» — *законоописательный*. Уверен: если бы греки усвоили себе задачу понятийного различения научной сферы, например, в той области, которую мы называем гуманитарной, — они бы наделили результат своего умствования приблизительно сходными терминами: природа гуманитарной науки такова. Касательно нашего различения, напомню, что киевский историк акад. В. С. Иконников предложил наименовать описание, «тела» истории понятием *историческая анато-*

мия, а функционирование фактов, связанных друг с другом силами, руководящими законами развития человечества, своеобразный механизм жизни, — понятием *историческая физиология*¹. Во втором случае прилагательное «историческая» несет оттенок не временной (процессивный), но объектный.

Очевидно, что к первому виду относится *история архитектуры*, ко второму — значительно более широкому по типологическому разлету задач, объектов и методов изучения, — принадлежит *теория архитектуры*. Как бы то ни было, в обоих случаях имеем дело с неким абстрактным типом рассуждения, близким к архитектурной практике по методу (что думал архитектор, проектируя, какие при этом испытывал настроения социального и технического свойства), но не сводимым к нему. Это, конечно, абстракция. Но очевидно также, что всякая научная абстракция, чтобы быть возможно более широкой во взгляде на предмет, непременно рассекает жизненное единство на части, искусственно выделяя различные ряды явлений, группируя их по известным, самим опытом науки привнесенным признакам и работая в рамках этих группировок.

Тот, кто протестует против абстракции, должен протестовать и против выделения, скажем, экономической жизни из жизни правовой, этической, из культурного процесса в целом. Бесспорно, что общественная жизнь есть единство, и практика архитектуры занимает в ней значительное место, более того, — она закрепляет эту общественную жизнь в конкретной материальной форме рукою архитектора и строителя в той же степени, в какой ею закрепляется функция, ради обеспечения которой архитектор и строители занимались сооружением. Но ведь *познание* вообще невозможно без абстракций, поскольку самое *понятие*, с которым имеет дело научное исследование, есть принципиальное, морфологическое отвлечение от «конкретного». Так, всякое идиографическое описание требует отбора явлений по признакам, почему-либо считаемым важными. Абстракция есть необходимый признак познавательной деятельности; она перестает быть допустимой, лишь когда отвлечение от конкретных признаков делает ее пустой, то есть познавательной беспомощной. Важность абстракции в архитектуроведении я выше показал на примере рассуждений Зедльмайра и Янтцена.

¹ В. С. Иконников. Опыт русской историографии. Киев, 1891. Т. 1. Кн. 1. С. 163.

Итак, познание требует разложения единого процесса жизнедеятельности общества и его сочленов на опытным путем заданные, выделенные части. Такое задание осуществляется посредством волевого внесения ограничений, максимально приближенных к объективному и максимально отвлеченных от субъективного. Научное познание и научное сознание¹ оказываются взаимодополнительными актами постижения явлений. В самом деле, что случилось бы с изучением хозяйственной жизни человечества, если бы на равных правах с элементами хозяйства сюда входили также элементы, изучаемые филологической наукой только потому, что экономическая жизнь творится людьми, связанными посредством языка и речи? Принципы рассуждения здесь разнятся, поскольку предметы обсуждения находятся на разных уровнях, в разных «этажах», они — многострунны.

Не подлежит сомнению, что каждая наука может пользоваться результатами других наук постольку, поскольку они способствуют пониманию собственного объекта этой науки, но при том «чуждые» элементы сами должны рассматриваться с точки зрения именно этой науки: как вспомогательный материал. Самое парадоксальное в этом утверждении, что для архитектуроведения не существует жестких «научных» рамок, поскольку объект и предмет ее каждый раз каждым исследователем избирается заново.

Как культурология — наука с размытым объектом, но всегда строгим предметом, так и архитектуроведение: каждый исследователь на свой лад устанавливает объект и предмет, стремясь формулировать их как можно четче. А. П. Мардер заметил, что если в точных науках принято выбирать наиболее исследованные области и научно их детализировать, в гуманитарных — наоборот: выбираются наиболее неисследованные. И в первом, и во втором случаях рельефнее всего выступает оригинальность не столько *исследования*, сколько *исследователя*. Да к тому же, со времен Декарта известно, что все науки связаны между собой как бы цепью: ни одну из них невозможно ухватить по-настоящему, чтобы не потянулись другие, то есть,

¹ Отец Андрея Белого, математик Н. В. Бугаев, так определил: *сознание* есть знание чего-либо в связи с чем-либо [Белый 1989, с. 92]. Стало быть, *познание*: процесс обретения знания чего-либо в связи с чем-либо.

не привлекая к рассмотрению полную «энциклопедию» (греч. *eg kyklios paideta* — «в кругу просвещения», «весь круг просвещенности»).

Идио-номографический метод архитектуроведения. Архитектуроведение в первую очередь призвано раскрывать *причинные* соотношения избранных для этого объекта и предмета исследования, обосновывая их корреспондирование. В *идиографическом аспекте* архитектуроведения поставляется фактический материал, в *номографическом аспекте* фактическая разрозненность связывается воедино, будучи посаженной на некую теоретическую основу. Таким образом, идиографический и номографический аспекты архитектуроведения как гуманитарной дисциплины представляют собой *единство материала и метода*. По этой причине вполне логично назвать метод современного архитектуроведения *идио-номографическим методом*. С одной стороны, он предполагает использование компилятивно-описательных возможностей, предоставляемых фактами истории архитектуры, с другой стороны, предполагает наличие общетеоретического фундамента, на котором эти факты не только представляют контекст материального развития архитектуры (здания, сооружения, их стилистика), но и определенным образом взаимосвязаны. Первая ступень — собирательная, вторая ступень — аналитически-синтетическая. Общетеоретический фундамент может быть либо извлечен из логики сцепления фактов истории, либо задан творческой волей исследователя. Во главе задачи стоит природа *источника*: прежде всего текстового, поскольку помимо текста всякое исследование архитектурной формы, которая этому тексту оказывается современной, исследователь рискует оказаться во власти научной эмоции, рассуждений, иногда похожих на симпатичных, пушистых и вовсе не страшных химер. Добро бы это были всесторонне образованные ученые рубежа XIX–XX вв.: их зрение острее, вооруженнее. *Интенсивное использование* всякого источника, перекрестный допрос его, чтение между строк, вообще говоря, возможны лишь тогда, когда уже произведено *экстенсивное изучение* предмета, когда сущность явления известна настолько, чтоб мы могли сценарировать свои перекрестные допросы и вести исследование окольным путем, не боясь увлечься погоней за фрустрациями воображения. («Вот жизнь: и мирозерцнуть некогда», — схохмил бы один из героев Си-

гизмунда Кржижановского.) Эпиграфический источник в архитектуроведении важен настолько же, насколько и во всякой иной области исторического познания.

Ведь об архитектуре мы *пишем*. Как же можно здесь обходиться без соблюдения правил грамматики и орфографии, где найти в себе силы противостоять искусству заняться филологией и корнесловием? Так не бывает.

Мы хорошо помним гегелевский тезис, что если факты не соответствуют общей системе, тем хуже для фактов: «или теория разрушает лежащий в основе факт или, если, как подобает, будут придерживаться этого факта, обнаруживает пустоту теории в сопоставлении с фактом» [Гегель 1970, с. 476]. В данном случае смысл этой констатации носит не уничижительный, но спасительный оттенок: если для фактов «хуже», что они не соответствуют заданной исследователем схеме, значит, либо схема подлежит уточнению, либо для выбранных фактов она не годна. Сплошь и рядом приходится ловить себя на мысли, что гораздо удобнее подогнать факт под схему, чем эту схему поправить, — тогда сентенция немецкого мыслителя оказывается спасительным оправданием. Едва ли такой подход может быть сочтен приемлемым.

Яркую, образную работу с фактом в режиме гегелевской метафорики представляют сочинения, скажем, О. Шпенглера, который в нашумевшем «Закате Европы» (1918 г.) настолько непринужденно пользовался фактом, что его произведение может быть названо историческим в строгом смысле с большой натяжкой, хотя, бесспорно, внутренняя логика и изящество изложения сделало «Закат...» научным бестселлером XX в., который читается с неослабным интересом именно как исторический труд. По сути, «Закат Европы» сочинение не столько историческое, сколько культурологическое, что подтверждает высказанную выше точку зрения о культурологии как науке без объекта: объект изучения — исторический факт — становится в интерпретации немецкого учителя математики, пожалуй, предельным выражением «свободной воли» ученого. Ну что можно добавить к выделенным Шпенглером шести типам цивилизаций? Только двадцать один тип, насчитанный А. Дж. Тойнби, 12-томное «Постижение истории» (1934–1961 гг.) которого — в том же ряду. Но ведь от этих текстов оторваться нельзя.

Противоположный полюс — исторические труды Теодора Моммзена («История Рима») и позитивистской школы после него (в том числе и российской), — то, что и принято понимать под историческим сочинением в тесном значении слова. Заслуга Моммзена, по замечанию Р. Дж. Коллингвуда, состоит в комбинации беспрецедентного мастерства в решении маломасштабных проблем с беспрецедентной беспомощностью в решении проблем крупномасштабных [Коллингвуд 1980, с. 127]¹. Заслуга Шпенглера — в противоположной комбинации. Моммзен смог показать, как, используя его корпус надписей или учебник римского конституционного права, как, обрабатывая военные эпитафии статистически, можно установить, где набирались римские легионы в разные периоды истории Рима. Но попытки создать историю Рима прервались на том месте, где вклад Моммзена в римскую историю как синтетическую дисциплину начал становиться уникальным. Шпенглер выстроил историю Европы (во взаимоотношении с Востоком) в самом общем виде с захватывающим дух читателя размахом, пользуясь наугад выбранными фактами по большей части произвольно, и это не позволяет отнести его книгу к научному исследованию. Но и Моммзен, и Шпенглер, и Тойнби — величины исключительные: они ценны тем, что существуют.

В поле деятельности современной культурологии можно наблюдать нечто среднее: поиск и нахождение равновесия между фактом и теорией, между идиографией и номографией, между «анатомией» и «физиологией». — То, что следует называть идио-номографией. Это сродни парадоксальности бытия человека в обществе (античном, средневековом, современном): с одной стороны, человек есть автономное (само-законное) целое с автономными интересами, с другой — партнер с интересами, тождественными интересам окружающих. Никакое исследование, никакая умственная конструкция большого масштаба не могут состояться, если в них не удержаны противоречия: позиция человека противоречива потому, что он живет, природа парадоксальна, потому что в движении. И всякий раз, когда на-

¹ Нельзя не заметить, что это грех большинства исследователей, полагающих себя историками. И вроде бы крылья есть, чтобы возвыситься над материалом, да прагматизм тянет к земле, не позволяя этим крыльям распахнуться и зачерпнуть воздух абстракции.

ука омывает застойные области жизни, в том числе и «области жизни» самой науки, сознание поднимается над первичной эмпирической констатацией, достигая более высокого уровня — парадокса, противоречий: много тел — одно пространство, много времен — один мир. Много истин — один Бог.

Сказанное относительно культурологии может быть со всей ответственностью распространено и на архитектуроведение, с той лишь разницей, что авторы, по вкладу сомасштабные Моммзену и Шпенглеру, в этой области пока не появились.

Пластичность архитектуроведческого изложения. Еще Ю. М. Лотман (1922–1992) обратил внимание, что взгляд историка (как и взгляд культуролога) это *вторичный процесс ретроспективной трансформации*. Историк смотрит на событие взглядом, устремленным из настоящего в прошлое, пытается «умным глазом» (Э. В. Ильенков) разглядеть контекст, в котором это событие совершилось, посредством анализа документов увидеть то, чего не знали, не могли знать современники. В этом смысле историк пребывает в более выгодном положении, чем современники исследуемых событий. Но многое из того, что видели современники, историку все равно остается недоступным.

М. А. Гаспаров настаивал: «нужно иметь очень много самоуверенности, чтобы воображать, будто мы можем представить себе ощущения современников подлинника, и еще больше — чтобы вообразить, будто мы можем вызвать их у своих читателей. Современники Эсхила воспринимали его стихи только со сцены, с песней и пляской, — этого мы не передадим никаким переводом» [Гаспаров 2000-а, с. 319]. Историк «переводит» не с языка на язык, а со стиля на стиль (У. Виламовиц-Мёллендорф). И поэтому его внимательный взгляд по своей природе вынужденно трансформирует объект наблюдения. Тогда-то хаотическая для простого наблюдателя картина событий выходит из рук историка вторично организованной, стилизованной (переинтерпретация *Secondness* Пирса). Но как бы ни было на самом деле, историку, во-первых, свойственно исходить из неизбежности того, что произошло, во-вторых, он не может не подходить к акту трансформации творчески, то есть всю интерпретируя и воображая, стилизуя и моделируя¹. Ю. М. Лотман

¹ *Стилизация*, по М. А. Гаспарову, это соблюдение меры архаизации и меры вульгаризации интерпретируемого материала.

подчеркивал: творческая активность историка проявляется в том, что из обилия сохранных фактов он конструирует преемственную линию, с наибольшей надежностью ведущую к этому заключительному факту. «Эта точка, в фундаменте которой лежит случайность, сверху покрыта целым слоем произвольных предположений и квазиубедительных причинно-следственных связей, приобретает под пером историка почти мистический характер... В историю вводится объективно совершенно чуждое ей понятие цели» [Лотман 1992, с. 33–34]. И вправду: едва исследователь берется с расстояния веков расставить некие точки над «і», доказательно обсуждая событие, о котором знает только нарративно, то есть из текстовых источников (документов, свидетельств, эпистолярия), грубо говоря, понаслышке, — в зависимости от ее «громкости», он впадает в ситуацию «ножниц»: между *миром исторической науки* и *миром письменного искусства*, между *точностью* и *воображением*. При помощи этих ножниц историк либо разрезает (не разрубает — какое там!) гордиев узел, связывающий *летописание* и *концептуализацию*, либо сам сверживается в сочинение исторических концепций (как Шпенглер или Тойнби), либо идет на поводу стройности *хронологического возмещения событий*, в меру сил изукрашивая их смелыми красками литературного приема. Но и в том, и в другом случаях он действует как скульптор, превращая статику исторического документа в пластику исследования и интерпретации описанных в нем событий, отсекая лишнее от породы нагроможденного фактажа.

Архитектуровед, действующий в пределах идио-номографического метода, стремящийся найти место между *летописностью* и *концептуальностью*, в равной степени удаляясь от обеих, влезает в соболью шкуру историка. Будто Геракл, надевший хитон, пропитанный кровью убитого им кентавра Несса, он страдает: хитон сразу прирастает к телу, кентаврову кровь, ставши ядом, причиняет муки. «Страдания историка» в геракловом хитоне — творческое недовольство результатом. Изваянная «скульптура» архитектуроведческой работы непропорциональна, даже груба. Но архитектуровед всегда стремится к пластичности.

Пластичностью называется свойство какого-либо вещества (здесь: архитектурная культура), заключающееся в его способности изменяться и сохранять при этом следы такого изменения. Так воск пластичнее железа, потому что легче под-

дается изменению и лучше сохраняет след от изменения. То же происходит с историческим событием, помещенным в контекст: оно пластично, когда происходит. Но оно же остается пластичным, когда архитектуровед касается его трансформирующим глазом: он видит изменение хода вещей, смену художественных вкусов, стилистических предпочтений, развитие техники и технологии, наблюдает за следами и последствиями этих перемен.

Верность своему творческому воображению как одной из важнейших форм научной фантазии, делающему изложение важным для других, понуждает архитектуроведа избегать окончательных приговоров и только намечать внешние рамки, которые и выдаются за результат исследования. Внутренность излагаемого и его внешние верстовые столбы должны оставаться пластичными. Можно сказать иначе: при архитектурной строгости центральной конструкции (концепт, денотат) внутреннее пространство выстроенного архитектуроведческого здания должно оставаться в пределах свободной планировки — пластичной, гибкой, трансформируемой системы внутриконтурных «перегородок».

Идио-номографическое архитектуроведение — наиболее пластичный тип научного творчества в сфере «знания об архитектуре», и эта его черта, будто воск, каждый раз позволяет застыть в самых причудливых, экстравагантно-шокирующих, даже заповедных литературных композициях.

Мир науки и мир искусства пребывают в этих композициях подчас в самом невероятном соотношении. Но главный принцип — принцип верности реальному, действительному положению «архитектурного дела» — сохраняется: как идея воды или идея воска в ее античном разумении. Как семейный портрет в интерьере. В конечном счете, «вся наука приобрела непрерывность и устойчивость лишь благодаря тому, что достигло совершенства искусство правильно читать, то есть филология» [Ницше 1990, с. 384]. *Архитектуроведение филологично*; его представители читают «текст мировой архитектуры», на ходу вырабатывая правила, расставляя логические ударения и интонационные акценты, стремясь увидеть «между строк» то, что хотел сказать автор архитектурного события, если бы изловчился.

Примеры архитектуроведческого письма и возможный подход к его изучению, язык архитектуроведения. Чтобы рельефнее

выразить тезис о размытости архитектуроведческого занятия, приведу несколько примеров, взятых из 5-го тома «Всеобщей истории архитектуры» (1967 г.), книг Д. Е. Аркина (1941 г.) и Г. З. Каганова (2004 г.). Они разложены по степени повышения смысловой сложности: поскольку речь идет о тексте, лингвистический момент пугать читателя не должен. Он призван напомнить о существовании литературного слуха, воззвать к художественности «умственного глаза» и точности эрудиции; иными словами, напомнить о сосуществовании во фрагменте текста образа, мотива и сюжета. По М. А. Гаспарову, *образ* — это всякий чувственно вообразимый предмет или лицо, то есть потенциально каждое существительное; *мотив* — это всякое действие, то есть потенциально каждый глагол; *сюжет* — это последовательность взаимосвязанных мотивов [Гаспаров 1997, т. 2, с. 14]. И так.

1. Д. Е. Аркин: «Вопросами архитектурного творчества интересуются у нас самые широкие круги общества. Между тем, все, что пишется об архитектуре, предназначается почти исключительно для самого архитектора, то есть читателя, имеющего в этой области специальную подготовку. Но, подобно истории литературы или живописи, история архитектуры, ее темы, ее выдающиеся события и ее герои могут быть близки обширному кругу людей, независимо от их специальных интересов и знаний» [Аркин 1941, с. 2].

2. Г. А. Саркиссиан: «Обеспечивая творчеству необходимую материальную базу, покровители художников через властное обаяние искусства утверждали свою аристократическую исключительность» [ВИА 1967, с. 11].

3. Г. А. Саркиссиан: «Очень скоро лесть и клевета похвальной учености оказались на службе соперничества «сорока тиранов», сменивших простодушное мужество своих предков на холодный расчет коварства. Тиран времени Возрождения — это уже не феодал, привыкший к запаху вина и конюшни. Воспитанный интеллигентной средой новой Италии, он умел не только оценить творчество гениальных современников, но и заставить искусство служить себе, наряду со словом, кинжалом и отравой» [ВИА 1967, с. 11].

4. Г. З. Каганов: «Эмоциональный удар огромного пространства не случайно напоминает внезапное forte всего оркестра после сольной партии, скажем, кларнета (между прочим, дудка и улочка в древнегреческом языке назывались одноко-

ренными словами) — не случайно потому, что искусная композиция городских пространств разного размера и разной формы создает то художественное целое, которое иначе как симфоническим не назовешь» [Каганов 2004, с. 14].

5. Г. А. Саркиссиан: «Жилище удачливого купца, сквайра или отставного морехода льстило тщеславию владельца как осязаемое свидетельство его успеха в житейской борьбе, и, украсив свое жилище, он объективно убеждал себя и других в превосходстве главных добродетелей Нового времени — эгоизма и предприимчивости» [ВИА 1967, с. 28].

6. А. И. Каплун: «Строгая музыка латыни Цицерона воспитала архитектурное мышление Альберти. Для Брунеллеско¹ сначала было «дело» архитектуры; для Альберти — «слово» гуманизма. С его прямой идейной обращенностью к классике Рима, оставаясь вне сферы традиционных форм архитектурного сознания, Альберти приходит к своему толкованию гуманистического идеала архитектуры и — в практике ее служения «личности», в поисках новой монументальной формы «героического» образа — создает новую формулу классической ордерности» [ВИА 1967, с. 43].

7. Д. Е. Аркин: «Каждой архитектуре присущ свой жест. Барочный жест сложен, экспрессивен и не всегда ясен. Барокко часто заменяет жест жестикуляцией. Архитектура делает много лишних движений, заменяющих ту исходную мысль, которая управляет аппаратом жеста. Благодаря этой экспрессивной жестикуляции каждое барочное здание останавливает на себе внимание проходящего. Но это внимание быстро утомляемое и редко переходящее в познание архитектурной идеи» [Аркин 1941, с. 34–35].

¹ Итальянское имя *Brunelleschi* в русской транскрипции получило двойное написание: *Брунеллески* и *Брунеллеско*. В томах «Всеобщей истории архитектуры» употребляется второй вариант; крупнейший российский искусствовед, специалист по творчеству этого мастера И. Е. Данилова предпочитает первый вариант. А. Г. Габричевский, переводя в начале 1930-х биографию *Brunelleschi* в «Жизнеописаниях» Дж. Вазари, заметил без пояснений, что «форма Брунеллеско более правильна, чем общепринятое чтение Брунеллески, которым Вазари пользуется в заглавии» (*Дж. Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих* / Пер. с ит.: В 2 т. М.; Л., 1933. Т. 1. С. 323). Почему?

8. А. И. Канлун: «Мир образов Альберти оживает в «римской» героике Мантенья, как мир Брунеллеско — в мудрой простоте Мазаччо. И строгая римская классика становится основой того нового богатства, той свободы и образной силы классических форм архитектуры, в которых Возрождение в пору высшего подъема и сплочения национальных творческих сил — в начале XVI столетия в Риме — создает новый синтез классики в творчестве Браманте» [ВИА 1967, с. 44].

Эти примеры показывают степень сгущения художественной информативности, которой может достичь мастер, стремящийся сделать текст, во-первых, литературным, во-вторых, лаконичным, в-третьих, ёмким. В примерах 6 и 8 необходимо знать, кто такие Цицерон, Альберти, Брунеллески, Браманте, Мантенья и Мазаччо, представляя себе их произведения, иметь понятие о классике Рима и классике Возрождения (различая их), быть способным рассмотреть в предложенной литературной матрице диагональные связи смыслов: фразы показывают, что беспорядочность, заданная архитектурным произведением, не тождественна беспорядочности внеархитектурной (например, художественной) реальности. В примере 4 следует иметь представление о кларнете, *forte*, переводить метафору симфоничности из музыкальной плоскости а градоустроительную. Пример 7 — наиболее точная формула барокко, выраженная предельно метафорически и потому требующая помимо знания, что такое барокко, вышколенного поэтического слуха: она создает ощущение укрощения стихии порядком, естества — искусством, хаотическая энергия барочной страсти становится направленной энергией дефиниции. Примеры 2, 3 и 5 требуют ориентации в общественном контексте эпохи Возрождения («сорок тиранов») и понимания связей между меценатом и творцом, и наоборот, а густая метафора и анжамбманы (то есть несовпадения синтаксических и межстиховых пауз) «вино, конюшня», «слово, кинжал, отравы» позволяют рассматривать пример 3 лингвистически: фраза достигает мелодии тем, что вновь и вновь повторяет избранный ритм на волне увлекающегося синтаксиса. Пример 1 действует на читателя отрезвляюще: уже в начале 1940-х был поднят вопрос об адресате архитектуроведческого письма и дан образец такого письма. Должен заметить, что и Д. Е. Аркин (1899–1957), несмотря на заявленное в предисловии к «Образам архитектуры» удивление размытос-

тью адресата его текста, ориентируется все-таки на архитектора, лишь кое-где стилистически выходя в общекультурное пространство. Но все же и неархитектору его книга будет познавательно небесполезной.

На этих примерах можно убедиться, что есть собственно *архитектуроведческий текст*: текст, позволяющий рассматривать себя не только в качестве информативного, но и в *литературном, поэтическом качестве*. Такой текст может быть исследован лингвистическими средствами, в то время как тексты так называемой «архитектурной науки» — не могут: в них отсутствует художественный момент (ритмика, интонация, семантика), они важны только одним качеством — информативностью. История творческого архитектурного духа обречена подчиняться синтаксису.

Это утверждение можно подкрепить еще одним примером. М. А. Гаспаров и Т. В. Скулачёва [Гаспаров, Скулачёва 2004, с. 61, 52, 267–272] на ряде текстовых образцов показали, как взаимодействуют различные уровни строения стихотворной речи, находясь в условиях специфических требований членения, ритмичности и рифмованности стихотворных текстов. Оказалось возможным установить закономерности, которые отличают классический стих от свободного и деловую прозу (архитектурная наука) от художественной (архитектуроведение). Авторы взяли полярные типы текста — классическая силлабо-тоника («Евгений Онегин») и деловая проза («Закон о референдуме Союза ССР»); сравнивались полноударные строки 4-ст. ямба в стихе с 4-словными синтагмами в прозе. В качестве единицы поэтического ритма рассматривалась синтагма: отрезок речи между двумя паузами, представляющий собой интонационное, синтаксическое и семантическое единство. В результате получилась почти зеркальная противоположность между распределением тесных связей и слабых связей: в стихе тесных связей много в начале, количество их резко падает в середине и резко возрастает ближе к концу строки. Количество слабых связей, напротив, резко повышается в середине строки и резко падает к концу строки (то есть строки типа: «*И пышный цвет, и сладкий плод...*» встречаются в стихе чаще, чем: «*Забудет мир меня. Но ты...*»). В прозе такое противопоставление исчезает: здесь каждая связь имеет индивидуальный тип распределения. Кроме того, в стихе происходит сглаживание тех примет ритмического

профиля частей речи, которые были заметны в прозе: ритмическая организация стиховой речи в целом ослабляет ритмическую организацию отдельных слов. Если в разговорной речи по сравнению с научной и деловой слова короче и ударения ближе к концу, то не оттого ли, что в разговорной речи совершенно неупотребительны причастия с их длинными безударными окончаниями (заменяемые придаточными предложениями), а может быть, менее употребительны даже прилагательные (за исключением нечастых устных описательных жанров)?

¹ Традиция различать стих и прозу в русской словесности недавняя, лет четырех: «Противоположность “стих — проза”, которая ныне кажется столь очевидной, для древнерусского человека не существовала. Она появилась только в начале XVII в. и была отмечена новым словом в русском языке, ранее неизвестным, а стало быть, ненужным: словом “*вирши*” — стихи. До этого вместо противоположности “стих — проза” в сознании древнерусского человека жила другая противоположность: “текст поющийся — текст произносимый”. При этом в первую категорию одинаково попадали народные песни и литургические песнопения, а во вторую — деловые грамоты и риторическое “*плетение словес*”, хотя бы и насквозь пронизанные ритмом и рифмами. Это противопоставление не было единственным; одинаково отчетливо ощущались в древней Руси, например, и противоположность “*книжная словесность — народная словесность*”. Но и накладываясь друг на друга, такие противопоставления не давали привычных нам понятий “*стих — проза*”» [Гаспаров 1997, т. 3, с. 40]. Вообще говоря, «традиции различать» появились поздно: примерно тогда же, когда появились «традиции» настолько воспарить над материалом, что большинство некогда казавшихся запутанными и сложными культурных ситуаций сделались в своей простоте самоочевидными. Когда С. С. Аверинцев в 1971 г. доказательно объяснил соотношение между греческой «литературой» и ближневосточной «словесностью», несколько более просветленной начала представляться оппозиция «литература — словесность», хотя и взятые в рамках древнегреческого и древнееврейского миров [Аверинцев 1996-б, с. 13–75]. Когда М. А. Гаспаров в 1972-м, в предисловии к ораторским трактатам Цицерона, утверждал, что вся культура Греции и Рима — особенно по сравнению с нашей — в большей степени была культурой устного, а не письменного слова, и что стихи Вергилия и периоды Цицерона одинаково рассчитаны не на чтение глазами (про себя), а на произнесение вслух [Цицерон 1972, с. 7], — оппозиция «литература — словесность» приобрела упругую культурологическую тактильность (ср. о чтении вслух древнерусских летописей: [Дихачёв 1983, с. 329]). Это качество позволило опознать в «готовом слове» следствие метафизико-риторической (моралистско-казуистической) культуры: и как раз в Греции, где эта культура

В 1995 г. мне довелось опубликовать статью «К поэтике архитектуроведческого текста» [Пучков 2005-в, с. 90–91]. В ней предложено семь категорий поэтико-литературоведческого, герменевтического анализа архитектуроведческого текста: эффект реальности материала; анонсирование сюжета исследования; конструирование сюжета исследования; важные фигуры (*skhemata*) исследовательского языка; уровни метафоризации исследуемого материала; текстуальная метафоризация исследуемого материала; характер интертекстуальности архитектурного феномена (в понимании Р. Барта). Этот ряд должен быть дополнен требованием лингвистического анализа текста.

Очевидно, что одним из важных факторов, влияющих на язык научной прозы, является жанр. Для технических наук он один, для гуманитарных другой; для научно-популярных книг — один, для диссертаций — другой. Жанр в широком смысле это «*лирика*» или «*эпос*». Кавычки здесь поставлены, чтобы читатель не спутал научную лирику или научный эпос с 4-ст. хорейми пушкинской лирики 1817–1836 гг. или метрикой Гомера (впрочем, все равно «в природе длительность, как в метрике Гомера»). Простейший объективный критерий статичности / динамичности текста — соотношение прилагательных и глаголов (личных, инфинитивов, деепричастий) на сотню существительных. Во всякой прозе господствующими являются связи предикативные («*музыка латыни Цицерона воспитала*») и определительные («*классические формы*»). Как в стихе, слова в прозе складываются друг с другом не механически, а синтаксически: существительное не соседствует с наречием, глагол — с прилагательным. При анализе морфологических характеристик глаголов в прозе сразу бросается в глаза, что именно проза имеет более жесткие ограничения на употребление глаголов с теми или иными морфологическими характеристиками. «Если в прозе по смыслу и сюжету действие происходит в прошедшем времени, а большинство участвующих в действии героев — мужчины (как это обычно в европейской культурной тради-

родилась, ее слово было менее «готовым», более пластичным и плавким, более связанным с материнским лоном живой жизни, чем где бы то ни было позднее: в Риме или в Западной Европе от средневековья до классицизма включительно [Аверинцев 1996-б, с. 125]. Я вернусь к кругу этих вопросов в следующих главах: здесь было важно выставить репер-концепт.

ции), и действуют они не коллективно, а каждый по отдельности, — большинство глаголов будет прошедшего времени, единственного числа, мужского рода» [Гаспаров, Скулачёва 2004, с. 118]. Поэзия же дает большую свободу для употребления глаголов в любом времени от прошедшего до будущего.

Проблема соотношения прозы и поэзии была в центре теоретических споров 20-х гг., найдя отражение в работах В. Б. Шкловского, Б. М. Эйхенбаума, А. П. Якубинского, И. Н. Розанова. Упомянутая Ю. Н. Тыняновым ритмическая проза Андрея Белого во многом спровоцировала собственные работы Белого о ритме прозы (вызвавшие резкие возражения Б. В. Томашевского и Б. М. Эйхенбаума): «Художественная проза с самого начала новой русской литературы в звуковом отношении организуется не менее заботливо, чем стих», — писал Тынянов¹, кажется, не погрешая против истины. Однако эти наблюдения — уже из другой, более узкой темы: ведь у нас речь идет о художественности архитектуроведческой прозы. Как бы ни было, — «деформация звука ролью значения — конструктивный принцип прозы; деформация значения ролью звучания — конструктивный принцип поэзии. Частичные перемены соотношения этих двух элементов — движущий фактор и прозы и поэзии»². Здесь статистический метод — если не «все дело», то половина дела.

Мне известно лишь одно применение статистического метода для выяснения эмоциональной насыщенности прозаического текста, близкого к архитектуроведческому. Комнатный столяр Петра I П. А. Толстой, в 1697–1698 гг. посетивший Венецию, Падую, Милан, Неаполь, Рим, Флоренцию и Феррару, оставил книгу путевых заметок «Путешествия». Г. З. Каганов, изучая отражение образов Флоренции в русской словесности XV–XIX вв., произвел подсчет: выписав число дней, проведенных П. А. Толстым в каждом из семи городов (d), объем текста, посвященного городу (число строк; v), число изъявлений восторга в тексте (n), определил интенсивность ведения записей (v/d) и эстетического переживания (n/d) и, таким образом, выяснил эмоциональную насыщенность текста ($[n/v] 100$). В ре-

¹ Ю. Н. Тынянов. О композиции «Евгения Онегина» // Памятники культуры. Новые открытия (Письменность. Искусство. Археология): Ежегодник '1974. М., 1975. С. 124.

² Там же. С. 125.

зультате получилось, что проведя во Флоренции один день, Толстой был так восхищен этим городом, что эмоциональная насыщенность текста о Флоренции (242 строки) составила 13,6, в то время как 21 день в Венеции (744 строки) — 2,3; 11 дней в Неаполе (858 строк) — 4,4; 1 день в Ферраре (72 строки) — 1,4; 6 дней в Риме (1641 строка) — 6,9 и т. д. Такой подсчет позволил Г. З. Каганову доказательно утверждать, что «невиданная насыщенность городской среды выдающимися произведениями искусства — вот что целый день держало московского боярина в радостном напряжении и оставило выразительные следы в его записках» [Каганов 1998, с. 545]. Если этот подход применить к иным литературным жанрам, он наверняка обопрет исследование о твердое методологическое основание. А ведь эта работа Г. З. Каганова — искусствоведческая, не литературоведческая: впрочем, — «междисциплинарная».

Чтобы внятно поставить проблему, зайдем к изъясняемому вопросу с другой стороны: со стороны искусствоведения.

С некоторых пор стало очевидно, что *искусствоведение* и *архитектуроведение* разнятся не столько по предмету и объекту рассуждения, сколько по методу обращения исследователя к изучаемому материалу. Не потому искусствоведение есть знание об искусстве, что его предмет — произведение живописи, скульптуры, музыкальная вещь, театральная постановка или кинофильм; не потому архитектуроведение есть знание об архитектуре, что его задача — выяснение художественной природы зданий и сооружений в их имманентном и трансцендентном развитии. Эти науки потому таковы, что целью и движущей силой их существования так или иначе оказывается *выразительная форма*, в том или ином качестве причастная эстетическому, то есть небезразличному.

Когда есть что выразить, обязательно найдется некто, кому захочется понять это выражение в его самодостаточности или недостаточности, увидеть средства, благодаря которым достигнут эффект выражения. Поскольку всякая художественная форма выражает нечто, функцией чего она является, эстетически привлекательным оказывается не столько ее «оболочка» (которая может быть безобразной, но к ней все равно равнодушны), сколько ее «машинное» устройство.

В философском смысле приоритет в разработке понятийного аппарата феноменологии художественной формы закреп-

лен, пожалуй, за А. Ф. Лосевым [Лосев 1927]. Вообще исследованием устройства формы, механизмом ее выразительности и занимается прикладная эстетика, имеющая дело с вполне конкретным материалом то ли искусства, то ли архитектуры. В первом случае результаты научного любопытства составляют отдел искусствоведения, во втором — отдел архитектуроведения. Исследователь не для того разбирает произведение, чтобы его понять, но для того чтобы *создать* его заново, представив другому в переосмысленной, литературной форме, в новом материале, то есть: посредством текста создать новую выразительную форму. Недаром Г. Зедльмайр считал, что объект, подлежащий изучению, физически изменяется благодаря самому наблюдению, а граница историко-художественного познания обнаруживается там, где самый материал произведения искусства (или архитектуры) оказывается разрушенным в процессе истории: сама история ставит границы историческому познанию [Зедльмайр 2000, с. 12]. Не мудрено: исследователь, вторгаясь в исследуемое, нарушает его внутренние «силовые линии», имевшиеся в нем перед таким вторжением. Произведению от такого вторжения ни холодно, ни жарко: исследователь «потеет», если усиливается выполнить задачу достойно. В чем же главное различие между двумя дисциплинами?

Сущность различия в методах искусствоведения и архитектуроведения. Для того, чтобы с большой долей вероятности судить о произведении, описательный искусствоведческий подход, даже вооруженный историко-культурной эрудицией исследователя, знанием биографических подробностей об авторе произведения и т. п., — такой подход не годится. Его умилительная инфантильность должна вступать на бранное поле исследования позднее, как гипсовая завитушка в барочном интерьере, — когда произведена главная работа: выяснено, как построено все здание и как организован его «интерьер». Исствоведческий анализ — то, чем следует завершать изучение произведения, нечто сродни наведению лоска на лакированные туфли. Начинать же нужно с начала: с затейливости сапожного ремесла и технологии выделки кожи. Для этого и следует обозначить метод собственно архитектуроведческий, отличный от искусствоведческого. Точнее, чем идио-номографический подход в архитектуроведении отличается от идио-номографического подхода в искусствоведении?

Архитектуроведение и искусствоведение различаются тем, что первое начинает, с одной стороны, *ab ovo*, с «фундамента», с организации процесса в широком контексте, строительных договоров, численности бригады каменщиков и т. д., с другой, — с рождения замысла в голове архитектора, с выяснения, чем был вызван именно такой замысел, какими художественными средствами был достигнут результат, и почему именно такими, каковыми были отношения архитектора и заказчика, круг общения архитектора и его умственные (не ремесленные) интересы и т. д.; второе — рефлектирует готовую форму, изъясняя ее художественную природу, архитектурный принцип и помещая в систему подобных форм предыдущего и последующего времени. Методы архитектуроведения и искусствоведения, таким образом, по природе самих наук отличны один от другого: начинают наступление на явление архитектуры с двух противоположных сторон. Важно понять, как именно.

В архитектуроведении, начав изучение произведения, сначала нужно обнаружить метод, по которому это произведение построено, рассмотреть рычаги, которыми пользовался автор, воздвигая его. Иначе: сперва следует проанализировать метод, по которому создано произведение — движитель, позволивший произведению состояться, а автору — организовать его так, чтобы оно получилось в виде некоей законченной формы. Уже после можно переходить к выяснению исторического, культурного, биографического контекста, в котором произведение создано: тоже область архитектуроведения. Имею в виду путь от выяснения внутренней организации произведения, «шарниров» и конструктивных связей к обнаружению внешних стимулов его появления.

Повторюсь: если исследователь стремится быть последовательным и более или менее объективным в анализе произведений искусства и архитектуры, он вынужден пользоваться средствами, по способу организации близкими к тем, которыми эти произведения создавались, выяснять их природу, движущий принцип, а не анализировать и фиксировать собственные впечатления о готовой форме.

«Соседние» методы и метод архитектуроведения. Такой прием давно взят на вооружение хорошими литературоведами (К. И. Чуковский, Ю. Н. Тынянов, М. С. Петровский, Ю. Г. Оксман, Ю. М. Лотман, Л. Я. Гинзбург и др.), вначале идущими

от метода организации произведения (жанр, конструкция, стиль), а затем исследующими временной контекст его возникновения и структурно-типологические детали организации.

Архитектуроведение было одержимо таким примерно методом исследования произведений архитектуры в первой трети XX в., в «стенах» мюнхенской и венской школ. Исследуя, например, идею создания Микеланджело гробницы папы Юлия в Риме, Г. Зедльмайр не нашел у самого Микеланджело каких-либо данных касательно этой идеи, и начал поиск объяснения «непосредственно в самом произведении»¹.

Методы исследования художественных произведений не существуют обособленно. В частности, «технологический подход» к изучению литературных произведений дал в 70–80-е концепцию «семантического ореола» в стиховедении (К. Ф. Тарановский, М. А. Гаспаров): выяснение органической связи между метром и смыслом, ритмом и грамматикой, ритмом и семантикой, ритмом и фоникой, метром и стилистикой, метром и семантикой². Проще говоря, — вскрытие механизма возникновения стереотипа, помогавшего читателю (зрителю, слушателю) опознавать привычные мотивы и темы: участвовать в «знакомом» обряде, а не играть с «незнакомым» словом. Если архитектуроведение и искусствоведение желают приблизиться к культурно значимым реалиям, их методология обязана приблизиться к имеющим давнюю традицию методам литературоведческого анализа: *структурно-типологическому, семиотико-герменевтическому и фактолого-комментаторскому*.

Исследование произведения архитектуры должно быть сродни «проектированию наоборот», но без циркуля, линеек, сложных компьютерных программ и надоедливому заказчику. Чтобы постичь сущность спровоцировавших ту или иную форму общественных (вкус, мода) и личностных (творчество) процессов, следует де-конструировать произведение, разобрать его до того момента, когда идея произведения оформилась как необходимая. Дальнейшая ретроспекция неминуемо выведет

¹ Г. Зедльмайр. Композиция площади Капитолия // Архитектурное творчество Микеланджело: Сб. ст. М., 1936. С. 98.

² К. Ф. Тарановский. О взаимодействии стихотворного ритма и тематики // American Contribution to the 5th International Congress of Slavists. The Hague, 1963. Vol. I. P. 287–322; [Гаспаров 2000].

исследователя к заказчику произведения, к социальному кругу, которому принадлежал заказчик, и кругу, в котором обрелся архитектор. «Вокруг» непременно можно будет различить ситуацию с техникой выполнения постройки, наличием материалов и конструкций и т. д. Однако в «промежутке» между возникновением архитектурной идеи и ее реализацией в косном материале (камне) непременно окажется информационная лагуна, которую архитектуровед и вынужден реконструировать, заполняя не столько собственным эстетически инцидированным остроумием, сколько опираясь на наличный *помимоархитектурный материал*. Прежде всего, на тексты, — и потому сначала должен выступить в роли герменевта. В этом, на мой взгляд, состоит главная задача идио-номографического архитектуроведения. *Архитектуроведческий «обмер» — не архитектурный чертеж, но литературное произведение, выстроенное по определенным законам и выдержанное в определенном жанре.*

Архитектуроведение как опыт литературной «де-конструкции». Архитектуроведческий метод «де-конструкции», ничего общего не имеющий с постмодернистским разумением термина «деконструкция» у Ж. Деррида (чтение текстов с целью вынесения на поверхность конфликтов, умолчаний и расколов, то есть — своеобразный опыт внимательного чтения), на нынешнем этапе развития архитектуроведения нужно признать ведущим. Прибегая к медицинской параллели, идио-номографическое архитектуроведение — некий *anamnesis*, воспоминание о прошедшем, тогда как искусствоведческий вердикт сродни *diagnosis*, «распознаванию» и «определению». Честно говоря, нельзя ведь ставить диагноз, не изучив «историю болезни», не выполнив необходимые обследования, которые показали бы, что «лечение» необходимо.

Если художник и литератор творят, потому что не могут не творить, архитектор творит всегда по заказу, если не утопист, не мечтатель (как Дж. Б. Пиранези или Я. Чернихов), увлеченный кабинетным поиском новых форм выражения пространства для материи человеческого общежития. Наиболее выразительными оказываются те произведения, в которых денежный фактор отступает на второй, а то и третий план, и потому это произведение интересно изучать как произведение искусства, как художественную архитектуру.

Лишь только экономический аспект становится очевидным в первом приближении, сразу же становится очевидным и принцип, это произведение породивший: потакание вкусу заказчика, вынужденное гашение творческого пожара. Таково большинство государственно заказанных ансамблей и значительных сооружений. Можно указать на парадокс: чем более заказчик уступает творческим желаниям и вкусу архитектора, тем менее посредственным оказывается произведение (если, конечно, архитектор талантлив). Этот парадокс сопровождает историю архитектуры. Рассуждая об организации собора св. Софии в Константинополе (или Киеве), о площади св. Петра или Эйфелевой башне, каждый раз замечаешь, что здесь не архитектор потворствовал заказчику, а наоборот — заказчик шел на поводу архитектора, и только потому попал на страницы истории архитектуры как многосмысленный созидатель (Юстиниан Великий, Ярослав Мудрый, папа Урбан VIII).

Для архитектуроведения в его традиционном историко-типологическом (и потому невыносимо тоскливом) выражении веселее обрести предметом не какое-нибудь окно на фасаде и пытаться объяснить, почему он такое, а не иное, а сделать основой рассуждения, почему окна соседних зданий не таковы, или почему на одной улице все окна одинаковые (или разные). *Историко-теоретический угол интереса следует изменить на структурно-культурологический*, привлекая к работе «посох и фонарь» смежных дисциплин.

Архитектуроведение для архитектора? Архитектуроведение для архитектора — как литературоведение для писателя, как музыковедение — для Бетховена, а искусствоведение — для Врубеля: архитектор, писатель и художник нуждаются в этих науках в последнюю очередь, рассматривая как напрасную трату кем-то своих сил. Архитектуроведческое исследование интересно скорее не архитектору, но архитектуроведу же: архитектора больше интересуют практика (техника) архитектуры и свежий номер профессионального журнала, нежели то, что пишут об архитектуре; не текст, но картинка. В той мере архитектуровед оказывается в авангарде своей науки, в который он глядит не столько на здания и сооружения, сколько на культурный контекст, в котором они возникли именно такими.

Не стоит объяснять характер того или иного сандрика, окна или антаблемента: имеющий глаза увидит. Зачем сочинять

очевидности об очевидном? Читать ведь хочется о невиданном, неведомом, невероятном: гипотеза «новой хронологии» А. Т. Фоменко занимательна не тем, что верна, а поскольку сама по себе занимательна, хотя и — «глупости» по большому счету, на которые серьезный исследователь глядит снисходительно¹. Умение встать на чужую, исторически далекую точку зрения, — это и есть гуманистическое обогащение культуры, нравственный смысл гуманитарных наук, к которым относится архитектуроведение. Взглянуть на историю не из современности, а на современность из истории — значит считать себя (и свое окружение) не конечной целью становления истории архитектуры, а лишь одним из множества ее потенциальных вариантов.

Ю. М. Лотман в предсмертной книге «Культура и взрыв» (1992 г.) поместил статью «Литературоведение должно стать наукой»: очень хочется, чтобы и архитектуроведение стало наукой. Это не банальность: в XX веке, который начинался самовозвеличением декадана и кончился творческой игривостью деструктивизма (в том числе и в архитектуре), вера в истину и науку — не аксиома, но бытийная позиция и жизненная установка. Потому стоит объяснить: почему вообще здесь, в этом месте, вдруг появилось окно и сандрик над ним, и что было бы, если бы они не появились. Объяснение лежит, как правило, не столько в области действия карандаша, линейки и наивных рассуждений о стилистике, сколько в области метода появления произведения архитектуры будто «из ничего». Читатель заметил, что этот метод отличается от искусствоведческого, для которого главным устремлением оказывается интерпретация того, что хотел выразить мастер, да в силу решения художественных, то есть принципиально помимоисствоведческих задач, выразить не смог.

С иной стороны. Еще А. Я. Гуревич (1924–2006) в 1972-м, во время становления семиотики как «вспомогательной исторической дисциплины», задавался вопросом, способны ли мы понять прошлое, не навязывая ему видения, диктуемого нашей собственной средой и эпохой? «По-видимому, на этот вопрос приходится дать отрицательный ответ, — с сожалением пишет Арон Яковлевич. — В самом деле, наш интерес к минувшей эпохе, кри-

¹ В этой странной гипотезе исторические эпохи будто перевернуты вверх тормашками, и Юлий Цезарь дерется на дуэли с Наполеоном, а Евклид умудряется доказать теорему Ферма.

терии, с которыми мы подходим к отбору материала в источниках, оценки, прилагаемые нами к этому материалу, делаемые нами обобщения, выводы — в той или иной мере неизбежно обусловлены системой идей и ценностей, присущей нашему обществу. И тем не менее историческое познание существует и не может не существовать. Показательно, что Шпенглер, декларировавший тезис о некоммуникабельности разных культур, которые он представлял в виде замкнутых в себе монад без окон и дверей (то есть для самого себя) и допустить возможность понимания им принципов внутренней жизни каждой из этих монад! Это, конечно, было непоследовательно с его же собственной точки зрения, но вполне естественно. Ибо исследователя, абсолютизирующего мысль о трудности или невозможности понимания представителем одной культуры другой, неизбежно постигнет полнейший творческий паралич, и он впадет в немоту» [Гуревич 1972, с. 18]. После столь грозного предупреждения А. Я. Гуревич довольно строго сформулировал способ изучения средневековой культуры, с успехом примененный им в программном сочинении «Категории средневековой культуры»¹: посредством анализа отдельных категорий этой культуры (время и пространство, право, богатство, труд и собственность) и вскрытия их смысла как элементов единой социально-культурной системы. И в начале 70-х, и ныне этот способ заслуживал и заслуживает внимания, порождая, конечно же, и свои трудности. Всякий факт культуры, по наблюдению Г. С. Кнабе, существует и может быть познан только в единстве его самостоятельного объективного бытия и его восприятия историческим человеком. В этом принципиальное отличие культурно-семиотического подхода от подхода академической науки [Кнабе 2005, с. 24]. Но честные культуролог и архитекторы пытаются совместить семиотические методы с академической наукой, чтобы вместе с природой изучаемых ими категорий выказать точность понимания прошедшего времени, так оторваться от факта, чтобы оставить от него ровно столько, сколько требуется, чтобы он не казался мертвым.

¹ Монография опубликована на румынском (1974 г.), польском (1976 г.), немецком (1978, 1980, 1982, 1983 гг.), чешском (1978 г.), испанском (1983 г.), французском (1983 г.), английском (1985 г.), литовском (1989 г.), португальском (1990 г.), японском (1990 г.) языках. Второе, дополненное и исправленное русское издание вышло в Москве в 1984 г.

Как читатель увидел (заглянув в оглавление), наша работа тоже построена на изучении античности как некой семиотической системы, опирающейся, с одной стороны, на материальные остатки, с другой стороны, на письменные источники (тоже в известном смысле материальные: камень, пергамен, бумага, буква), с третьей, — на творческую и научную интуицию, об опасности либо слишком вольной, либо слишком скованной ориентации на которые предупреждал А. Я. Гуревич. Опираемое происходит, но выражается только на письме, посредством форм языка, то есть символически. В том-то и состоит уникальность человеческого мышления, что оно способно при Божьем соспешествовании формировать сущностные, а не просто предметные обобщения, «схватывать» целостный смысл вещи, могущий раскрываться в бесконечном многообразии конкретных значений¹. Такого рода сущностная концентрация значений и представляет смысловой образ сущего, образ вещи в ее сущностной облеченности. Я, пишущий ныне эту строку, и вы, мой случайный читатель из 2018 года, занимаемся одним делом: я закрепляю в слове и словом некий образ вещи — вы стремитесь его развернуть в лексиконе понятий, близких вашему времени, и оба заняты «символическим». С оглядкой на трактовку понятия «символическое» у А. Ф. Лосева [Лосев 1976] и К. А. Свасьяна², в свою очередь восходящую к Э. Кассиреру, мы можем определить выразительную форму, отвечающую смысловому образу (скажем, нашему образу античной архитектуры), как символ или, скорее (поскольку выражение не имеет здесь принципиально нерасчленимого характера), как «символическую форму». При этом принципиально важно, что речь идет не об условной сопоставленности смыслового образа его «знакам», но — о своеобразном их динамическом единстве, существенном для процесса смыслообразования: он каждый раз заново вылепляется умным ладом идеи.

Что бы ни понимали под семиотическим исследованием многочисленные приверженцы метода расшифровки неким образом зашифрованных вещей (явлений), приходится, честно

¹ Достоевский устами Версилова в «Подростке» удручался: «а, и ты иногда страдаешь, что мысль не пошла в слова! Это благородное страдание, друг мой, и дается лишь избранным; дурак всегда доволен тем, что сказал».

² К. А. Свасьян. Проблема символа в современной философии. Ереван, 1980.

глядя *себе* в глаза, признать, что результат их исследования — прежде всего *письменная форма*, рожденная при помощи правил орфографии и пунктуации, присущих этому языку, или с нарушением этих правил (т. наз. «постмодернистский дискурс»). Исследователи-гуманитарии «не сеют, не пашут, не строят»: раньше они «гордились общественным строем» (некоторые, наиболее бессовестные, намереваются продолжать «гордиться»), ныне у них есть возможность заниматься своим письменным делом без особых оглядок — к счастью, почти не оглядываясь на кувыркиания «общественного строя», к сожалению, почти без оглядки на метод.

Если бы каждый пишущий дал себе труд отрезвить себя вопросом: «что я сейчас делаю?», он честно ответил: «складываю из букв слова, из слов предложения, отражающие мою мысль, пытаюсь закрепить ее течение таким образом, чтобы и мысль, и ее течение были очевидны не только мне; грубо говоря — пишу», — тогда многое стало бы на свои места.

Во-первых, было бы очевидно, что, пиша о вещи (о памятнике архитектуры, о философии Плотина), мы пересоздаем вещь, подменяя ее письменным образом, более или менее отражающим ее форму и содержание (вещи не знают, что у них есть и то, и другое).

Во-вторых, было бы очевидно, что так подменяя вещь, превращая (переделывая) ее в слово, изменяем ее, и дальше работаем не с вещью, а с нашим о ней представлением, с символической формой вещи, которая выдумана нами, и подчиненной правилам грамматики, и еще дальше отстоящей от самой вещи, как если бы ее только рассматривали (пусть умственным взором и тоже при помощи понятий о ее качествах), трогали, слушали, а не брались описывать.

В-третьих, нам было бы очевидно, что самый акт письма порождает символические формы и содержит их в самом себе: там, в мире вещей, только вещи и явления, их символические формы живут в языке и в письме (могут переводиться умелой рукой на другой язык и в другое письмо): ни в каком ином месте кроме этой страницы их нет как настоящих вещей.

Эти довольно странные, но до конца просмотренные очевидности, заставляют относиться к письменным формам вещей с гораздо большей ответственностью и большим доверием, нежели к самим вещам. Есть только одно методологическое за-

труднение: вещи как таковые есть всегда таковы, каковы есть: они правдивы, показывают или укрывают свои стороны и качества так, как мы это в них понимаем. А вот письменная символическая форма вещи может быть ошибочной, неправдивой и неправой: то ли интуиция подвела исследователя, то ли какое иное привходящее обстоятельство. Однако эта всегдашняя правдивость вещи и могущая оказаться ошибкой ее символическая форма в виде письменного образа порождает новые письменные образы и, стало быть, новые вещи в виде книг и статей, вращающиеся письмом вокруг одних и тех же вещей. Нет худа без добра.

Если мы не будем забывать, что язык, которым пользуются люди, есть сплошная метафора вещей и явлений, то каждый раз, сталкиваясь с письмом (и чтением этого письма), мы должны будем признавать, что имеем дело не с прямым, а с переносным, уже перенесенным значением: переносом вещи в слово и работой не с вещью, а с закрепленным в языке ее смысловым образом. «Книга», «районная планировка», «периптер», «кошка», «бесконечность», «время», «авоська» *не знают*, что они «книга», «бесконечность» и «время», — об этом знаем мы, нарекая их именами и названиями, и договорившиеся о них друг с другом. Вероятно, сказанное выше выглядит оголтелым трюизмом: каждый пишущий так или иначе подозревает, что работает с образами вещей, а не с самими вещами, и, разлагая или синтезируя эти образы, всякий раз оказывается в мире письма, языка или речи, подыскивая слово (словосочетание), которое более точно отражало бы сущность вещей, и составляя из таких слов предложения. В этих предложениях буквально *предлагается* тот или иной образ вещи вместе с синтаксически-стилистически-грамматическим принципом взаимодействия между образами вещей. Так, эллины чуяли глубину между словами, не облагаемую трезвым понятием, и мы, изучая их, должны держать на весу это обстоятельство.

Пожалуй, читатель обращал внимание, что у Мандельштама в стихотворении «*Возьми на радость из моих ладоней / Немного солнца и немного мёда...*» (1920 г.) подчеркнута невозможность преодолеть законы Аида: логические («*не отвязать нефиксированной лодки*»), онтологические («*не услышать в меха обутой тени*») и экзистенциальные («*не превозмочь в дремучей жизни страха*»). Точно так же невозможно преодолеть

логические, онтологические и экзистенциальные законы другой культуры (в данном случае античной), не боясь затеряться в «дремучем акрополе» ее археологических несоответствий и противоречий. Если и «будет разрушен высокий Приамов скворешник», то на этот раз только нами.

Откровенно говоря, семиотика и занимается исследованием построения образов вещей, отраженных в письменной форме, в форме и структуре языка, за которыми стоят вещи и явления. И если «модель мира» исследуется в формах пространства, времени, права, богатства, труда и собственности в средневековой культуре (как в книге А. Я. Гуревича), то ее цель — создание такой семиотической системы, внутри которой образы пространства, времени, богатства, труда и собственности прочитываются непротиворечиво, убедительно, доказательно и всесторонне. Вероятно, возможно создание другой «модели мира», которая была бы составлена из назначенных А. Я. Гуревичем категорий, но это была бы другая книга, другой текст и другая «модель мира», похожая или непохожая на «Категории средневековой культуры», «когда городская выходит на стогны луна». Может, этим и поясняется существование множества книг, посвященных одним и тем же культурным эпохам: каждый автор видит за исследуемыми вещами другие образы этих вещей и кладет их на бумагу по выбранному им принципу, по назначенному им методу, но каждый раз — по законам письма и языка.

Когда А. Я. Гуревич хотел произвести как бы разрозненные пробы в разных отсеках здания, именуемого «средневековый мир», с тем, чтобы установить их общую природу и взаимную связь, и рассматривал не самый «текст» культуры Средних веков, но «словарь» к нему [Гуревич 1972, с. 20, 25], — он стремился таким образом охватить мировоззрение средневекового человека, чтобы получилась цельная картина всего средневековья. То есть сквозь изучение социально-психологических сторон средневекового мировосприятия шел к построению реконструктивной модели средневековой культуры в целом. По всеобщему убеждению, эту задачу автор решил с блеском.

Цель нашей работы, заявленная в предисловии (*стр.* 40), должна быть здесь напомнена: раскрыть общественно-культурную и эстетическую природу и сущность архитектуры античного мира, показать значимость принципа художественно-пластической телесности («скульптурности») как специфической

формы активного овеществления результатов мыслительного акта античного человека в материальном и идеальном смыслах. В такой формулировке она вполне корреспондирует с целью, поставленной перед собой А. Я. Гуревичем: охватить мировоззрение средневекового человека так, чтобы получилась цельная картина всего средневековья.

Пожалуй, единственное, чего должен опасаться исследователь, памятующий, что он имеет дело с образом вещи, а не с самой вещью, — это не утратить за создаваемыми им образами вещей правдивости самих вещей, сколь бы неразговорчивыми, противоречивыми и многообразными они ему ни казались.

Итак, выше было выяснено, что *архитектурная наука* точно нацелена на архитектора: кроме него мало кто сможет постигнуть тонкости архитектурной практики. *Архитектуроведение* нацелено на читателя, пребывающего в другом мыслительном пространстве: искусствоведа, литературоведа, культуролога, филолога, историка. Может, именно по адресату и различаются эти две науки? Смею утверждать почти крамольное: *чем дальше архитектуроведение и архитектурная наука будут одна от другой, чем отчетливей их старатели будут видеть адресата их писем, — тем точнее сделаются обе.* Здесь и методы разные, и материал, и жанр изложения, и стилистика, и адресат. Их смешивать не стоит. Ежели иной архитектор проявит интерес к архитектуроведческому тексту, то выступит в этом акте скорее не как архитектор-практик, а просто как культурный и образованный человек. Ежели он проявит интерес к тексту «архитектурной науки», — покажет себя профессионалом высшего, помимопрагматического уровня. (Положа руку на сердце, спросим: кто из архитекторов-практиков читает диссертации? Практика — одно, диссертация — другое. Одно — для людей, другое — для самого автора, покушающегося на эфемерный статус табелированного ученого. Архитектурная наука и архитектурная практика, к сожалению, тоже существуют автономно: так стиховедение, по мнению М. А. Гаспарова, уже может обходиться без стихов.)

Архитектуроведение от искусствоведения хотя и отличается объектом и методом исследования, однако родственны в акте *закрепления* результатов: в акте письма. Первое занято не столько описанием архитектурного произведения (как это принималось за должное до сих пор в т. наз. «экскурсоведе-

нии»), сколько исследованием социального и культурного контекстов существования архитектурной формы. Второе же исследует формы сознания авторов произведений искусства. Первое прослеживает движение от явлений культуры к автору, второе — наоборот. Но и первое, и второе невозможны помимо актов *создания текста*, которыми они закрепляются как результаты научного исследования, и, собственно, посредством текста существуют. Герменевтический аспект изучения архитектуры и искусства должен занять ведущее место на нынешнем этапе развития обеих дисциплин.

Итак, архитектурная наука и архитектуроведение различаются по методу, по адресату, по стилю письма, по исследуемому материалу, родясь по объекту исследования.

Архитектуроведение и искусствоведение различаются по объекту и методу, родясь по адресату, по стилю письма и исследуемому материалу.

ТЕКСТОВАЯ ПРИРОДА АРХИТЕКТУРНОЙ ФАНТАЗИИ

Фантазия хоть и принадлежит некоему автору, но результат ее как творческий продукт живет отдельно от автора в художественном пространстве: в эмпирии искусства.

Архитектурная фантазия — превращенная форма искусства. Пользователи понятия *архитектурная фантазия*, как правило, бывают двух типов. Первый тип — архитектор, второй — гражданин, знающий об архитектуре понаслышке, человек досужий, в произведениях архитектуры обитающий бытийно. Архитектор, выступая как художник, фонтанирует фантазиями, предавая их бумаге и зная о таком порождении то сокровенное, что скреплено узами профессионализма; «знающий понаслышке» — созерцатель архитектурной фантазии, который воспринимает ее как отчужденный художественный опыт, как непосредственную материальность искусства.

Сложнее дело с художником, сочиняющим архитектурные фантазии, задающим вектор будущего восприятия не с профессионально архитектурной стороны, а со стороны намеренно художественной, где архитектурная форма не форма бытия, но картинка. Так работал в живописи композитор Микалокус

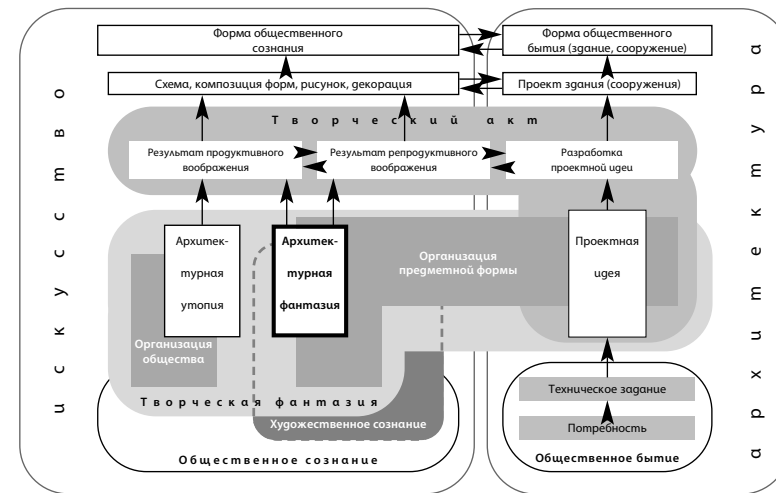
Чюрленис: художественность архитектуры ему скорее нужна была как трамплин для формулировки чувства, нежели для выражения мысли.

Архитектурный аспект фантазии для досужего зрителя оказывается превращенной формой искусства, отнимающей у архитектурной формы материально-пространственные свойства («жить» в ней нельзя) и оставляющей лишь свойства художественные, которые характерны для «проектной документации» (композиция фасада, симметрия и равновесие масс, материя чертежа и проч.). Поразительно, но даже архитекторы полагают, что, проектируя, занимаются искусством, «творят искусство». На самом же деле по большому счету они заняты материализацией общественного сознания в архитектурной форме. Однажды мне довелось рассуждать о месте исследователя, рефлектирующего архитектурное произведение и в его отношении к обществу, это произведение породившему, и в его отношении к мастеру, который воплотил общественную идею в ставшей форме [Пучков 1998-а]. Вывод оказался настолько же прост, насколько абстрактен: архитектурная форма выступает как нечто *страдательное* общества, общество есть наиболее точное отражение оснований возникновения архитектурной формы. Ведь архитектурный творческий акт как реализация духовных основ общества, обусловленная экономикой заказа, — место, в котором *действительное становится умственным*, а *умственное* (посредством творческой воли и потенции архитектора) *трансформируется в действительное*. Поэтому-то *архитектурная форма всегда является известным сопротивлением среде, в которой ее раньше не было*. Архитектурной же фантазии, положенной на бумагу, присуще то, что присуще любому иному произведению искусства, в котором затаен внутренний разлад между формой и содержанием: именно посредством формы художник достигает эффекта, при котором содержание вроде бы гасится. В архитектурном проекте — конечном результате творческого акта зодчего — противоречие между формой и содержанием по природе функции объекта минимизировано. Более того — они есть одно. (Нельзя ведь сначала смастерить футляр для скрипки, а затем напряженно выискивать, чем бы его заполнить.) Эффект формы произведения архитектуры в том, что она не только не уничтожает, не гасит содержание, но оформляет его собой посредством массы как наиболее значимое: и архитектурно, и художественно. Здесь слиты

воедино авторская идея (порожденная сознанием форма), наличное выражение и актуальная функция. Подчеркнем, что *архитектор актом творчества преодолевает сопротивление среды* и в равной мере *под влиянием среды преодолевает собственное мировоззренческое основание*, замешивая на нем произведение и подавляя им то, что его со всех сторон (общепринятые вкусы, прихоть заказчика) инициировало.

С этой точки зрения, архитектурная фантазия, положенная на бумагу, есть своего рода архитектурная попытка предложить обществу новый язык «чтения» среды и «пространственного говорения» в среде, иным словом то, без чего в обществе трудно дальше общаться. К *языку архитектурной фантазии архитектор прорывается языком фантазии художественной*, понуждая общественное сознание создавать утопии и воодушевляться ими, поскольку без этого обществу угрожают стагнация и склероз. Однако архитектурная фантазия не столько досужий опыт, сколько непрерывный поиск собственного языка в том случае, если автор ее — архитектор. В том же случае, если архитектурную фантазию оставляет художник, ее присутствию в произведении — прием, технически необходимый для выражения вне-архитектурного, художественного замысла. Здесь язык превращается в речь. Архитектурная форма в таком случае лишь обозначивается, маркируется: здесь, мол, должна быть какая-нибудь архитектурная форма, например такая. Нарисованное столь условным образом ценно тем, что не может быть построено, тогда как у архитектора нарисованное — эрзац будущего, которое не может быть материально реализовано обществом в данный момент: общество не готово, но хороший архитектор не может не фантазировать.

Если архитектор фантазирует о прошлом или на темы современности, это либо для того, чтобы набить руку, не отходя от кульмана, либо наработать кухонный материал для потенциальных заказов. Художнику же дано фантазировать беспрепятственно, поскольку сфера его творчества не *онтология бытия*, но *онтос сознания*. Может, поэтому в мире искусства существует андеграунд, в мире архитектуры андеграунд — исключение. Если бы у Гауди не было мецената в лице Эусебио Гюэля, едва ли его архитектурные фантазии могли воплотиться, и удивившаяся Барселона осталась бы провинциальным каталонским городком. Однако если бы воплотились архитектурные фантазии



7. Место архитектурной фантазии в пространстве форм общественного сознания и общественного бытия

Якова Чернихова¹ в их функционально оправданном насыщении, архитектура советского города сделалась бы паломнической Барселоной. Но в том-то и секрет, что общество не могло этого допустить за свои деньги, в режиме огосударственного режима заказов, и потому фантазии Чернихова — социально — подлинные фантазии. Добро, что средств и разума хватило в 1930-е годы на выпуск нескольких его монографий.

Пожалуй, ситуация в мире архитектурной фантазии потому такова, что число образов, возникающих у настоящего архитектора, принципиально превосходит строительные возможности общества и, будучи результатом социального заказа, не поддерживается заказом экономическим, инвестиционным. Если фантазия архитектора становится реальностью, она превращается либо в архитектурное «хулиганство», в провокацию, либо в архитектурный андеграунд, который — исключение.

Художник же *par excellence* творит в тиши и бедности, и результат его творчества носит характер досужий: его может

¹ См.: А.С.С. 2004. № 1. С. 22–64. Этот выпуск журнала, посвященный архитектурной фантазии, на одну треть отдан графическим работам Я. Г. Чернихова: пользуется исключительным вниманием среди архитекторов.

и не быть. А вот без архитектурных фантазий архитектура развиваться не может: обречена на квёлость.

Художественная литература и художественная архитектура. Особым пространством деяния творческого воображения рядом с архитектурной фантазией живут архитектурные утопии, которые, будучи материалом по большей части текстовым (литературным), задают архитектурной фантазии ярко выраженную социальную и градостроительную координату. Это либо утопии градостроительные, либо утопии социального устройства, либо воображения по поводу идеального человеческого обихода, возникающие во времена, когда человеку живется худо. Трудно ожидать от простеца (рабочего, крестьянина) строгого утопического размышления (если утопия может быть строгой): ему живется, как живется. Утопиями озабочен скорее неравнодушный к социальному бытию мыслитель, нежели простец. Если утопия проста и незамысловата, она овладевает массами («идея, брошенная в массы, — это девка, брошенная в полк», — ехидничал И. М. Губерман), и массы послушно бредут за автором, поскольку они массы, «толпа» (*охлос*), а он творец.

Напомним сохраненные историей мировой литературы утопические произведения. Среди них главные: «Государство» (и «Законы») Платона (см. о Платоне ниже, в пятой главе), «Вечное Евангелие» Иоахима Флорского (XIII в.), «Утопия» Томаса Мора (1516), «Город Солнца» Т. Кампанеллы (1602), «Новая Атлантида» Фр. Бэкона (1627)¹, «Государства Луны» Сирано де Бержерака (1650), «Республика Океания» Джеймса Харрингтона (1656), «История севарамбов» Дени Вераса (1677), «Бразилиада» (1753) и «Кодекс природы» (1755) Морелли, «Теория всемирного единства» Шарля Фурье (1820-е), «Заговор во имя равенства» Филиппо Микеле Буонарроти (1828), «Путешествие в Икарию» Этьенна Кабе (1840), «Кодекс общности» Телдора Дезами (1849), «Глядя назад, или В 2000 году» Эдуарда Беллами (1888), «Вести ниоткуда, или Эпоха спокойствия» Вильяма Морриса (1891), «Предвидения» Г. Уэллса (1901), «На белом камне» А. Франса (1904), «О дивный новый мир» О. Хаксли (1932),

¹ Т. Ф. Саваренская. Западноевропейское градостроительство XVII–XIX веков. М., 1987. С. 8–11, 36–43, 56–63, 104–107; Фр. Энгельс. Описание возникших в новейшее время и еще существующих коммунистических колоний // К. Маркс и Фр. Энгельс. Соч. Изд. 2-е. М., 1974. Т. 42. С. 211–225.

«Мы» Евг. Замятина (1921), «1984 год» Дж. Оруэлла (1949; правда, это антиутопия). Присовокупим, что большинство из них, особенно принадлежащие XVI–XVII вв., были сочинены в неволе: такой себе «Тюремный дневник» Хо Ши Мина наоборот.

В условиях свободы утопии не размножаются, поскольку они есть размышления о свободе и справедливости, ощутимые остро именно в несвободе и в несправедливости. (Когда счастлив, разве задумываешься, что такое счастье?) Среди социальных утопий особенно споро ширятся простые идеи свободы, равенства и братства¹ — наподобие большевизма. Мы это проходили недавно, в некоторых странах проходят до сих пор, изучая их отнюдь не по Мору, Замятину или «Краткому курсу истории ВКП(б)». Впрочем, здесь о другом.

О том, что в каждой литературной утопии изображается, во-первых, общество, устроенное как-то эдак, вычурно, но обязательно лучезарно и удобно для всех, во-вторых, пространство, в котором это занятое общество функционирует. Утопист осмысляет современный ему порядок в понятиях, выработанных в предшествующую эпоху и, следовательно, в иной общественной среде. Но осмысляет посредством принуждения этих понятий вращаться в пространстве футурологическом. Здесь настоящее место «монстров непонимания» (Галилей) и «дьяволов логики» (Вольтер). Такое пространство изображается, как правило, красочно, градостроительно продуманно, изысканно архитектурно. Например, если Платон видел (в «Критии» и «Тимее») Атлантиду, да так отчетливо, что оставил описание ее архитектурных роскошеств, это была тоска по начавшему разваливаться полисному строю. В «Законах» он сибаритски замечает: «Приятно

¹ Я солидаризуюсь с Дж. Фаулзом: «Три слова, наиглупейшим образом соединенные меж собой в истории, — это, несомненно, Свобода, Равенство, Братство. Все равно, что посадить в одну клетку голодного тигра и двух ягнят и ожидать для этих ягнят счастливого будущего. Свобода индивидуальна, она — смертельный враг двух других социальных добродетелей. Даже установление весьма ограниченного равенства в обществе требует высокой степени государственного контроля. Неограниченная свобода ... может найти оправдание только в убежденности, что все мы равно способны добиться успеха, стоит только захотеть; а если мы успеха добиться не можем, вина за это лежит исключительно на нас самих. ... Так называемый “Свободный мир” остро нуждается в больших ограничениях, а не в большей свободе» [Фаулз 2002, с. 160–161].

было бы видеть город, имеющий облик единого дома» (VI 778 с). Если, скажем, тот же Платон строит идеальное государство (из которого резонно изгоняет поэтов) по определенной градостроительной схеме, которая из текста может быть графически реконструирована, то другой фантаст, ренессансный архитектор Антонио Аверлино Филарете, проектируя город Софрцинду и делая на полях «Трактата об архитектуре» реалистические зарисовки на уровне тогдашнего развития строительной мысли, сдвигает акцент с социальной точки на архитектурно-планировочную. Что в этой Сфорцинде будет происходить и кто будет ею править, — неважно. Сфорцинда — не Атлантида и не «Государство»: править будет кто-нибудь из семейства Сфорца, а значит, не так по тем временам и скверно. Идеологом и родоначальником строя и религии на острове Утопия у Мора является некий Утоп, подобный легендарному Энею, воспетому Вергилием. Мышление авторов движется в русле традиции, корни которой лежат в идее лучшего будущего (которое легендарно), с тем лишь оттенком, что взгляд брошен из тенет несвободы. В тех же тенетах, на Соловках, о. Павел Флоренский размышлял над «Предполагаемым государственным устройстве в будущем» (1933 г.): «Построить разумное государство, — полагал мудрец, — это значит сочетать свободу проявления данных сил отдельных людей и групп с необходимостью направлять целое к задачам, неактуальным индивидуальному интересу, стоящим выше и делающим историю» [Флоренский 1996, т. 2, с. 647]. Вот отнюдь не фантастическая, но разумная констатация большого ученого, взламывающая пенитенциарную интенцию сочинения утопий.

Впрочем, рассматривать утопии XVI–XVIII вв. серьезно — все равно что подходить к реконструкции готического собора с мерками современного монолитного строительства.

Представим на минутку, что стало бы, если б социальные утопии XVI–XVIII вв. оказались хоть фрагментарно реализованными? Допустим, для реализации идеи дворцов-фаланстеров¹, фамилистеров и «эпохи гарантизма» Шарля Фурье, «сельскохозяйственных и промышленных поселков Общности и взаимной кооперации» Роберта Оуэна времена были неподходящие, и попытки провалились (Оуэн вложил весь капитал в раз-

¹ Эмиль Чоран рекомендовал описание фаланстера в качестве лучшего второго средства (Е. М. Cioran. Histoire et utopie. Paris, 1960. S. 194).

витие общин в Нью-Хармони и Орбистоне, которые просуществовали всего несколько лет). Но что помешало наделить вечностью идею большевизма? Неужели «четвертый сон Веры Павловны»? Что делать: касательно реализации социальных утопий еще Н. А. Бердяев предупреждал, что поскольку утопии очутились гораздо более осуществимыми, чем это казалось раньше, появляется мучительный вопрос, как избежать окончательного их осуществления¹. То, что если не пустить природу в дверь, она влезет в окно, — столь же верно, сколь и то, что всякая идея, доведенная до логического конца, превращается в противоположность. Утопия жива в сослагательном наклонении — иной способ существования ей противопоказан. Может, потому Вольтер ностальгически заметил, что искусства зачахли, огонь, зажженный гениями, покрылся пеплом, а природа исчерпала себя? Ишь, перцу революционного ему не хватало!

Иначе обстоит дело с архитектурной фантазией, близкой к утопии, то есть с утопически-архитектурной фантазией, фантазией социально-пространственной. *В архитектурной фантазии архитектурная форма не пригодна для реализации, она не сделана, — она нарисована: как очаг в каморке сказочного персонажа. В ней художественная сторона бытийно отделена от функциональной.* Как иначе расценить ренессансные фантазии городов Франческо ди Джорджо Мартини и Пьетро Катанео: *титаническая телесность* их абсолютистских предложений (план города — гигантская фигура человека, у которого в животе рыночная площадь, на груди базилика, в головах — крепость) ни в какое сравнение не идет с *индивидуалистической телесностью* античных теоретических моделей, то есть с фантазией прямо противоположного идеологического толка. Здесь различимы два вектора: дедуктивный вектор уподобляет человека гигантскому телу, и тогда получается «городская фантазия», индуктивный же наделяет пропорциями человеческого тела здание, и тогда получается архитектурная фантазия. Вторая свойственна античности, первая — Средним векам и Возрождению.

Приемы строительства городов Европы XVII–XIX вв. с их устремлением к регулярству и рациональности (покуда без функционального зонирования, которое Тони Гарнье изобретет в «Промышленном городе» в самом начале XX в.) концепту-

¹ Н. А. Бердяев. Новое Средневековье. Берлин, 1924. С. 121.

ально переключивались из теоретических фантазий Филарете, Мартини, Катанео, С. Серлио, Фр. Милица и М.-А. Ложье к романтической практике Л. Бернини, Ф. Борромини, К. Райнальди, Г. Земпера и многоопытного парижского префекта барона Ж.-Э. Османа. Архитекторов объединял взгляд на историю градостроительства как на объект художественного созерцания и технологического делания, равно как и на объект воспроизведения исторического колорита умственной утопии в качестве романтической материальной формы. Фантазии Дж.-Б. Пиранези провокаторски питали европейский классицизм, подсказывая архитектору-практику, как следует работать, чтобы форма получилась современной. Многие от бумажной гигантомании Пиранези заимствовали и реализовали Ш. Персье и П. Ф. А. Фонтен, реконструируя центр Парижа, — отнюдь не как фантазию. Во второй половине XX в. на смену идее города-механизма (Возрождение, классицизм), города-сооружения (XIX–XX вв.) приходит идея города-процесса: город развивается непрерывно, ежеминутно меняя облик. Какие здесь фантазии! Такому городу противопоказана статическая форма выражения (макет, перспектива с птичьего полета, визионерство «Китеж-Града»). Это представление дисперсно, четкость его «плана» и «фасада» условны, а генеральный план — больше научное исследование и прогноз, чем проект: это не Гулливер, волею Свифта и Гранвиля прогуливающийся сначала среди липутов, затем среди великанов и, наконец, среди лошадей. А. Э. Гутнов полагал, что будущее города настолько переплетено с настоящим и прошлым, что в футурологическом смысле у современного города будущего просто нет. Именно в это время содержание идеи «города будущего», густым цветом освещенное в разных фантастических вариациях на страницах архитектурных журналов 1960–1970-х, пришло в противоречие с ортодоксальной формой ее представления в виде проекта архитектурного сооружения. Может, потому архитекторы перестали сочинять город будущего¹. То, что сохранили для истории группа «Арчигрэм», Венский авангард, «Суперстудио», метаболисты, Р. Б. Фуллер, И. Фридман, К. Доксиадис, авторы НЭР и теоретики «нерегулируемого градостроительства», — пожа-

¹ А. Э. Гутнов. Есть ли будущее у городов будущего? // П. Велев. Города будущего / Пер. с болг. М., 1985. С. 143.

луй, последний всплеск архитектурной фантазии, созиженный в широких социально-культурных горизонтах. Так утопия за ненадобностью (освобожденный писатель рукой махнул) сошла на нет, уступив место градостроительной прагматике: шрифтологическое чутье ее не подвело¹.

Архитектурная фантазия как особый жанр. Впрочем, жанр архитектурной фантазии имеет и прагматическое значение в таких областях как театральная декорация, книжная графика и художественная анимация. Фантазия здесь утрачивает свойство технической неприкаянности и становится действующим лицом разворачивающегося практического движения: без нее трудно воссоздать ситуацию, в которой художественность архитектуры выполняет незаменимую, процессивную функцию. В этом смысле анализ Панафинейской процессии из Элевсина к Афинскому акрополю, выполненный С. А. Шубович [Шубович 1999-6, с. 306–311], — одна из форм создания доказательной фантазии в современных условиях и герменевтико-эстетической реконструкции процессивных функций античной художественной архитектуры.

По большей части формы архитектурных произведений в декорации, книжной иллюстрации и анимации играют роль задника, на фоне которого происходит (иллюстрируется) сюжет. Здесь архитектурная фантазия — намеренно художественный эрзац живой архитектурной формы, показанный с лучшей, идеальной стороны: как профессионально выполненная с выгодного ракурса фотография архитектурного объекта в учебнике истории архитектуры. Именно в этой сфере она является формой общественного бытия, создается по заказу, то есть по необходимости, а не выступает досужей игрой художественного ума и воображения.

История театральной декорации и книжной картинки бережет и зодческие имена, среди которых отечественной традиции принадлежат В. И. Баженов, М. Ф. Казаков, В. А. Щуко, Н. Е. Лансере, А. А. Веснин, Г. П. Гольц, А. К. Буров. Виднейший российский художник-декоратор первой половины XIX в. Пьетро ди Готтардо Гонзага лишь в 76 лет получил желанную должность архитектора (1827 г.): назначение было жестом по-

¹ Обширная литература обобщена в: С. П. Батракова. Искусство и утопия: Из истории западной живописи и архитектуры XX века. М., 1990.

следовательным, но символическим. Среди архитектурно мысливших художников особым вниманием исследователей пользуются театральные декорации XVIII — начала XIX вв. Дж. Валериани, Ф. Гильфердинга, Ф. Градицци, Б. Галлиари, династии Бибиена, братьев Бельских, Д. Фоссати, Дж. Корсини, А. Каноппи, Л. Саккетти, И. Брауна, Ф. Я. Алексеева, Сильвестра Щедрина; второй половины XIX — начала XX вв. — М. М. Шишкова, А. К. Саврасова, братьев Васнецовых, М. А. Врубеля, В. Д. Polenova, Б. М. Кустодиева, А. С. Бакста, В. А. Серова, А. Н. Бенуа. Из тружеников советской театральной декорации припомним В. А. Фаворского, Н. И. Альтмана, А. Г. Тышлера, В. Ф. Рындина¹. Среди названных оказывались не только практики, но и теоретики жанра. Так, представители рода Бибиена были не чуждыми пера: Фердинандо Бибиена в 1711 г. выпустил трактат «Гражданская архитектура, основанная на геометрии и сведенная к перспективе», в 1740-м — «Различные работы по перспективе», Джузеппе Бибиена — в том же 1740-м издал труд «Архитектура и перспектива». Гонзага сочинил «Музыку для глаз и театральную оптику» (1800 г.), «Замечания о постройке театров, составленные театральным декоратором» (1810 г.), оставил любопытные теоретические суждения о превращении архитектурной фантазии в театральную декорацию и приемах, способствующих этому (преимущественно — о перспективе)². Театральные «архитектурные фантазии» не могут не развиваться, потому что их созданием заняты люди, относящиеся к духу эпохи и стилистическим веяниям времени с трепетом. С творчеством мастеров XVII–XVIII вв. перспективная живопись торжествует полную победу, поскольку декоратор живописным способом конструирует самые сложные архитектурные ансамбли, и в этом проявляется не только как архитектор, но и как законодатель общественного вкуса. И часто — как в случае с Ф. и Дж. Бибиена — в качестве литератора.

В деле книжной иллюстрации художник невольно вынужден прибегать к архитектурной фантазии, но если в декорации эта фантазия скорее всего оказывается фантастической, здесь

¹ Ф. Я. Сыркина, Е. М. Костина. Русское театрально-декорационное искусство. М., 1978.

² Пьетро ди Готтардо Гонзага. 1751–1831. Жизнь и творчество. Сочинения / Монографич. исслед. и предисл. Ф. Я. Сыркиной. М., 1974.

на первом месте — известный пуризм в использовании «художественных средств». Этот пуризм, изнутри обусловленный жанром, а извне фабулой сопровождаемого (иллюстрируемого) произведения, — дает художнику возможность без напряжения влить эссенцию архитектурной вещи, ее скрытую сущность в пространство иллюстрации. Это здорово получилось у Жерара Гранвиля к Свифту и Дефо (1830–1840-е), у Оноре Домье к «Большому городу» (1842 г.), у Гюстава Доре к Рабле, Данту, Сервантесу, Мильтону и Библии (1850–1870-е), у Дж. Тэнниела к «Алисе» (1880-е), у В. Ф. Тимма к «Физиологии Петербурга» (1844 г.), у А. Н. Бенуа к «Медному всаднику» (1910–1920-е), у П. Я. Павлинова к Лескову (1920-е), у В. А. Фаворского к Шекспиру и Диккенсу (1920–1940-е), у А. И. Кравченко к Гоголю (1920-е), у Н. И. Пискарева к Толстому (1930-е), у Д. А. Шмаринова к Достоевскому (1930–1940-е)¹. Нет смысла продолжать наигрыш на «упоминательной клавиатуре» имен: мультипликация (со времен У. Диснея и И. П. Иванова-Вано) и компьютерная анимация, особенно зарубежная («Властелин колец», «Гарри Поттер» и под.), у всех на слуху, на глазах. Архитектурная форма в книжной картинке несет ту же смысловую нагрузку, что и театральная декорация и фон художественной анимации: «проектирующий» ее художник мыслит не только рамкой изображения, но художественным телом книги, действием сценки, вводя порядок и ритм в соотношение авторского слова и собственного дела. Здесь фантазия необходима буквально как воздух, в котором умиротворяется и тем самым оплотняется сюжет. Ведь текст становится литературой, когда в нем сказано больше, чем написано.

Российские театрально-анимационные художники и книжные графики оставили «служилые» архитектурные фантазии высокого полета. В них нашли отзвук как творческая манера космополитических Возрождения и классицизма, так и художественная идеология отечественного почвенничества (Билибин, Васнецовы), заданная традицией русской средневековой архитектуры и «петушиной» стилистикой времен Александра III, модернизмом «Мира искусств», духом Абрамцева и Талашкина, позднее — конструктивизмом/функционализмом 1920–1930-х, близким футуризму как намеренно «будущному»

¹ О. И. Подобедова. О природе книжной иллюстрации. М., 1973.

начинанию. По сути дела, книжный иллюстратор и театрально-анимационный декоратор, «возводя» архитектурную фантазию то ли на сценическом заднике и в плоскости экрана, то ли на странице, — заняты одним артистическим действием, только масштаб работы отличается. В нашем контексте подчеркнем этимологическое родство слов «театр» и «теория». Греческое слово *theaomai* значит «смотреть, рассматривать»; отсюда — театр (*thea-tron*, «место для зрелищ») — «зрелище»; отсюда же и теория — «(умо)зрение» и теория — «предмет рассмотрения, предмет умозрения». Для греков, как всегда, «понять» означало «увидеть своими глазами». Потому наше рассуждение о театральной декорации и книжной графике есть акт умственного овеществления, о-телеснивания заложенной художником архитектурной фантазии.

Какой же дефиницией можно наделить архитектурную фантазию, параллельно различив ее с утопией? Томас Мор, неисправимый сочинитель каламбуров, приставив к греческому слову *topos* (место) приставку *у*, мог произвести ее либо от греческого *eu*, либо от греческого *ou*: в первом случае получаем *эв-топию*, «хорошее место», во втором — *утопию*, «место, которого нет». Утопия Мора была и тем и другим, как, впрочем, и всякая утопия: это не столько программа действия, сколько тренировка способности социологического воображения, часто имеющая градостроительный окрас, или литературное изложение некой «теории обустройства бытия» при помощи конкретных объектов. Именно в этом ветвь различения утопии социальной и фантазии архитектурной.

Итак, архитектурная фантазия есть: 1) вербально закрепленное представление об архитектурной форме, какой она могла бы быть, если бы социальные обстоятельства предоставляли условия для ее реализации; 2) художественно снятое закрепление (рисунок) идеи архитектурного произведения, принципиально несбыточного в пространственно-физическом континууме; 3) намеренно созданное изображение архитектурной формы (архитектурного ансамбля) для процессивных нужд театрального действия, художественной анимации или визуальной потребности книжной графики. Архитектурная фантазия с утопией соотносится как форма общественного бытия и форма общественного сознания, в которых бытие подразумевает возможность реального воплощения, а сознание — невозмож-

ность такого воплощения. В отличие от проекта, который есть документ и порождает ответственность (вплоть до уголовной), архитектурная фантазия если и предполагает ответственность, то лишь перед обществом и перед самим собой. Ведь фантазер — человек, который всегда говорит только правду.

Древнегреческий народный зодчий фантазировал правдиво, даже когда интерпретировал деревянный ордер в мраморе (как допускает Э. Э. Виолле ле Дюк), древнеримский — с долей лукавства. Эллины фантазировали всем миром, создавая архитектурные формы, римлянин позволил фантазировать императорам: а кесари лукавы и бесчестны. Греческая правда стоечно-балочной системы в Риме превратилась в иронию арки и пилластр, зато перед инженерной фантазией римского зодчего каждый честный человек должен уважительно снять шляпу. Один из них — в Колизее — изобрел арку, и не смог остановиться: чем не фантазия?

ЧТО ЗНАЧИТ «ОПУБЛИКОВАТЬ АРХИТЕКТУРУ»

Чтобы сообразовать неочевидность понятия архитектурная критика с очевидностью рассуждения об архитектуре всякого «кому ни лень», обратимся к выяснению природы расхожего глагольного словосочетания вроде «опубликовать произведение архитектуры» (или проще «опубликовать архитектуру»), «объект опубликован», еще хуже «архитектура опубликована», «здание напечатано» и т. п. Эти словосочетания позволяют без затруднений переводить архитектуру (архитектурное произведение) как форму общественного бытия в литературный текст, сопровождаемый картинкой-репродукцией, тем самым превращая ее в форму искусства, в форму общественного сознания [Мардер 1988; 1996], в элемент полиграфической затеи.

Текстовая природа «архитектурной» публикации. Строго говоря, самая постройка здания, ввод его в эксплуатацию и есть публикация объекта, обнародование его, репрезентация обществу, как если бы в газете или по радио было сообщено некое сообщение. Акт публикации состоялся, архитектурный объект обнародован, и о нем знает каждый, он даже закреплен жестко (жестче некуда) в определенном месте и имеет почтовый адрес,

как журнальная публикация — год издания, номер, число страниц. В описанной ситуации архитектурный объект закреплен в своем времени и представлен окружающим, но по большому счету все-таки не издан.

Воспользуемся аналогом из опыта археологов. Некто ищущий обнаруживает в крымской тверди эпиграфический материал: камень, на котором начертано нечто. Лapidарная находка тут же обретает статус памятника, становясь фактом историко-археологического рассуждения. Ее рассматривают и даже читают, переводя полусбитые строки с древнегреческого или латыни¹. Но можно ли считать, что, попавшись на глаза дюжине равнодушных, памятник опубликован? Нет, конечно. Он оказывается опубликованным, когда в «Вестнике древней истории» или «Византийском временнике» появится аннотированная и комментированная фотография, прорисовка, будут зафиксированы варианты чтения, сделан перевод, — то есть когда имеется собственно публикация. Тогда надпись делается не только достоянием современников находки, но и равнодушных потомков. При этом даже несколько кощунственно можно допустить, что оригинал ее может исчезнуть. Аналогична ситуация и с архитектурным произведением, лишь с тою разницей, что оно не извлекается из земли, а возводится на ней или сохраняется (до некоторых пор) в виде руины.

Пока архитектурная форма выступает формой эксплуатируемой, отвечающей функции, ради которой построена, она остается самоценной. Будучи опубликована, наравне с функциональной ролью обретает она роль художественную, которая посредством значимого слова и закрепляет реальную форму в пространстве *околоархитектурном, архитектуроведческом, — в пространстве критически выстроенного текста*. Поскольку всякая критика суть оценка — положительная или отрицательная (можно ли помыслить безразличную оценку?), оценка эстетическая (противоположная безразличному, а не безобразному), — постольку критическая публикация объекта архитектуры имеет разные векторы характеристик. *А всякий текст об архитектурной форме в равной степени принадле-*

¹ См., скажем: Corpus inscriptionum latinarum concilio et auctoritate Academiae litterarum regiae Borussiae editum. Berolini, 1883–1975. Vol. 1–16; [Фёдорова 1982].

жит и истории архитектуры, и истории литературы. Сколь ни парадоксально, ни с той, ни с другой стороны он тщательно не исследовался, типология его не выявлена, значимые имена не названы. А ведь еще Квинтилиан предупреждал: «Historia scribitur ad narrandum, non ad probandum» (история пишется для рассказа, а не для доказательства); она «est enim proxima poetis et quodam modo carmen solutum est» (близка поэзии и до некоторой степени представляет собой стихотворение в прозе) (*Воспитание оратора* X I, 31).

Текст об архитектуре разнится как в жанровом аспекте, так и стилистическом. Каждому очевидно, чем именно отличается «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго или «Шпиль» У. Голдинга от злободневной публикации в газете или журнале, автор которой ратует, скажем, за сохранение древних камней только потому, что они древние. Но публикация делает эти камни вечными («рукописи не горят»; правда, «горят» компьютерные винчестеры), и даже оправдывает их разрушение, вызванное отнюдь не ленностью в заботе о старине, а наоборот, технологической необходимостью развития города, квартала, улицы. Жаль, конечно, древние кирпичи, но это эмоция, подчеркивающая художественную сторону сносимого, а не сторону архитектурную: бытие этой формы и фактор ее пользы человеку себя изжили, сегодняшний запрос не удовлетворяют. Только публикация закрепит объект в культурной памяти, и этого подчас вполне достаточно, чтобы о нем не забыли. Хуже, если о нем «забудут» в реальности, обрекши на руину, на мерзость материального запустения.

Со времени П. А. Флоренского очевидно, что если для рефлексии слово есть только знак некой схемы, понятия, то для дорефлективного отношения слово есть нечто большее, чем только орудие, способное вызвать в сознании схему. «Слово имеет двойственную природу. Оно — слово в собственном смысле, и может как таковое быть названо сверхрассудочным, — миниатюрным произведением искусства; но кроме того оно — термин, нечто рассудочное» [Флоренский 1994, т. 1, с. 192] (см. выше, *стр.* 147–153). Таким образом, публикуя произведение архитектуры, переводя его из дорефлективно-бессловесного, «животно-бытового» состояния в состояние рефлексивно-схематическое, интеллигибельное, автор публикации становится сначала читателем «архитектурного произведе-

ния» как текста, представляющим его архитектурный образ, а только затем писателем, выражающим на бумаге этот образ с его интерпретациями, с помощью ротационной машины предавая тиражированию.

Опубликовать архитектурное произведение значит: 1) задать ему дополнительный вектор развития во времени и пространстве; 2) сохранить для потомства в значимой художественной форме — в акте письма; быть может, значимой более, нежели самое произведение; 3) сообщить бессловесно-бытовому, онтологическому состоянию рефлексивно-сознательное, гносеогенное бытие; 4) сделать доступным экстерриториально как в пространственном, так и временном качествах; 5) обречь произведение на вечность, базируясь на постулате, что ничто, созданное человеком, не вечно, и в несогласии с Гюго в том, что «книга убьет здание». — «Малое берет верх над великим; единственный зуб осиливает целую толщу; нильская крыса убивает крокодила; меч-рыба убивает кита; книга убьет здание», — устами отца Клода пророчествовал писатель¹. Кроме того, всякий текст об архитектурном произведении — становясь его рекламой, содействующей не только популярности в фигурах общественного сознания, но и превращению оригинала в памятник архитектуры, сам становится порой литературным памятником. Виктор Гюго в 1831 г. имел основания сказать, что «вплоть до Гутенберга зодчество было преобладающей формой письменности, общей для всех народов: эта каменная книга, начатая на Востоке, продолженная греческой и римской древностью, была дописана средними веками»². А после Гутенберга? Чтобы оставаться «летописью мира», на чем так настаивал Н. В. Гоголь в том же 1831-м (статья «Об архитектуре нынешнего времени»), ей необходимо было воспользоваться услугами наборщика и метранпажа, ротационной машиной и — главное — словом, которое архитектор молвит про себя, пугаясь выказать косноязычие и вынужденный сочинять проекты и возводить постройки, а не тексты писать.

Итак, что же стоит за словосочетанием «опубликовать архитектуру»? Что публикуют профессиональные издания? Не-

¹ В. Гюго. Собор Парижской Богоматери / Пер. с фр. Н. А. Коган. М., 1947. С. 153.

² Там же. С. 159.

ужели и вправду «архитектуру»? Если архитектура — это то, что не мокнет под дождем (по замечанию Р. Ингардена), то ее, конечно, сам Бог велел опубликовать, напечатать. Но что именно предназначено в данном случае (впрочем, как и во всяком ином) для печати? — *Текст*, который может быть описанием произведения архитектуры, а может и не быть; может содержать образ произведения как повод (причину) для дальнейшего тексторождения, а может лишь привлекать это произведение в качестве примера для собственных рассуждений о форме. И вообще, — может содержать в себе произведение, а может лишь указывать на него, так или иначе соотносясь уже не с формой его, но с образом. Именно в этом случае произведение архитектуры может считаться по-настоящему опубликованным.

Копия или оригинал? Можно, конечно, отделаться репродукцией фасадов, разрезов, планов этажей произведения с небольшим комментарием, но это будет именно репродукция, а не продукция: копия, а не оригинал. Можно возразить, что всякая публикация чего-либо (эпиграфического памятника, рукописи, автографа, картины, стихотворения и пр.) есть копия с оригинала, а никак не самый оригинал. Конечно, копия! И эта копия безусловно важна, поскольку позволяет размножить оригинал, сделав его практически бессмертным: доколе сохранна бумага, на которой копия напечатана, и библиотека, в которой бумага сия хранится. Но если в отношении явлений искусства и художества такая констатация представляется непротиворечивой, — в отношении архитектурных произведений она не годится.

Публикуя проект или фотографию здания, мы все равно обнаружим не оригинал, а копию: проект — копия прогностическая, эрзац того, что будет; фото — копия актуальная, эрзац того, что есть. Как же можно не выступить здесь с авторской позицией, не заявить о «копии с копий» (Платон) оригинально? Приличный архитектуровед такое позволять себе не должен: чтобы приблизиться к оригиналу, он вынужден презреть его проекты и фотографии, и выступить, заговорив собственным голосом, совсем не похожим на голос архитектора — автора произведения. Перефразируя Маяковского, он должен заговорить «во весь логос» (оксюморон Мирона Петровского).

Это отлично понимали в античном мире, где существовал специальный термин, обозначающий такое проникнутое авторским чувством явление, как *экфрасис* (ближайший, но неточный

перевод: *описание*). Пластическое миропонимание эллинов, их интерес к форме, внешнему виду предметов, пристрастие к созерцанию «внешнего вида» в литературе воплотились в особый прием фиксирования пластической формы. Начиная с Гомера греческая литература систематически дает описания внешнего вида предметов, человека, пейзажа, как бы лепит их перед внутренним взором читателя. Описание является основным структурообразующим приемом греческой литературы («Из трех основных категорий, под которые так или иначе подпадает все, что пишется, — поучение, повествование, описание, — только описание специфично для «художественной» литературы как таковой, между тем как поучение и повествование в такой же мере присущи «нехудожественной» [Аверинцев 1996, с. 31]). «Особое значение для эстетики имеют описания городов, архитектуры, произведений скульптуры и живописи, часто встречающиеся в греческой прозе и поэзии. Они положили начало европейскому искусствознанию» [Бычков 1995, с. 26].

Понятие *экфрасис* охватывало область литературной фиксации автором произведения (скульптуры, архитектуры, живописи) своего внутреннего переживания. Иначе: фиксация саморефлексии автора по поводу явления материальной культуры и предмета человеческого творчества, выполненная посредством выразительного слова, которое само в себе должно иметь черты произведения искусства или быть таковым. *Экфрасис*, будучи, по определению прогимнастик Афтония, «описательной речью, отчетливо являющей глазам то, что она поясняет» нуждается в двойном понимании. В широком смысле это словесное описание любого рукотворного объекта (храм, дворец, чаша, щит Геракла у Гесиода, пышное описание которого прерывается авторскими ремарками вроде «— Диво для взора! —», щит Ахиллеса у Гомера, картина, статуя). В тесном смысле это описание предмета не самого по себе, а предмета, несущего изображение другого предмета, группы предметов, сценки, сюжета и т. п. Стоит указать на связь *экфрасиса* с античным жанром эпиграммы («надпись на предмете») — стихотворением, говорящим о какой-либо вещи. «В той или иной форме *экфрасис* и эпиграмма жили в европейской культуре вплоть до конца XVIII в., то есть до того момента, когда традиции античной литературы были подорваны (но не уничтожены) «романтической революцией» в искусстве»¹. Благодаря живучести жанра *экфрасис* возродился поначалу в той же

романтической среде — в классическое время начала XIX в. (например, в творчестве Т. Готье: «Карнавал», «Ностальгия обелисков», «Мансарда»), затем — в поэзии Серебряного века.

Экфрасис и описание. На долгом пути этого раздела читатель уже успел привыкнуть, что в архитектурной форме есть две значимые стороны. В первой «стороне» живут, действуют, «жестикуют», используя здание по назначению. Вторая сторона — речевое, текстовое обсуждение, закрепление первой, проходим и жильцом — досу же, необязательно; выполненное историком архитектуры научно, поэтом и писателем художественно; она не может не быть выразительной.

Последнее утверждение отчетливо подтверждается актуальностью нашего знания об античной архитектуре, от которой остались — материально — практически одни развалины, зато в текстовом отношении она известна гораздо лучше архитектуры средневековья. «Подавляющее большинство текстов принадлежит ораторам, поэтам, историкам, географам-путешественникам, которые подходили к памятникам архитектуры по своему. Для оратора и поэта архитектурный памятник становится часто предметом панегирического восхваления, для географа-путешественника он оказывается... редкостной достопримечательностью... С одними требованиями подходит к литературным источникам исследователь, занимающийся археологией и античной топографией, с другой — историк архитектуры. Для археолога важна историческая достоверность свидетельства... Для историка архитектуры не менее интересно любое фантастическое описание; архитектурные описания в греческих романах — такой же документ, как свидетельство историка... Это фантазии, проецированные в прошлое. Но подобные фантазии историк архитектуры обязан изучать наравне со всеми другими неосуществленными проектами и программами как различные формы архитектурной мысли» [Архитектура 1940, с. V–VI]. Если уж такая работа, по утверждению В. П. Зубова, необходима историку античной архитектуры, что говорить об ее теоретике? Теоретик обязан быть не только внимательным к предмету описания, но и к *поэтике описывающего слова*, поскольку «литературные источники позволяют нам

¹ (К стр. 172) Г. К. Косиков. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камней» // Т. Готье. Эмали и камни: Сб. / Пер. с фр. М., 1989. С. 15.

судить не только о самом памятнике, но и о восприятии памятника» [Архитектура 1940, с. VII; курсив мой]. Это уже не фантазии, «проецированные в прошлое».

Одними из первых явлений архитектурного экфрасиса в истории письма можно считать поэтические строки из древнего Египта: «Тоска по Мемфису» и «Восхваление Нила»¹.

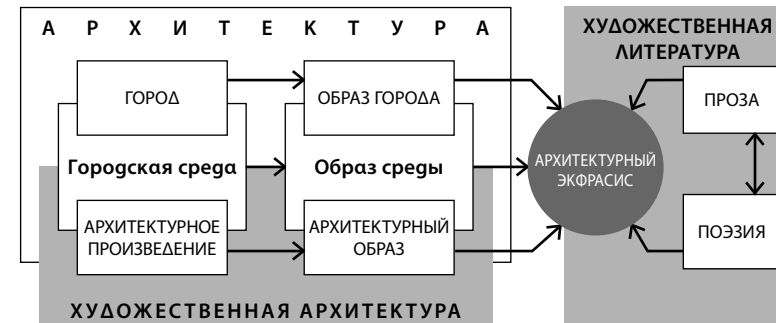
В первом стихотворении герой настолько страдает от того, что не может попасть в столицу, к Белой Стене (Мен-нефер — египетское название Мемфиса), что у него «все выпадает из рук», «нет сердца на месте обычном». Герой призывает бога Пта — владыку богов, создателя сущего (покровителя кузнецов и ваятелей), — чтобы тот доставил его в Мемфис. Как такового архитектурного мотива здесь нет, он появится позднее, в древнегреческой литературе, но общее настроение связывается с видением «земного града», кроме которого для героя не существует ничего более прекрасного: он надеется на исцеление — духовное (и телесное) — именно в Мемфисе. «Злым недугом охвачены все мои члены, / Слух закрылся мой, очи устали глядеть, / Все слова исказились, и голос охрип. / О, будь милостив, дай до него мне добраться».

«Восхваление Нила» — панегирик, в котором воспето живое существо, Хапи, питающее округу, и «каждый очами пьет воду твою». Это стихотворение, как сказали бы сейчас, образец экологического экфрасиса: «Все на земле едино. / Все травы отданы детям его. / Если вкушающие пищу забывают его, / Довольство покидает дома / И земля впадает в бедствие». Посредством литературной формы Нил идентифицируется в сознании египтянина как геологическое, урбанистически-земледельческое и божественное явление, задающее условия онтологии бытия, всегда имеющей пластически-архитектурный оттенок.

Античные и средневековые примеры архитектурного экфрасиса. Приведу наугад несколько примеров античного архитектурного экфрасиса: подробнее мы остановимся на нем в следующих главах. Первый пример — из ст. 349–351 третьей книги «Энеиды» Вергилия:

С ним [Геленом Приамидом] я иду и гляжу на подобие Трои великой —

¹ В переводе А. А. Ахматовой. См.: [Поэзия и проза 1973, с. 104, 105–109]. («О, переводы, — литературная Сибирь советской интеллигенции!»)



8. Типологическое место архитектурного экфрасиса в художественной литературе и художественной архитектуре

Малый Пергам — и на скудный ручей, именуемый Ксанфом,
Новых Скейских ворот порог и створы целую.

(пер. С. А. Ошерова, под ред. Ф. А. Петровского)

Исторический комментарий к этим строкам едва ли необходим. О чем напомнил он грамотному римлянину эпохи Августа? Описывая впечатление о городе Бутрот на Эпирском побережье (северо-запад Балканского полуострова), Вергилий прежде всего встраивает мотив только что увиденного в контекст хорошо знакомого: культурный римлянин должен был ведать о Трое и Пергаме, иначе бы стихи утратили метафорическое напряжение. Древний читатель должен был догадаться, что описываемое Вергилием есть встраивание невыдуманного в выдуманное, поскольку в «Энеиде» редкое предложение обходится без метафоры, сравнения и жеста (с определенным толкованием). Через поминание знакомого Вергилий описывает неизвестное, наделяя метафорической характеристикой: у читателя возникает эффект семантического ореола.

Второй пример — из римского поэта Марка Валерия Марциала (Эп. VIII 65, 1–2, 8–12):

Здесь, где блистает теперь издалёка Фортуны Возвратной
Храм, находился досель только священный пустырь.

.....
Арка священная тут о побежденных гласит;
Много слонов впряжено здесь в парные две колесницы,
И золотая вождя статуя высится здесь.
Эти ворота твоих достойны, Германик, триумфов;

Городу Марса такой вход подобает иметь.

(пер. Ф. А. Петровского, под ред. М. А. Гаспарова)

Панегирик полководцу и консулу, племяннику императора Тиберия, спет при помощи описания триумфальной арки Германика (на форуме Августа, рядом с аркой Друза и аркой Траяна [Поплавский 2000, с. 54]). Тацит в «Анналах» указывает, что в конце 19 г. по Р. Х. «близ храма Сатурна была освящена арка по случаю возвращения потерянных при гибели Вара значков, отбитых под начальством Германика при верховном руководстве Тиберия; на берегу Тибра, в садах, завещанных народу диктатором Цезарем, был также освящен храм в честь богини Фортуны [Возвратной]» (II 41). Через арки Друза и Германика, которые с двух сторон «стесняли» храм Марса Ультора («божественного мстителя»), один из самых величественных в Риме, служили выходами из форума на Субуру — главную улицу Вечного города — и Эсквилин. Марциал часто вспоминает Субуру (*Эп.* II 17, 1; VI 66, 2; IX 37, 1; X 20, 5; XI 78, 11), на разные лады высмеивая ее торговцев и проституток. Римляне любили незлобивую сатиру Марциала, книги его переиздавались (то есть переписывались), и в каждом стихотворении читатель привык видеть если не прямую издевку над персонажем эпиграммы, то более или менее тонкий на это обстоятельство намек. Так и в данном случае: в посвященной памяти Германика (арка воздвигнута посмертно) эпиграмме, характеризую римскую постройку, Марциал не забывает напомнить, что «городу Марса такой вход подобает иметь», хотя Рим и есть город Марса, и «такой вход» в нем тоже существует. Относясь с почтением к покойному воителю, поэт тем не менее вплетает в стихотворение описание декора (слоны, колесница, статуя) небольшой однопролетной арки, которая оказалась достойной триумфов Германика: вероятно, имелось в виду, что большего не заслужил.

Третий пример тоже из Марциала (*Эп.* II 90, 5–10). Обращаясь к знаменитому ритору и теоретику ораторского искусства Марку Фабию Квинтилиану, Марциал пишет:

Медлит пусть тот, кто отцов состоянье жаждет умножить
И набивает себе предками атриум свой.
Мне же по сердцу очаг и не чуждый копоты черной
Домик, источник живой и незатейливый луг.
Будь домочадец мой сыт, будь супруга не слишком учена,
Ночью будь сон у меня, день без судебных хлопот.

Как спросил бы персонаж советского культового фильма: «что еще нужно человеку, чтобы встретить старость?» В этом смысле эпиграмма звучит современно. Что в ней для нас интересно? Во-первых, — что Квинтилиан в целях приумножения доходов приглашал к себе престарелых родственников, и те, проживая безбедно в его доме (атриум — признак достатка), отписывали хозяину свои состояния. Переводчик эпиграммы Ф. А. Петровский прочитал это место иначе: он исторически справедливо полагает, что в атриуме родовитых римлян стояли, по обычаю, восковые фигуры предков. Одно, конечно, другому не мешает, но едва ли установка восковой статуи поможет «умножить состояние». Во-вторых, — что Марциал относится к этому с долей иронии и, сам будучи бедным, холостым и живя клиентом, желал бы довольствоваться обычным домом на лужайке, с закопченными стенами и накормленными детьми. Данный экфрасис позволяет воочию увидеть и заставленный статуями «*ora patrum*» двор-атриум в доме богача, и довольство малым, которое во все времена имело примерно одинаковое требование: кусок хлеба и крыша над головой. Здесь Рим не был исключением: скорее, задавал тон. И этот тон был архитектурным.

Анализ всего корпуса архитектурных экфрасисов Марциала кажется интересным как цельное исследование, а не как скорый экскурс. К подробному разбору этого корпуса я обращаюсь в пятой главе.

Нельзя сказать, что между архитектурным экфрасисом Серебряного века, к демонстрации которого мы нынче обратимся, и античностью лежит молчаливая пропасть. Люди, не чуждые художественного пера, так или иначе, больше по делу, нежели без оно, обращались к описанию городов и архитектурных форм (образа города, архитектурного образа). В. В. Бычков обратил внимание, что уже в Ветхом Завете архитектурный экфрасис имеет зачин: «И сделал...», показывающий динамику изображения¹. «Здесь не дается описания самого предмета как

¹ «И сделал завесу из голубой, пурпуровой и червленной шерсти и из крученого виссона, и искусною работою сделал на ней херувимов. И сделал для нее четыре столба из ситтим и обложил их золотом, с золотыми крючками, и вылил для них четыре серебряных подножия» (*Исх.* 36: 35–38); описание храма Соломона: «И сделал он в доме окна решетчатые, глухие с откосами. И сделал постройку вокруг стен храма, вокруг храма и давира; и сделал боковые комнаты

находящегося пред взором писателя, но образ его постепенно возникает (специально строится) в воображении читателя. Это специфическая черта библейского художественного мышления вообще. Живший в потоке времени древний еврей был лишен статических представлений. Архитектура, как и вся природа (горы, деревья, водоемы), представлялась ему также лишь живой, движущейся. Эти представления он воплотил и в своей литературе» [Бычков 1995, с. 27]. Как мы видели выше (и увидим ниже), грек с римлянином не слишком отличались от древних евреев по мировоззрению: средиземноморский воздух делал свое художественное дело. От древних не отставали и средневековые, в том числе ромейские писатели. В анонимном «Полном описании мира» (350 г.) находим экфрасис Александрии (не отсюда ли кузминский цикл?), а посол итальянского короля Беренгара, Лиутпранд, в 949 г. побывавший в Большом дворце (в Золотой палате) на приеме у ромейского императора, оставил яркий экфрасис придворного церемониала и Золотой палаты, по которому можно выполнить реконструкцию. Начиная с патриарха Фотия (858–867, 878–886 гг.), который возглавил труды по научному собиранию и изучению античного наследия, в культурных слоях Византии появляется интерес к архитектурному экфрасису. В эпосе «Дигенис Акрит» дом (дворец) Дигениса предстает как уникальное сооружение, буквально сотканное из камня: *«И так создание свое сумел украсить мастер, / Что взорам, словно сотканной, постройка / представляла / Из образов тех каменных, дававших людям радость»* (VII 53–55) [Дигенис 1960]. Михаил Псёлл (XI в.), ярчайший представитель византизма (гносного двуличия, коварства, соседящего с гениальностью), оставил в «Хронографии» архитектурный экфрасис церкви св. вмч Георгия, возведенной императором Константином IX¹. По поводу этого экфрасиса В. В. Бычков пишет, что «красота архитектуры» (логически неясное словосочетание) рассматривается Михаилом Псёллом в связи

кругом. Нижний ярус пристройки шириною был в пять локтей, а третий шириною в семь локтей, а третий шириною в восемь локтей; ибо вокруг храма извне сделаны были уступы, дабы пристройка не прикасалась к стенам храма» и т. д. (3 Цар. 6: 4–29). См., в частности: [Беломесяцев 2005-а, с. 25–29].

¹ Михаил Псёлл. Хронография / Пер., ст. и прим. Я. Н. Любарского. М., 1978. С. 125–126.

с «красотой» всего архитектурно-садово-паркового ансамбля. «Попавший в эту предельно эстетизированную среду человек как бы извлекался из мира реальной действительности» [Бычков 1991, с. 286–287]. Всякий экфрасис на то и нацелен, чтобы извлекать человека из мира реальной действительности и переносить его в мир литературного произведения: иначе зачем сочинять экфрасисы? Этой задаче, пожалуй, подчинилась, в частности, Анна Комнина (XII в.), дочь Алексея I Комнина, единственная писатель-византийка, которая среди военно-пасторальных описаний подвигов кесаря-отца и мужа-полководца (Никифора Вриенния) не останавливается и перед архитектурно-градостроительным экфрасисом. По-женски эмоционально она описывает город Иконию, захваченный ее отцом, который (по тексту) проявил невероятные милости к населению: «Новый город простирался на несколько стадий (может быть, кто-нибудь скажет на сколько именно?) в длину и ширину. Вокруг него тесно стояли дома бедняков и, что еще больше свидетельствует о человеколюбии императора, жилища калек. Можно видеть, как бродят там друг за другом слепые, хромые или имеющие какие-либо иные увечья. Смотрящим на такое зрелище кажется, что это портик Соломона, заполненный людьми с искалеченными телами (ср.: *Иоанн 5 : 1–4; Деян. 3 : 1–11.* — А. П.) Круг домов двойной и двухэтажный: одни из этих искалеченных мужчин и женщин живут наверху, на втором этаже, другие же копошатся внизу, у самой земли. Что же касается величины круга, то желающий посмотреть этих людей (зачем? — А. П.), начав с утра, обошел бы круг только к вечеру»¹. В путевых заметках Вениамина из Туделы, посетившего Константинополь в декабре 1171 г., читаем о храме св. Софии: «В этой церкви столько алтарей, сколько в году дней. Его богатства без числа, в него ежегодно приносят дань с двух больших островов и находящихся там замков и городов. Ни в одном храме мира нельзя встретить богатства, подобного этому. Внутри храма колонны и лампы из золота и серебра в таком количестве, что человек не может сосчитать»². Ниже, в своем месте, мы еще раз воз-

¹ Анна Комнина. Алексиада / Пер., ст. и прим. Я. Н. Любарского. СПб, 1996. С. 416.

² Сборник документов по социально-экономической истории Византии. М., 1951. С. 213–214.

вернусь к архитектурному экфрасису. Здесь же важно подчеркнуть, что в художественной литературе экфрасис — то, что читатель, особенно малоподготовленный, обычно пропускает. Если это верно и в отношении современного письма, то еще более — в отношении древних произведений. С. С. Аверинцев характеризовал ситуацию с уничтожающей ясностью: «недаром и в наше время профаны, не посвященные в таинства этой культуры (например, дети и подростки), распознаются по безошибочному признаку — они следят только за фабулой (т. е. за повествованием) и пропускают описания. До этих профанов еще не успела дойти та переоценка ценностей, которую осуществили греки, выдвинув на передний план описание. Это принципиальное изменение в самом составе словесного искусства поразительным образом совпадает для нас с начальной порой греческой культуры. Уже Гомер проявляет невероятную щедрость на описания, никак не провоцируемые ходом фабулы» [Аверинцев 1996, с. 32–32]. Поскольку, по Мандельштаму, русский язык — язык эллинистический, и потому «звучащая и говорящая плоть» [Мандельштам 1987, с. 58], может, постольку архитектурный экфрасис, возникший в эпоху эллинизма, привился на «вологодской почве» Серебряного века.

Архитектурный экфрасис Серебряного века. Итак, самое время указать на малоисследованный пласт экфратической публикации произведений архитектуры в европейской литературе и поэзии русского Серебряного века: напомнить о существовании специально «архитектурных» стихотворений К. Р. («На площади Святого Марка»), Ю. Балтрушайтиса («Привет Италии»), К. Бальмонта, А. Блока, В. Брюсова, И. Бунина («Колизей»), М. Волошина, С. Городецкого, Н. Гумилёва, Вяч. Иванова («Царьградских солнц замкнув в себе лучи...»), «В Колизее»), Р. Ивнева («В развалинах Ани»), И. Калининкова («Notre Dame»), В. Комаровского («Рынок»), М. Кузмина («Опять Венеция»), Б. Лившица (цикл «Болотная Медуза»), М. Лохвицкой, С. Маковского («Старый храм»), О. Мандельштама, В. Маяковского, В. Набокова («Акрополь»), Вс. Рождественского («Царское Село»), Ф. Сологуба («Баллада о высоком доме», «Под сводами Утрехтского собора»), М. Цветаевой («До Эйфелевой — рукою / Подать! Подавай и лезв...»), Дм. Цензора («Рим и варвары»), Саши Чёрного («Гостинный двор»), С. Шервинского («Карфаген»), прозаических фрагментов Андрея Белого,

Дм. Мережковского и Б. Пастернака: «слово, сказанное в камне архитектором, так высоко, что до его высоты никакой риторике не дотянуться» («Охранная грамота»). Создается впечатление, будто история мировой архитектуры входила в сознание русского читателя не посредством научных текстов, а посредством необязательных, но ставших культурно непреодолимыми строк вроде: «души готической рассудочная пропасть», «могучий до-рический ствол», «башни стрелчатой рост», «убогого рынка лачуги», «дикой кошкой горбится столица», «играет мышцами крестовый легкий свод», «над желтизной правительственных зданий» Осипа Мандельштама. Остановимся на примерах.

Среди западноевропейских поэтов рубежа XIX–XX вв. особое место в интересующем нас ключе принадлежит Райнеру Марии Рильке (1875–1927)¹, особенно его спокойно-готическим стихам в первой части сборника «Новые стихотворения» (1903–1907 гг.): «L'Ange du merdieu. Шартр» («Полуденный ангел») посвящено скульптурному изображению ангела с солнечными часами, установленному в Шартрском соборе XIII в.; «Собор», «Портал», «Окно-роза», «Капитель» («...взвивается, как гнев, но в перехлесте / свернувшись, как спираль, на полпути, пружинит, разжимаясь в быстром росте // всего, что купол соборет в горсти / и выронит во тьме, как ливня гроздь, / чтоб жизнь могла на утро прорасти»). Путешественные стихотворения: «Римские саркофаги», «Римские фонтаны: Боргезе», «Карусель. Люксембургский сад», «Башня. Башня Сен-Николя, Фюрн», «Площадь. Фюрн», «Quasi du Rosaire. Брюгге» (Набережная чёток в Брюгге), «Béguinage. Монастырь бегинок Сент-Элизабет, Брюгге» (Бегинач — обитель ордена бегинок, наполовину католических монахинь, наполовину сестер милосердия, основанная в Льеже в XII в. А. Ле Бэг), «Праздник Марии. Гент», «Римская Кампанья», «Утро в Венеции», «Поздняя осень в Венеции», «Собор Святого Марка» («Здесь тайно фрак

¹ См.: Р. М. Рильке. Новые стихотворения. Новых стихотворений вторая часть / Изд. подгот. К. П. Богатырев, Г. И. Ратгауз, Н. И. Балашов. М., 1977; Р. М. Рильке. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи / Сост. Е. В. Головин. М., 1994; Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке / Вступит. ст., подгот. текстов, пер. и примеч. К. М. Азадовского. СПб, 1992; Рильке в переводах русских поэтов / Сост. М. Белорусец. Киев, 1996, А. Г. Березина. Поэзия и проза молодого Рильке. Л, 1985 и др.

копили по углам, / чтоб им уравновесить свет, который, / стремясь в его вещей проникнуть поры, / способен уничтожить самый храм»), «Павильон» («Даже сквозь дверные эти стекла, / полуслепленные дождем, / до сих пор заметен отблеск блеклый / прежнего веселья, что заглохло, / вымокло от слез, потом иссохло / и теперь забыто поделом»). Архитектурная тема, знаменовавшая переход Рильке к выраженной словом предметности, вещности (усиливавшаяся под воздействием постоянного общения с О. Роденом в 1902–1906 гг.), впервые проявилась в «Книге образов» (1902 г.), — в стихотворении «О фонтанах»:

Я вдруг впервые понял суть фонтанов,
стеклянных крон загадку и фантом.
Они как слезы мне, что слишком рано —
во взлете грез, в преддверии обманов —
я растерял и позабыл потом...

(пер. Г. И. Ратгауза)

Взятые эпиграфом к монографии о Родене слова Помпония Гаурика (1504 г.): «У писателя — слова, у скульптора — деяния» могут быть восприняты как акт самоидентификации Рильке и как поэта, и как скульптора: в виде результирующей ценности пластического результата будь то в мраморе, будь то в слове.

Архитектурный экфрасис Рильке — тема отдельной работы.

Архитектурный экфрасис Осипа Манделштама. Хотя вопросов архитектурных образов Манделштама касались тонкие исследовательские пальцы М. А. Гаспарова [Гаспаров 1995-б, с. 221–236; Гаспаров 2001-а, с. 260–295], А. И. Немировского, П. Штейнера, Е. Кантора, Е. М. Таборисской¹, этот аспект его творчества нуждается в дополнительной разработке. Здесь, в связи с Манделштамом, выскажу лишь общие соображения.

¹ А. И. Немировский. Обращение к античности // Жизнь и творчество О. Э. Манделштама: Воспоминания, материалы к биографии, «Новые стихи», комментарии, исследования / Редкол.: С. С. Аверинцев, В. М. Акаткин, В. Л. Гордин и др. Воронеж, 1990. С. 452–465; P. Steiner. Poem as Manifesto: Mandelstam's «Notre Dame» // Russian Literature. 1977. Vol. 5. P. 239–256; Е. Кантор. В толпокрылатом воздухе картин: Искусство и архитектура в творчестве О. Э. Манделштама // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 59–68; Е. М. Таборисская. Петербург в лирике Манделштама // Жизнь и творчество О. Э. Манделштама... С. 515–528.

Намеренное вычленение в стихотворении каких-то архитектурных аллюзий, честно говоря, представляется лишенным смысла: мир поэта, особенно такого, как Манделштам, необъятен, в каждом его фрагменте — материальность, тактильность, архитекторника изображаемого. Это самый архитектурный из русских поэтов. Потому любой аналитический акт можно полагать действительным лишь в разрезе анатомически-научнообразном.

Подтверждение первому тезису — об отсутствии смысла подобного предприятия — может быть найдено в рамках общего подхода к архитектуре как процессу познания и преобразования мира по мерке человеческой природы и потому природы вообще (см. ниже). Если все, что окружает человека и является его порождением (духовным и материальным), понимать как воплощение человеческой субъективности, станет очевидным, что архитектурный процесс есть мировоззренческое отношение человека и к самому себе, и к своему инобытию, закрепленные материально, крепко. Если я взялся выяснять, в чем состоит корректность вычленения «архитектурной темы» в творениях Манделштама, это лишь одно из средств оправдания, почему так поступать не стоит. Но творчество Манделштама столь благодатно для подобных задач! Их цель — проследить, каким образом на уровне поэтики текста происходит взаимодействие и обоюдостимулирование художественного образа с точки зрения литературной и точки зрения архитектурной.

Манделштам в «архитектурных» стихотворениях — акмеист, ювелирным словом тоскующий по мировой культуре: и в стихах ранних, точно акмеистических («Айя-София», «Notre Dame», «Египтянин (Надпись на камне 18–19 династии)», «Египтянин», «Адмиралтейство», «Реймс и Кёльн», 1912–1914 гг.), и в стихах поздних, акмеистических постольку, поскольку они выполняли старую программу акмеистов («Реймс-Лаон», «Рим», «Как по улицам Киева-Вия...», 1937 г.). Программа акмеизма, по М. А. Гаспарову, это приятие мира, утверждение бытия, посюсторонность, первозданность, конкретность, вещественность, мастерство [Гаспаров 2001-а, с. 269].

Архитектура как всеобщая человеческая онтология, в которой существует общество и которая оказывается материальной основой его развития [Пучков 2005-в, с. 124–134], безусловно, занимает пространственно выразительное и эстетич-

чески пережитое в авторском тексте место в произведениях какого угодно писателя: каждый сюжет, действие, жест укоренены в месте, пригвождены фабулой к топосу, локализованы; ведь все на свете происходит где-то, и самый язык есть локус того, где именно это происходит: мы лишь берем перо и записываем. Важно, как именно записываем, каким словом населяем бумагу.

И если акцент на художественном аспекте текста — область работы литературоведа, акцент на самом массиве пространственно материального, то есть собственно архитектурного, — неперемное дело архитектора (семиотика и структуралиста «по должности»). В этом смысле мы сталкиваемся с определенной мыслительной оппозицией: в структурированной системе (литературный пласт + архитектурный) любой элемент (текста) значим в той степени, в какой он является именно *этим* элементом, указующим на другие и тем самым их исключаящий [Эко 1998, с. 14]. Иными словами, сталкиваемся с системой взаимопозирующих элементов, различие которых в тексте оказывается возможным по магистрали «текст как отражение бытия — архитектурное пространство как закрепление бытия».

Архитектурное пространство в строфике Мандельштама — значимый «остаток» его поэтики, материальное тело, противопоставленное телу «нематериальности образа», на фоне которого развертывается сюжет. Здесь разведение поэтики текста («литературности» его) и прагматики («архитектурности») сюжета преднамеренно. «Во всей этой механике значимых оппозиций... главное... то, что она дает нам систематическую возможность узнавать то, что есть, по тому, чего нет» [Эко 1998, с. 14]. Воспользуемся этим коммуникативным удобством, двигательной возможностью игры смыслов, чтобы показать, как два члена оппозиции (поэтика и прагматика), порознь бессмысленные, рожают смысл, преобразуясь в источник значения и тем самым означая, что именно *причиняет* архитектурный смысл поэтическому тексту.

Так, касательно акмеистического периода творчества Мандельштама М. А. Гаспаров заметил, что 4-стопник «делится своим господствующим положением с 5- и 6-стопником — их длина придает стиху больше монументальности («Айя-София», «Нотр-Дам», «Адмиралтейство» и др.)» [Гаспаров 1997, т. 3, с. 497]. Монументальность сооружений, послуживших мо-

тивацией для стихотворений, подчеркивается монументальностью примененного в них поэтического размера: таким образом Мандельштам создавал новую эстетическую реальность, воздвигнутую под натиском творческой энергии строки. Впрочем, приходится сомневаться, что поэт выбрал этот размер сознательно: им был подспудно прочувствован свойственный именно этой теме «механизм культурной памяти». Иной размер в этот момент «на память» Мандельштаму не пришел, вероятно, оттого, что в его художественном мире господствовал культ слова как некоего универсального средства постижения и преобразования бытия, как технического «устройства» для превращения материи видимой вещи в материю стиха. И у этого слова был свой семантический ореол.

Об архитектуре Мандельштам пишет в «Утре акмеизма», программной статье, которую он предлагал как манифест акмеистов в 1913 г. в журнал «Аполлон» (отвергнута Н. Гумилёвым и С. Городецким, опубликованными в № 1 за 1913 г. собственные манифесты): «Акмеизм для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы. Зодчий говорит: я строю — значит, я прав... Какой безумец согласится строить, если он не верит в реальность материала, сопротивление которого он должен победить... Камень Тютчева, что “с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой”, — есть слово... На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают тютчевский камень и кладут его в основу своего здания. Камень ... сам обнаружил скрытую в нем потенциально способность динамики — как бы попросился в “крестовый свод” — участвовать в радостном взаимодействии себе подобных... Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство» [Мандельштам 1987, с. 169–170]. Н. С. Гумилёв в рецензии на первое издание «Камня» подчеркивал архитектурные интересы Мандельштама как особенность его стихового мышления, проявление его любви «ко всему живому и прочному»: «Здания он любит так же, как другие поэты любят горы или море. Он подробно описывает их, находит параллели между ними и собой, на основании их линий строит мировые теории. Мне кажется, это самый удачный подход к модной теперь проблеме урбанизма»

[Мандельштам 1990, с. 217]. Вл. Пяст в рецензии на второе издание говорил подобно: «Хороши и архитектурные мотивы поэта, особенно “Адмиралтейство”, где автор становится символом, где он безусловно и искусно возвышается до философского выражения зодческой идеи» [Мандельштам 1990, с. 218]. Рецензент Г. О. Гершенкройн: «В “Камне” нельзя не заметить “architectute secrete”, скрытого поэтического плана, в котором раскрывается постепенный путь создания этой книги, отмеченный ломаной, но закономерно правильной линией творчества» [Мандельштам 1990, с. 223]. София Парнок подвела черту: «Творчество Мандельштама — в ваянии из слова». Сергей Городецкий поставил точку: «Горделивая скромность каменичка отличает всю его поэзию» [Мандельштам 1990, с. 231, 215].

«Архитектурные стихотворения» Мандельштама не «убивают здание», но возводят подле него смысловый эрзац, подтверждая вечность камня вечностью слова: недаром название «Камень» поэт присвоил первому сборнику стихов (СПб: Акмэ, 1913; 2-е изд. — Пг: Гиперборей, 1916; 3-е — Пг: ГИЗ, 1923). Более того, вечность слова делает вечность камня экстерриториальной, распространяя архитектурный факт в пространстве истории как бы помимо физического его крепления к земле: то ли подбрасывая («Кружевом камень будь, / И паутиной стань: / Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань»), то ли еще больше припечатывая к ней («А над Невой — посольства полумира, / Адмиралтейство, солнце, тишина! / И государства крепкая порфира, / Как власяница грубая, бедна»). Пожалуй, Мандельштам лучше всех понимал это *свойство архитектуры: податливо преобразовываться в слове и словом.*

Е. М. Тагер, цитируя строки

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
 Души готической рассудочная пропасть,
 Египетская мощь и христианства робость,
 С тростинкой рядом — дуб, и всюду царь — отвес,

(«Notre Dame», 1912 г.)

замечает: «В этой строфе нет, разумеется, ни малейшей претензии передать внешний облик средневекового собора. Более того, она раскрывает “внутреннюю структуру” не готики как таковой (к чему бы тогда “египетская мощь”!), а более широкого явления — спрессованного культурного опыта человечества, постигаемого с помощью архитектурного образа»¹.

Мандельштам пообещал: «из тяжести недоброй и я когда-нибудь прекрасное создам», и выполнил обещание: архитектурное слово Мандельштама — лучшее в русской литературе.

Архитектурный экфрасис Михаила Кузмина. Если у Мандельштама архитектура — словесный эрзац «тяжести и нежности», у М. Кузмина — трамплин для реконструктивно выдумываемой суеты архитектурного образа. «Александрийские песни» Кузмина — камень навыворот; экфратичность этого камня нематериальна. Организована она фантазийно, и опирается не столько на опыт вещественного переживания, сколько на технологическую потребность пересказа. Цикл «Александрийские песни» в составе 11-ти стихотворений впервые опубликованы в 1906 г., еще 4 стихотворения — в 1907-м². Этот цикл исполнялся М. Кузминым под аккомпанемент фортепиано. Кузмин в образе древнего александрийца — «последователь» древнего египтянина — будто «языческий» автор, который вербализует верлибр «Александрийских песен» под струнность кифары и заунывность флейты. Бытовая ткань «песен» — переводы древнеегипетских текстов, выходявшие в 1870-х под эгидой британского Общества Библейской археологии: «Records of the Past».

В «Александрийских песнях» теряется различие между риторической прозой и стихом: как в архитектурном произведении — между декоративной системой стиливого убранства и функциональной структурой пространственно-массовой организации; одно перетекает в другое без напряжения читательского (зрительского) внимания.

Когда мне говорят: «Александрия»,
 я вижу белые стены дома,
 небольшой сад с грядкой левкоев,
 бледное солнце осеннего вечера,
 и слышу звуки далеких флейт.

Когда мне говорят: «Александрия»,
 я вижу звезды над стихающим городом,

¹ Е. М. Тагер. Модернистские течения и поэзия межреволюционного десятилетия // Русская литература конца XIX — начала XX века: 1908–1917 гг. М., 1972. С. 324.

² Весы. 1906. № 7. С. 1–12; М. Кузмин. Корабли: Сб. стихов и прозы. М., 1907. С. 129–133.

пьяных матросов в темных кварталах,
танцовщицу, пляшущую «осу»,
и слышу звук тамбурина и крики ссоры.

Когда мне говорят: «Александрия»,
я вижу бледно-багровый закат над зеленым морем,
мохнатые мигающие звезды
и светлые серые глаза под густыми бровями,
которые я вижу и тогда,
когда не говорят мне: «Александрия!»

Стоит только вчитаться в образы, нанизываемые Кузминым в несиллабо-тоническом метре, как читатель ощутит разновекторность авторского внимания, последовательно направляемого то на стену дома, на грядку левкоев, то на бледное солнце, на звезды, на матросов и танцующую проститутку, на закат и глаза «под густыми бровями». Внимание это не только зрительное, но и слуховое: далекие флейты, тамбурины, крики ссоры и «когда не говорят». Иначе: рассеянное прежде читательское внимание будто объективом кинокамеры монтирует один за другим кадры репрезентации городского пространства «над зеленым морем» и озвучивает их, доводя впечатление до тактильности и «музы ароматов» (Б. Ерофалов).

Другой «александрийский» мотив — псевдоличностный:

Снова увидел я город, где я родился
и провел далекую юность;
я знал,
что там уже нет родных и знакомых,
я знал,
что сама память обо мне там исчезла,
но дома, повороты улиц,
далекое зеленое море —
все напоминало мне
неизменное, —
далекие дни детства,
мечты и планы юности,
любовь, как дым улетевшую...

Герой, воротившись в Александрию, воспринимает городское пространство в состоянии, когда «мечты пристыжают действительность»: все поменялось внутри (планы юности, миновавшие чувства), но «наружность» неизменна — дома и поворо-

ты улиц, как и воспоминание о детстве, юношеской грёзе и первой любви. Симметричность первой части фрагмента и второй — *фронтальная* (об этом свойстве композиции литературных произведений будет идти речь в четвертой главе). Отождествление настоящего с неизменным достигнуто путем соединения памяти с городской тканью Александрии: субъективного с объективным.

А. В. Лавров и Р. Д. Тименчик в статье, предваряющей сборник Избранных произведений М. Кузмина, в риторическом запале подчеркнули: Кузмин был нежно внимателен к прошлому, и за это отблагодарен будущим¹. «Нежная внимательность» Кузмина фантастична, но еще более — безусловна ее архитектурность: поэт не описывает памятники, не реконструирует египетскую Александрию, как Либаний Антиохийский, ритор IV в., Антиохию: Кузмин выстраивает живую изгородь театрального задника, на фоне которого разворачиваются духовные коллизии певца его «Александрийских песен», биографические, смешанные с автобиографическими. Читателю все равно трудно представить себе древний город, но почувствовать его древность, средиземность, приморскость и коптское египтянство он вполне может.

Апофатическим способом прощается Кузмин с милой сердцу предувиденной территорией:

Ах, покидаю я Александрию
и долго видеть ее не буду!
Увижу Кипр, дорогой Богине,
увижу Тир, Ефес и Смирну,
увижу Афины — мечту моей юности,
Коринф и далекую Византию
и венец всех желаний,
цель всех стремлений —
увижу Рим Великий!
Всё я увижу, но не тебя.

Камерность изображенной, вычувствованной Кузминым Александрии обретает в этом прощальном слове особую визуальную убедительность (слово *увижу* использовано шестикратно): не архитектурное пространство, но его планировочная орга-

¹ А. Лавров, Р. Тименчик. «Милые старые миры и грядущий век»: Штрихи к портрету М. Кузмина // М. Кузмин. Избранные произведения. Л., 1990. С. 15.

низация и наполненность зданиями, улицами, площадями интересуют поэта — самый дух города, который позволяет творческому духу стихотворца без разрушительного резонанса войти с собой в унисон и породить *художественную форму* мироотношения.

Каждый читатель — истолкователь, толмач; для чтения же общее — труд проникновения в смыслы, заявленные автором читаемого текста по неким правилам. Василий Ванчугов¹ предлагал разделить все тексты на однозначные и многозначные. Однозначные — идеал, к которому стремятся как адепты лингво-философии, так и составители текстов из двух–трех слов рекламы или политагитации, «однако язык все время показывает язык», демонстрируя свой более чем однозначный характер. Каждый текст предоставляет читателю возможность множества интерпретаций, и задача автора свести это множество к минимуму, стремиться быть как можно более однозначным и, стало быть, более понятным. В век всеобщего нечтения это стало особенно важным. «Александрийские песни» М. Кузмина — однозначны при многозначности, даже многозначительности. Это — свободный стих в широком смысле слова.

От чего свободен свободный стих в тесном смысле? М. А. Гаспаров отвечал: от метра и рифмы, то есть от предсказуемости ударений и от предсказуемости окончаний. Под чисто-тоническим стихом (верлибром; *vers libre* — свободный стих) следует понимать стих, ориентированный на счет ударений и отличающийся от прозы более ощутимой тонической урегулированностью [Гаспаров, Скулачёва 2004, с. 171]. В. М. Жирмунский в 1921 г. на основании анализа трех стихотворений из «Александрийских песен» утверждал, что признаком свободного стиха является синтаксический параллелизм: утрата метрической строгости компенсируется усилением синтаксической строгости². М. А. Гаспаров считал это наблюдение неточным. «Повышенная ощутимость синтаксиса в свободном стихе несомненна, но синтаксис и синтаксический параллелизм — вещи разные: синтаксис есть элемент стихотворного языка, параллелизм — элемент стиха. В «Александрийских песнях» есть сти-

¹ В. Ванчугов. Москвософия и петербургология: Философия города. М., 1997. С. 9.

² В. М. Жирмунский. Теория стиха. Л., 1975. С. 527–535.

хотворения, построенные на параллелизме, есть стихотворения, построенные на линейном развертывании предложений, и есть большой промежуточный пласт — линейная композиция с элементами параллелизма» [Гаспаров, Скулачёва 2004, с. 178–179]. Из рассмотренных выше стихотворения «Когда мне говорят...» и «Ах, покидаю я Александрию...» относятся к параллельной композиции, «Снова увидел я город...» — к линейной композиции. В первом случае стихоразделы подчеркивают границы не между несходными словесными группами (подлежащего и сказуемого), но между повторяющимися (сложносочиненными предложениями, однородными членами). «Так как стихотворения с такой композицией, как правило, бессюжетно-статичны, то выделению в них подвергаются не прилагольные обстоятельства, а присустантивные определения, — отсюда повышенная при них частота стихоразделов». Во втором случае предложения в стихах более синтаксически аморфны, и стихоразделы подчеркивают их логический рельеф, повышая частоту на связях между группами подлежащего и сказуемого и на границах причастных и деепричастных оборотов [Гаспаров, Скулачёва 2004, с. 185].

Не слишком ли далеко мы отошли от центральной темы: что дают нам эти стиховедческие заключения?

Как известно, стих усиливает эмоциональную тенденцию, зарождающуюся в прозе. Поскольку *поэтический экфрасис* — одна из форм «публикации архитектуры», акт ее перевода из материи прозы в материю стиха, — постольку анализ структуры этой материи помогает понять, каким стиховым путем двигался автор, чтобы сообщить читателю синтаксически выверенное и интонационно закрепленное *впечатление*: хотя бы и от собственной архитектурной фантазии (в данном случае — об александрийском планировочном пространстве). Не стоит упускать из виду, что М. Кузмин был одним из первых русских поэтов, который «градостроительную тематику» подчинил верлибру: расшатывание рифмы было реакцией на культ точной рифмы, в европейском стихосложении державшийся с Возрождения, в русском — с Ломоносова и Тредиаковского. «Расшатывание рифмы» в свободных стихах об Александрии было сродни расшатыванию устоявшихся норм архитектурного экфрасиса, бравших начало в классической поэзии. Как «Древний пластический грек» (1854 г.) Козьмы Пруткова — открытая пародия

на греческую эпиграмму, так «Александрийские песни» Кузмина — скрытое расшатывание античной традиции версификации в рамках самой же античной традиции. Стиховедческий анализ позволяет уяснить механику этого расшатывания, имеющую помимо архитектуроведческого, синтактико-стилистического смысла конструкции стиха (*vers libre*) еще и архитектурный смысл организации его семантического поля. Связь между этими слоями не столько органическая, сколько взаимодействующая: желанием расшатать одну традицию — стиховую — М. Кузмин созидает другую: архитектурно-экфратичную.

Архитектурный экфрасис Николая Гумилёва. Стихотворения Гумилёва «Венеция», «Генуя», «Болонья», «Неаполь», «Стокгольм», «Пиза», «Рим» будто назначены служить духовным путеводителем по этим городам. Кавалерист-доброволец Первой мировой, глава акмеистов и «Цеха поэтов», в описании венецианского собора св. Марка Гумилёв прибегает к значимой архитектурной метафоре: «А на высотах собора, / Где от мозаики блеск, / Чу, голубиною хора / Вздох, воркованье и плеск». Здесь так и видишь безымянного мастера с нивелиром, который «стоял средь грохота и гула». А вот город Рим поднимается волчицей со страницы, будто проснувшийся атлет:

Волчица, твой город тот же
У той же быстрой реки.
Что мрамор высоких лоджий,
Колонн его завитки,

И лик Мадонн вдохновенный,
И храм святого Петра,
Покуда здесь неизменно
Зияет твоя нора,

Покуда жесткие травы
Растут из дряхлых камней
И смотрит месяц кровавый
Железных римских ночей?!

«Старые усадьбы» в строке Гумилёва воздвигаются будто не поэтическим пером, а грубой хваткой деревенского столяра или каменщика:

Дома косые, двухэтажные,
И тут же рига, скотный двор,

Где у корыта гуси важные
Ведут немолчный разговор.

В садах настурции и розы,
В прудах зацветших караси, —
Усадьбы старые разбросаны
По всей таинственной Руси.

Кажется, о провинциальном классицизме можно более не рассуждать: в двух строках поэт дал образ того, что описывают тщательные историки, не зная, зачем и для кого. Впрочем, вероятно, для того, чтобы сохранить уходящее существо прежнего быта, в архитектурном оформлении которого портик с четырьмя простенькими колоннами (невесть какого ордера) да с полуциркульным окном пасторально соседят с дворовой живностью, безграмотной прислугой, барским кальяном и турецкой туфлей. Но об этих вещах иной историк напишет казенно, излишне точно и потому скверно.

В экфрасисе Падуанского собора Гумилёв использует своеобразное поэтическое масштабирование восприятия: стена собора показана из окна таверны напротив:

В глухой таверне старого квартала
Сесть на террасе и спросить вина,
Там от воды приморского канала
Совсем зеленой кажется стена.

И вот, входя во двор, зритель видит «готические башни», которые, «словно крылья, / Католицизм в лазури распростер». Собор Сант-Антонио иль Санто (1232–1350 гг.) на пьяде ди Санто южным фасадом действительно выходит в сторону канала, и даже можно посетить таверну, в которой Гумилёв, навестив Падуу в 1907 г. по пути в Эфиопию, «спросил вина». Удивительно, пожалуй, отчего поэт не встроил в свой экфрасис конную статую полководца Эразмо де Нарни, прозванного Гаттамелатой? Но и здесь можно увидеть известную строгость: Гумилёв переживал образ собора, и остальное его не интересовало.

Архитектурный экфрасис Вл. Маяковского. Маяковский в стихотворении «Париж (Разговорчики с Эйфелевой башней)» (1923 г.) не смог избежать описания площади Согласия: центральной площади, распланированной в абсолютистском XVIII в. Ж.-А. Габриэлем. Это подлинно античный экфрасис: «Вокруг меня — / авто фантастят танец, / вокруг меня — /

из зверорыбьих морд — / еще с Людовиков / свистит вода, фонтанясь. / Я выхожу / на Place de la Concorde». «Эта площадь / оправдала б / каждый город», — заключает поэт в стихотворении «Город» (из цикла «Париж», 1925 г.), — «Если б был я / Вандомская колонна, / я б женился / на Place de la Concorde». Зиновий Паперный¹ указывал, что Эйфелева башня, «образец машинного гения», явилась на свидание к Маяковскому будто на партийную явку: это уже переосмысление метафоры, быть может, для поэта нехарактерной. Верно заметил Д. С. Лихачёв, что метафора, которая в средние века в фольклоре была по преимуществу метафорой-символом, в более позднее время становится метафорой по сходству [Лихачёв 1985, с. 170]. Едва ли партийность явки Маяковскому Эйфелевой башни занимала поэта. Скорее, ему было важно показать реальное пространство Парижа, по которому «шествует» его символ, и «себя, любимого» (чему было посвящено специальное стихотворение), к которому башня-красавица ну никак не могла остаться равнодушной. «Шагни четверкой мощных лап, / прибитых чертежами Эйфеля, / чтоб в нашем небе твой израдило лоб, / чтоб наши звезды пред тобою сдрейфили!» — это уже архитектурно окрашенное объяснение в любви. Раз «небо» и «звезды», — значит, точно про любовь.

Архитектурный экфрасис Иосифа Бродского. Чтобы завершить поверхностный обзор интерпретаций архитектурной формы посредством художественного слова, остановимся на эссе Иосифа Бродского (1940–1996) «Fondamenta degli incurabili» («Набережная неисцелимых», 1989 г.), посвященного Венеции.

Город, образ которого считал долгом предать бумаге практически каждый владевший пером, стал в пространстве европейской культуры экстемпоральным «бродячим сюжетом» путешествивно-мемуарного жанра. От по-гоголевски эмоционального: «О Италия! Чья рука вырвет меня отсюда...» до конституирующего: «Прежняя Венеция жива лишь в дошедших до нас произведениях ее художников» Павла Муратова этот город, некогда равный Парижу, бывший второй культурной столицей Европы, к концу XX в. сохранил музейную, экскурсионную значимость: скамейку Гоцци, мастерские Карпаччо и Тин-

торетто до сих пор показывают тем, кто эти имена даже не слышал. Но пристальный глаз все равно прильнет зрачком к матери камня, которая соперничает с идеей воды, поскольку «вода служила им (венецианцам. — А. П.) улицей, площадью, местом для прогулок. Венецианец волей-неволей должен был стать человеком совсем новой породы, ибо и Венецию можно сравнить с Венецией же», — записал И. В. Гёте в 1786 г. в «Итальянском путешествии» [Гёте 1980-а, с. 39]. Едва ли Гёте ставил перед собой экфратические задачи: он писал дневник поездки, в котором — и восхищение перед гением Палладио, и насмешка над разбором какого-то гражданского дела во Дворце дождей, на слушание которого он случайно попал, и убеждение, что «итальянцы жаждут примитивной растроганности». Архитектурный экфрасис Венеции, оставленный Гёте, создает не столько образ города, сколько образ его среды: а это вещи разные. Гётевский образ Венеции является помимо его воли, и часто задумываешься, не мог ли покуситься на его перо тот или иной эпизод, произойди он в другом итальянском городе. Наверное, мог: Гёте долго путешествовал.

В русской литературе выразительные архитектурные экфрасисы этого набившего художественную оскомину морского градостроительного организма сохранили, например, П. А. Толстой (1697 г.) и князь П. А. Вяземский (1853, 1863–1864 гг.). Г. З. Каганов, изучавший путевые дневники Толстого, подчеркивает, что по величине и блеску на Западе в те времена сравнение с «коммуной Флоренции» могли выдерживать разве что Венеция, «владычица четверти Римской империи», и Прага, тогдашняя столица германских императоров [Каганов 1998, с. 543]. Эмоциональная насыщенность текста Толстого о Венеции 2,3, тогда как о Флоренции 13,6 [Каганов 1998, с. 544]. Н. В. Гоголь в отрывке «Рим» (1842 г.) дал «прекрасно умирающей Венеции» грустную характеристику: «Стоит Венеция, отразив в адриатические волны свои потухнувшие дворцы, и разрывающей жалостью проникается сердце иностранца, когда поникший гондольер влечет его под пустынными стенками и разрушенными перилами безмолвных мраморных балконов»¹. Князь П. А. Вяземский (1792–1878), проживший долгую жизнь в русской литера-

¹ Н. В. Гоголь. Рим (Отрывок) // Н. В. Гоголь. Собр. соч.: В 4 т. М., 1968. Т. 2. С. 209.

¹ З. С. Паперный. О мастерстве Маяковского. М., 1953. С. 66–67.

туре, потерявший шестерых детей и всех друзей, старших и младших (Жуковского, Карамзина, Пушкина, Баратынского, Давыдова, Языкова, А. Тургенева...), побывавший в Венеции дважды, оставил об этом городе три стихотворения: «Венеция», «Ник. Аркад. Кочубею» и «Пожар на небесах...» По сравнению с гоголевским, отношение Вяземского куда более радужное: у него это *«город чудный, чресполосный — / Суша, море по клочкам, — / Безлошадный, бесколесный, / Город — рознь всем городам! / Пешеходу для прогулки / Сотни мостиков сочтешь; / Переулки, закоулки, — / В их мытарствах пропадешь»*. Для него Венеция — «край лагунный», «волшебный этот мир», *«Венеция прелесть, но солнце ей нужно, / Но нужен венец ей алмазов и злата, / Чтоб все, что в ней мило, чтоб все, что так южно, / Горело во блеске без туч и заката»*; и *«перед картиной этой чудной / Цепенеют глаз и ум»*. У этих авторов — не столько архитектурный экфрасис, сколько городской; они создают не образы конкретных сооружений, сколько образ города, целиком, как такового. Если Толстой и Гоголь выражают восторги по поводу Венеции чрезвычайно сдержанно, Вяземский спокойно оптимистичен:

Вместо улиц — коридоры,
Где народ валит гуськом,
Зданья — мраморные горы,
Изваянные резцом.
Здесь — прозрачные дороги,
И в их почве голубой
Отражаются чертоги,
Строя город под водой.

(«Венеция», 1853 г.)

В отличие от Толстого, Гоголя и Вяземского Иосиф Бродский ставит специальную задачу: «Изучая лицо этого города (Венеции. — А. П.) семнадцать зим, я, наверно, сумею сделать правдоподобную пуссеновскую вещь: нарисовать портрет этого места если не в четыре времени года, то в четыре времени зимнего дня. Такова моя цель. Если я отклонюсь, то здесь это прием, буквально заезженный гондолами и вторящий воде» [Бродский 2000, с. 239]. Поэт «отклоняется» на многое, однако стержень его архитектурного экфрасиса зимней Венеции сохраняет равновесие и вертикальность на всем протяжении текста. Описание Венеции Бродским подчинено более или менее строгой

визуальной типологии, на вершине которой, как у Мандельштама, — камень. Он из тех, «кто предпочитает текучести выбор, а камень — всегда выбор. Независимо от достоинств телосложения, в этом городе, на мой взгляд, тело стоит прикрывать одеждой — хотя бы потому, что оно движется... Взгляд, видимо, крайний, но я северянин» [Бродский 2000, с. 240–241].

Статика обнаженности камня, сопоставленная с динамикой одетости тела, — обратная сторона глаза, для которого человеческое тело, — лишь транспортное средство для прогулок по городу. «Есть, наверно, какой-то извращенный снобизм в привязанности к здешнему кирпичу, к его красным, воспаленным мышцам в струпьях слезающей штукатурки... кирпичная кладка напоминает об альтернативном устройстве плоти, не освеженной, конечно, но алой, составленной из мелких, одинаковых клеток. Стена или дымоход как еще один автопортрет вида на элементарном уровне» [Бродский 2000, с. 257]. Ночью венецианские улицы кажутся Бродскому внутренностью гардероба: «вся одежда из темной, облезшей ткани, но подкладка красна и отликает золотом... через канал в двух-трех горящих, высоких, закругленных, полузавешенных газом или тюлем окнах видны подсвечник-осьминог, лакированный плавник роаяля, роскошная бронза вокруг каштановых или красноватых холстов, золоченый костяк потолочных балок — и кажется, что ты заглянул в рыбу сквозь чешую и что у рыбы званый вечер» [Бродский 2000, с. 279]. — Камень, тело, глаз, рыба, вода: основные мотивы «Набережной неисцелимых»; этот город — настоящий триумф хордовых, поскольку глаза, наш единственный рыбоподобный орган, здесь купаются: «мечутся, разбегаются, закатываются, шныряют». — «Вот почему можно любить города, архитектуру per se, музыку, мертвых поэтов или, в случае особого темперамента, божество. Ибо любовь есть роман между предметом и его отражением» [Бродский 2000, с. 289].

Можно ли по экфрасису Бродского выполнить реконструкцию города? Экфрасис — не проект реконструкции, это самостоятельная архитектурная форма, предназначенная скорее для восстановления человеческой размерности в пространстве культуры, нежели для потребления в качестве ресторанного меню.

Петербуржец Бродский поклялся: если выберется из «родной империи» (он уехал в Америку 4 июня 1972-го: «я чувствую

нутром, как Парка нитку треплет»), первым делом поедет в Венецию, снимет комнату на первом этаже какого-нибудь палаццо, «чтобы волны от проходящих лодок плескали в окно», напишет пару элегий, туша сигареты о сырой каменный пол, будет кашлять и пить, и на исходе денег вместо билета на поезд купит маленький браунинг, и не сходя с места вышибет себе мозги, «не сумев умереть в Венеции от естественных причин» [Бродский 2000, с. 246–247]. Ему, как и Мандельштаму («прекрасное создам»), удалось выполнить задуманное: правда, не метафизически: онтологически. Хотя смерть настигла И. Бродского в Америке, могила его — на кладбище о-ва Сан-Микеле в Венеции (по завещанию). Чем как не архитектурными обстоятельствами было вызвано желание найти место последнего упокоения в рыбьих пространствах города, воспетого ярким словом? *«Мне нечего сказать ни греку, ни варягу. / Зане не знаю я, в какую землю лягу. / Скрипи, скрипи, перо! переводи бумагу».*

Истоки онтологической клятвы Бродского можно усматривать в его переживании образа родного города, «Северной Венеции». Г. З. Каганов утверждает, что титула «Северная Венеция» Петербург был удостоен не за невские просторы с их парадной обстройкой, а за тесные щели и узкие кривые каналы, пролегающие в толще городского тела [Каганов 2002, с. 68]. Закоснелая «Северная Венеция» Бродского — идеологический фронт по сравнению с визуальным тылом демократизировавшихся венецейских пространств: *«если вытало в Империи родиться, / лучше жить в глухой провинции у моря. / И от Цезаря далеко, и от вьюги. / Лебезить не нужно, трусить, торопиться»* («Письма римскому другу», 1972 г.). Жить в глухой провинции у моря Бродскому не посчастливилось: «свобода — это когда забываешь отчество у тирана», — как и большинство его современников, Бродский был лишен этой роскоши внешне, зато богато одарен другим внутренне.

Я родился и вырос в балтийских болотах, подле сырых цинковых волн, всегда набегавших по две, и отсюда — все рифмы, отсюда тот блеклый голос, вьющийся между ними, как мокрый волос; если вьется вообще. Облокотясь на локоть, раковина ушная в них различит не рокот, но хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник, кипящий на керосинке, максимум — крики чаек.

В этих плоских краях то и хранит от фальши сердце, что скрыться негде и видно дальше.
Это только для звука пространство всегда помета: глаз не посетует на недостаток эха.

(Из цикла «Часть речи», 1975–1976 гг.)

Место рождения («Северная Венеция») и место упокоения (Венеция) — обратнопропорциональны, и хотя в начале 1960-х он полагал, что «на Васильевский остров придет умирать», в середине 1990-х в завещании значится Венеция (он все-таки выбрал «и страну, и погост»). Не зря Бродский записал: «Впервые я увидел ее несколько лет назад, в том самом предыдущем воплощении: в России» [Бродский 2000, с. 232]. Через стержень поэтического мировоззрения Бродского, в центробежных контурах которого две Венеции (своя и чужая, мрачная и светлая, тупо-КГБ'тская и свободно-маскарадная), проходит образ телесной самоидентификации в пространстве культуры, раскладываемый в поэтические архетипы: если волос, то мокрый, если раковина, то ушная, если глаз, то и звук, если пространство, то эхо.

Вещь и тема, материальность и мистериальность, камень и вода («которая плюет на понятие формы»), — в парности этих составляющих художественного мировоззрения Бродский создает *поэтическую анфиладу* (архитектурный образ), сквозь невидимые своды которой он ведет повествование в «Набережной неисцелимых». Образ «туманной анфилады» в его эссе едва ли не самый запоминающийся: «Лево, право, верх, низ тасуются, и не заблудиться ты можешь только будучи здешним или имея чичероне. Туман густой, слепой, неподвижный. Последнее, впрочем, выгодно при коротких вылазках, скажем, за сигаретами, поскольку можно найти обратную дорогу по тоннелю, прорытому твоим телом в тумане; тоннель этот остается в течение часа» [Бродский 2000, с. 256–257]. Такая анфилада одинаково присуща и городу, и человеку; без них она невозможна как подлежащий фиксации атмосферно-планировочный признак, закрепляемый значимым словом.

Иосиф Бродский накрепко уверен, что *«от великих вещей остаются слова языка, свобода / в очертаньях деревьев, цепкие цифры года; / также — тело ввиду океана в бумажной шляпе».* Может, именно поэтому он сочинил архитектурный экфрасис «Fondamenta degli incurabili», наиболее яркий образ Венеции (не ее архитектуры, а ее городского тела) в русской лите-

ратуре XX в.: когда город живет внутри человека, когда каждый изображаемый предмет равен самому себе, когда *символ* как многозначное иносказание вступает в содружество с *аллегорией* как иносказанием однозначным. Если перечисленное — признаки акмеизма, внушавшего читателю установку на вещьность и посюсторонность, — то проза «*Fondamenta degli incusabili*», на мой взгляд, по методу проникновения в вещь сопоставима с архитектурной поэзией акмеистов (в первую очередь со стихами Мандельштама). *Смотрите*: «Город стоит по щиколотку в воде, и лодки, как животные, на привязи у стен, встают на дыбы». Здесь метафора значима и телесна. Среди этой метафорики самоощущаешься, будто в уютных владениях морского царя, куда нырнул Садко.

Справедливости ради в параллель к тексту Бродского следует поставить «венецейский» текст В. В. Розанова (1856–1919) из его «Итальянских впечатлений» 1902 г., которые, быть может, были знакомы И. Бродскому по отдельному изданию 1909 года. И если анализ этого произведения в целом и его фрагментов может быть произведен по сравнительно-статистическому методу Г. З. Каганова [Каганов 1998], что требует специальной работы и выходит за рамки нашего обзора, то не показать хотя бы один штрих венецейского архитектурного экфрасиса Василия Розанова просто нельзя. Описывая Дворец дождей, В. В. Розанов с наивным, совершенно непрофессиональным воодушевлением восклицает: «Невозможно ни задумать когда-нибудь еще такого (ученому архитектору нужно для этого с ума сойти, то есть все сперва забыть и затем лишиться употребления всяких способностей), ни где-нибудь приблизительно подобное найти. Да, архитектура есть вдохновение. И ей также невозможно научиться, как писать стихи, молитвы, музыку и великие картины. Бог знает, как и откуда это приходит. Был, положим, Парфенон, и стали все подражать ему; явилась варварская эпоха и варвар-человек: он ничего не знал и начал из себя по вдохновению строить, получилась неизъяснимая оригинальность и новизна, средневековый Парфенон...» [Розанов 1994, с. 118] За известной наивностью этого рассуждения (особенно про варваров) кроется воззрение не-архитектора на природу архитектурного творчества: так люди традиционно воспринимают визуальное искусство — на фасаде, на картине, на сцене, на экране. А вот Сан Марко: «Венеция оделась в собор, как в Соло-

моново лучшее одеяние. Ни св. Петра в Риме, ни св. Стефана в Вене, — храмы, которые по картинкам так хочется увидеть, — нельзя поставить рядом с ним. В действительности на зрителя (а не на картинке) они не дают впечатления ни ласки, ни души, ни смысла; а св. Марк — точно обливает душу материнским молоком. Это что-то вечное и старое; не личное, а народное, не сделанное, а как бы само родившееся. Ни одним храмом на Западе я так не любовался... Скопческий дух с самого же начала и навсегда отделил все вообще византийское и потом пошедшее от Византии, — от всего западноевропейского» [Розанов 1994, с. 120]. Если современный профессор, читающий студентам историю архитектуры и подошедший в лекциях к разбору собора св. Марка, не упомянет розановское описание этого сооружения [Розанов 1994, с. 119–121], едва ли в памяти слушателей сможет остаться нечто важное. «Ну, кони очень идут к Аничкову мосту, но к Исакию? Дикий вопрос! Но, может быть, они уместны на Успенском соборе, палладиуме русской державы?! Нестерпимая несовместимость. Только в языческих плачах израильских пророков говорится, что который-то вероотступник-царь, Ахав или Ахаз, поместил коней, посвященных Солнцу (обожествленному), в самом храме сына Давидова. Но что казалось языческим в ветхозаветном храме, современнике и соседе Ваалов и Астарт, то новозаветные пираты схватили и поместили рядом с крестом, Божией Матерью и угодниками. Запорожцы Запада не богословствовали; не спрашивали: “идет” или “не идет”. Но храм был лучшее у них; и кони — лучшее. К тому же лошадей нет в Венеции; лошадь есть невидимое или редко виданное простонародьем животное; и это нравившееся и удивительное животное они подняли на удивительный собор» [Розанов 1994, с. 119]. Речь вообще-то о четырех конях на галерее над центральным входом в Сан Марко: структура собора не предполагала их, они были привезены венецианцами с константинопольского ипподрома в 1204 г. (собор освящен в 1094-м), после завоевания Римейской столицы воителями Четвертого крестового похода. Автор современного путеводителя удивленно пожимает плечами: доподлинно неизвестны ни время, когда они были отлиты, ни сплав металла, ни место происхождения. Существует множество предположений — Греция и Рим, бронза и медь, IV в. до н. э. и II в. н. э. Но дело не в этом: Розанов даже не упоминает, что эти конские статуи были увезены

Наполеоном в Париж, а затем возвращены. Его интересует не их история (как профессора истории), а почему и насколько они уместны на фасаде Сан Марко; и почему вообще кони уместны в храмах. Он объясняет — в шутку или всерьез — их присутствие в теле Сан Марко невиданностью лошадей венецианским простонародьем: откуда, действительно, на островах кони?

Архитектурный образ и литературная форма. Из приведенных выше стохастически взятых примеров можно заключить, что архитектурный экфрасис полезен архитектору-исследователю. Во-первых, это литературным путем закрепленный образ архитектурного произведения (или целого города), являющийся его художественным отражением, который необходим для реконструкции восприятия этого произведения в течение времени. Во-вторых, это некая комплексная оценка, до уровня которой архитектор-исследователь, занимающийся частностями, не всегда способен подняться. В-третьих, как было показано, на примере эпиграмматического творчества Марциала [Пучков 2008-г], экфрасис позволяет по записанному слову в общих чертах восстановить материальную форму описанной этим словом постройки.

Частично работа по изучению «архитектурных стихотворений» Серебряного века проделана В. Е. Багно [Багно 1986], но этого недостаточно: автор подошел к вопросу как литературовед, со стороны слова, а не как архитектор-исследователь, изучив вещь, словом заканчивает. Архитектору-исследователю важен «исторический образ», требующий сопереживания: ведь, как заметил А. В. Гулыга, бесстрастное историческое повествование — свидетельство духовной бедности автора [Гулыга 1974, с. 63]. А Йохан Хейзинга даже советовал историку переживать события в их неопределенности, как еще не свершившиеся: «рассказывая о Саламине, он может предполагать, что победителями будут персы, рассказывая о государственном перевороте 18 Брюмера, — что Бонапарт потерпит позорное поражение»¹. Архитектурная форма как исторический образ — свершившееся событие в такой же степени, в какой победителями при Саламине оказались греки, а Наполеон в ноябре 1799-го все-таки сделался первым консулом. Так или иначе, историческое обобщение явления архитектуры (взятого в диахроническом или

¹ J. Huizinga. Geschichte und Kultur. Stuttgart, 1954. S. 66.

синхроническом разрезе) есть своего рода синтез теоретического и эстетического освоения мира. В первом случае из текста проглядывает архитектор-исследователь, во втором — поэт или писатель. (По «гамбургскому счету», они должны при этом лукаво подмигивать читателю.) Исторический образ архитектурной формы всегда связан с реальным архитектурным событием, но читателю он дается переосмысленным, в «превращенной форме» (К. Маркс), которая есть продукт превращения внутренних отношений сложной системы, происходящего на определенном ее уровне и скрывающего их фактический характер косвенными (например, поэтическими, экфрасическими) выражениями¹. «Я не могу описывать переживаемое мной. Я должен отойти от впечатления, чтобы изобразить его», — жаловался Антон Чехов П. А. Сергеевскому², имея в виду превращенную форму.

Осмелюсь настаивать, что *архитектурный образ как «специфическая форма отображения архитектурной среды и архитектурных форм в общественном сознании и сознании отдельных людей — производителей и потребителей архитектурной среды»* (А. П. Мардер [Архитектура 1995, с. 190]) мо-

¹ От ошибок в изображении архитектурных произведений не застрахован ни писатель, ни архитектор-исследователь. Писателю простительно, архитектору-исследователю должно быть стыдно. Хороший художник В. М. Конашевич, иллюстратор Чуковского, Маршака и братьев Гримм, в книге воспоминаний иронизировал, что архитектурные памятники на особом положении: им почему-то особенно не везет у писателей. «Вот М. Казаков “поставил” на Трафальгарском сквере в Лондоне ионическую колонну. Правда, во втором издании “Девяти точек” эту погрешность он “исправил”: колонна стала дорической. Можно надеяться, значит, что в следующем издании романа она станет, наконец, коринфской, какова она и есть на самом деле... Н. Тихонов несомненно видел памятник Суворову работы Козловского, что стоит на площади Жертв Революции, в говорит о нем в рассказе “Шутники” так: “... в желтой мгле фонарей стоял полуголый солдат римских времен и размахивал мечом”. Почему полуголый? На нем латы, на ногах сапоги, а руки, не закрытые доспехом, в рукавах. И при чем здесь “римские времена”, когда на Суворове европейский доспех... И почему солдат, когда он опоясан шарфом, который носили только полководцы? Да и в руках у него не короткий римский меч, а длинная шпага, каких не знала античность... Такие промахи сбивают... чувство реальности, которое создано общим верным тоном повествования» (В. М. Конашевич. О себе и своем деле: Воспоминания, статьи, письма. М., 1968. С. 204–206).

² П. А. Сергеевскому. О Чехове // О Чехове: Воспоминания и статьи. М., 1910. С. 169.

жет быть закреплена только в литературной форме: в научном анализе, в стихотворении, в беллетристической строке. Ни в каком ином месте, кроме идеальных «мест» сознания, его нет.

Только в поэтическом переживании архитектурной формы, в экфрасисе и находится «твердый» образ этой формы, инициированный ею, но к ней не сводимый; осевший в строке, но внутренне динамичный. Он живет в теле текста художественного произведения, в семантическом ореоле поэтической или прозаической строки. Это словесное закрепление архитектурной формы на бумаге посредством значимого (выразительного) слова превращает архитектурную форму как форму общественного бытия в художественную форму, ценную не столько прагматически (функционально), сколько эстетически, то есть в форму, небезразличную для зрителя и, стало быть, для читателя. *Образ архитектурной формы — слово, вдохновенно о ней сказанное.*

Образ — самая «плоть» сознания, то, что само по себе безобразно, принципиально чуждо сознанию и лежит за пределами его потока. По Ж.-П. Сартру, образ есть перцепция, отношение объекта к сознанию. Реальному не нужны усилия для утверждения своей реальности, образу, который посредством записываемого слова становится реальностью текста, эти усилия необходимы: это результат значительного творческого напряжения. Такой результат ни в коем случае не является имитацией архитектурной реальности, он — *новая эстетическая реальность*, «копировать» которую в публикации трудно: слишком уж она узнаваема интеллигентным человеком. *Архитектурный образ, получив закрепление в строке, становится проектом, который для профессионала есть текст, для дилетанта — забава, для истории — архивный источник.*

Справедливости ради взглянем на этот вопрос под еще одним углом. Людвиг Витгенштейн (австрийский архитектор, ставший философом) удивлялся: «предположим, что мы строим дом с окнами и дверьми определенных пропорций. Выражается ли наше предпочтение таких пропорций в том, что мы говорим о них? *Обязательно ли предпочтение должно быть высказано в словах?* А может быть, так: когда ребенок плохо нарисует окно, мы его накажем? Или: когда кто-нибудь построит дом, который нам не нравится, мы отказываемся в нем жить, бежим от него?» (курсив мой)¹. Предпочтение всегда должно быть

высказано в слове, если это слово поэта или писателя. Архитектор молчалив (немногие утруждали себя изложением концепций), от него, конечно, никаких высказываний о предпринятом архитектурном шаге не требуется. Но чтобы узнать о его предпочтениях как культурном устремлении, слово необходимо. *У архитектора «слово» — циркуль, карандаш, «авторский надзор» и проч. У поэта же инструмент один — слово: весомое, значимое, выразительное.*

Если обратиться к вопросу о взаимодействии архитектурной формы как объективно данного предмета и ее художественного образа как снятия волей творца-поэта субъективного момента ее переживания, может статься, что «бессловесный» архитектор, создавший эмоционально выразительную художественную форму архитектурной массы, по энергетическому напряжению творчества сродни поэту (писателю), который создал эмоционально выразительный образ этой художественной формы. Порой даже трудно сообразить, кто из них более важен для культурного процесса: думаю, что оба в степени равной: «*Душа под сводом их благословенным, / И тело их блаженствует в тени*» (А. Ахматова). И если *описательные функции* (экфрасис) античного «архитектуроведения» (по отдаленной аналогии с античной наукой о литературе) воплотились в категориях, присущих тому, чем ныне является архитектуроведение (прежде всего — в категориях жанровых норм письма), то *объяснительные функции* реализовывались через понятийный арсенал, по отношению к архитектуроведению имеющий «внешнее» происхождение и более широкий смысл. В архитектурном экфрасисе перед нами прообраз некоего «комплексного подхода»: объединение архитектуроведческого воззрения с неархитектуроведческим (не только и не просто архитектуроведческим) обобщением. Такое объединение провоцировалось и провоцируется и архитектурной, и литературной (письменной) практикой. Если, по С. С. Аверинцеву [Поэтика древнегреческой 1981, с. 8–15], объединение в риторической теории античного мира литературных описательных понятий с внелитературными (философскими) объяснительными моделями опиралось на строй художественного мышления, на тип литератур-

¹ (К сmp. 204) L. Wittgenstein. Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religions Belief. Oxford, 1966. P. 26.

ного творчества, в котором понятие «словесное искусство», риторика еще в значительной степени объединяло литературу, позднее осознанную как литература художественная, и литературу, позднее выделившуюся в разряд особых, нехудожественных текстов, — то объединение в архитектуроведении, в идио-номографическом методе, профессионального анализа с художественно-любительской объяснительной моделью опирается только на жанровую принадлежность создаваемого текста.

Чтобы литературный портрет, поэтическое переживание, закрепленное в слове, состоялись, нужны острое чутье пространственной формы, ее подлинности (или фальши) и — главное — «стоверстный язычище. / Луча чтоб солнечного ярче и чище, / чтоб не тряпкой висел, / чтоб расфрубливался лирой, / чтоб слова соловьи разносили изо рта»¹. Такие способности — только у чутких художников слова (а не «начальников», как острил Илья Ильф), именно они превращают бранный материал камня в вечное пространство художественного восприятия и интерпретации, заменяя косность материала подвижностью интонации.

МОДЕЛИРОВАНИЕ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ КАК ЕЕ РЕКОНСТРУКЦИЯ И ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ АКТ

Подбираясь к завершению первой, пропедевтической главы, остановим внимание на предмете, который является основой архитектуроведческого исследования, генетическим нервом и тактильностью его разрешения в письмо: ретроспективном моделировании исторических явлений.

Историко-архитектурные сочинения, в которых архитектура всесторонне рассматривается с позиций ее постепенного развития, имеют характер элементарного построения, опирающегося либо на исследование фактов документальных источников (руины, здания, тексты), либо на создание вносимых извне синтетических образований. Вторые отличаются от первых тем, что вводят авторский взгляд на историю культуры вообще и исто-

¹ Вл. Маяковский. Мистерия-буфф // Вл. Маяковский. Полн. собр. соч.: В 12 т. М.; Л., 1947. Т. 3. С. 213.

рию архитектуры в частности (*идио-номографический метод*).

Европейской практикой архитектуроведения последних десятилетий (Г. Куринский-Ворона, Е. Топольский и др.) рассмотрение истории архитектуры базируется на двух подходах: *генетически-причинном* и *структурном*, или — выражаясь понятнее: *синхроническом* и *диахроническом*.

Генетический подход приводит к составлению хронологических и типологических рядов, нередко сопровождаемых установлением причинных связей между их компонентами. *Структурный подход* направлен на обнаружение общности архитектурного развития в географо-этническом или типолого-стилистическом аспектах. Генетически-причинный подход в тексте об истории носит летописный, монологический характер. Выявляя, по сути, развитие структур, сравнительный подход имеет диалектический характер, образуя тем самым высшую форму синтетического, *идио-номографического построения*.

Чтобы пояснить связь между реальным, объективным развитием архитектуры и ее реконструкцией, которой и занята, собственно говоря, история архитектуры, следует накрепко запомнить, что эта история — «вторая история», пирсовская *Secondness*. Писаная история архитектуры выступает как параллельное действительным фактам истории архитектуры *теоретическое творение*, относительно автономное по отношению к объективному развитию явлений. Оно сопровождает его «текстовым конвоем», «дублирует» и «обслуживает» выразительным словом, да еще пытается теоретически осмыслить. Эта относительная автономия, то есть «вторичный» характер истории архитектуры — архитектура в тексте — объясняется комплексностью явления архитектуры, находящегося на границе между технологией жизнеустройства и художественным произведением, наличием субъективных аспектов, заключенных в «социальном заказе», творчеством архитектора и эстетической ассимиляцией архитектурного сооружения в среде, периодически подвергающейся мутациям, которые интерпретируются разными авторами по-разному, по-своему: в зависимости от профессионального уровня, разумения закономерностей истории культуры, воззрения на природу архитектуры и архитектурной формы, эстетического восприятия, уровня эрудиции, образованности и научного остроумия. Архитектуровед, плененный эстетическим воздействием архитектурной формы,

Таблица 2. Классификация источников и материалов для изучения архитектуры древней Греции и Рима при помощи аудио-номографического метода

Памятники письменные	Памятники вещественные	Остатки сооружений и построек	Стены, дороги, мосты, акведуки, порты, канализация и т. п. инженерные сооружения
			Акрополи, агоры, храмы, алтари, святилища, булевтерии, гимнасии, палестры, театры, амфитеатры, эргастерии, форумы, цирки, базилики, курии, термы, нимфеи, стадионы, ипподромы, библиотеки и т. п. общественные здания
Памятники письменные	Памятники вещественные	Бытовые остатки	Дома частных лиц, виллы, инсулы, казармы гладиаторов и т. п.
			Статуи, рельефы, фрески и т. п.
Памятники письменные	Памятники письменные	Надписи и литературные тексты	Различные предметы культа, места погребения и т. п.
			Предметы повседневного обихода: обстановка, утварь, оружие и т. п.
Памятники письменные	Памятники письменные	Надписи и литературные тексты	Ювелирные изделия, монеты, весы, меры; часы (солнечные, водяные), календари и т. п.
			Надписи документального характера: leges, edicta, senatus-consulta, строительные договора и т. п. (некоторые дошли в цитатах и фрагментах, напр., римские Leges XII tabularum)
Памятники письменные	Памятники письменные	Надписи и литературные тексты	Надписи бытового характера
			Почетные надписи (напр., надпись на арке Тита, воздвигнутой в честь победы в Иудейской войне 70 г.: «Senatus populusque Romanus divo Tito, divi Vespasiani filio, Vespasiano Augusto» — «Сенат и народ римский божественному Титу Веспасиану Августу, сыну божественного Веспасиана»)
Памятники письменные	Памятники письменные	Надписи и литературные тексты	Посвятительные надписи, tituli sacri. Напр., на фасаде храма обожествленной императорской четы Антонина Пия и Фаустины Старшей на Римском Форуме: «Divo Antonino et divae Faustinae ex senatus consulto» — «Божественному Антонину и божественной Фаустине постановлением сената»
			Надгробные надписи, tituli sepulchrales. «Vixit annos LII. Dies M[anibus] Tiberii Claudii Secundi. Hic secum habet omnia. Balnea, vina, Venus corrumpunt corpora nostra, set vitam faciunt balnea, vina, Venus. Karo contubernali fecit Merope, Caesaris serva, et sibi et suis posterisque eorum» — «Прожил 52 года. Тиберия Клавдия Секунда — богам Манам. Здесь у него всё с собой. Бани, вино и любовь разрушают вконец наше тело, но жизнь создают бани, вино и любовь. Дорогому сожителю сделала Меропа, императорская рабыня, себе, своим и их потомкам»

Памятники письменные	Памятники письменные	Надписи и литературные тексты	Эпиграфика на камне, металле (бронза, свинец), глине, кости и др.	Надписи на гирях и мерах. «Imp[eratore] Caesare Vespasiano VI, T[ito] Caes[are], Aug[usti] filio, IV co[n]sulibus mensurae exactae in Capitolio p[ondo] X» — «В шестое консульство императора Тита Цезаря, сына Августа, проверены меры на Капитолии весом в десять фунтов»
				Надписи на глиняной посуде. «Ex officina Iulii Honorati p[ro]vinciae M[aur]etaniae C[aesariensis] Tubusuctu» — «Из мастерской Юлия Гонората в провинции Мавретании Цезарийской, в городе Тубусукте»
Памятники письменные	Памятники письменные	Надписи и литературные тексты	Эпиграфика на камне, металле (бронза, свинец), глине, кости и др.	Надписи на предметах быта и обихода (тессеры) и проч. «Tessera pagi Minervi[i]. M[arcus] Grattius, M[arci] filius, Pap[iria], mag[ister] pagi, d[e] sua p[ro]vincia d[edit]» — «Тессера Минервина пага. Марк Граттий, сын Марка, из Папириевой трибы, старшина пага, на свои деньги дал (тессеру)»
				Надписи бытового характера
Памятники письменные	Памятники письменные	Надписи и литературные тексты	Эпиграфика на камне, металле (бронза, свинец), глине, кости и др.	Строительные надписи (в т. ч. почетные и посвячительные)
				На постройках, tituli operum publicorum. Напр., надпись на портале Пантеона: «M[arcus] Agrippa, L[ucii] filius, co[n]sul tertium, fecit» — «Марк Агриппа, сын Луция, консул в третий раз, построил»; на шестиколонном портике храма Сатурна на Римском Форуме: «Senatus populusque Romanus incendio consumptum restitit» — «Сенат и народ римский восстановил <этот храм>, пострадавший от пожара»; на входе в помпеянскую таверну: «Abomino pauperos. Quisquis quid gratis rogat, fatuus est; aes det accipiet rem» — «Ненавижу бедняков. Всякий, кто просит чего-нибудь даром, дурак; пусть платит, и <тогда> получит товар», и т. п.
Памятники письменные	Памятники письменные	Надписи и литературные тексты	Эпиграфика на камне, металле (бронза, свинец), глине, кости и др.	На мраморных квадрах (блоках). «Imp[eratore] Vespasiano VII, Tito Caesare IV co[n]sulibus, ex rat[i]one Laet[i] ser[vi] numero XCV» — «В седьмое консульство императора Веспасиана и в четвертое консульство Тита Цезаря по подсчету раба Лета общее число 95»
				В клеймах на кирпиче и черепице. «Ex praediis Domitiae Lucillae, ex filiiis Domitii Minorbis, opus doliarum Aelii Alexandri» — «Из имений Домиции Луциллы, из гончарных мастерских, принадлежащих младшим Домициям, гончарное изделие Элия Александра»
Памятники письменные	Памятники письменные	Надписи и литературные тексты	Эпиграфика на камне, металле (бронза, свинец), глине, кости и др.	На водопроводных трубах и проч. Напр., «Imp[eratoris] Caesaris Aug[usti] Vespasiani, sub cura Callisti, Aquarum liberti, procuratoris aquarum» — «Водопровод императора Цезаря Августа Веспасиана; под наблюдением Каллиста, императорского вольноотпущенника, прокуратора водопроводов»

Памятники письменные	Надписи и литературные тексты	Литература, дошедшая в папирусных и пергаменных рукописях	Литература вообще (и беллетристика): художественные произведения разных жанров, в том числе мемуарного, и т. д. Поэзия и проза		
			Строительные документы: решения о начале строительства общественных зданий, строительные договоры, подрядные контракты, строительные отчеты		
			Специальная историографическая литература	Сведения и некоторые остатки письма административного характера (духовных и светских властей): acta, tabulae, commentarii, alba и др.	
				Хронографическая письменность (fasti)	
				Летописная письменность (Паросская таблица, annales, Annales Maximi и т. д.)	
Письмо частного характера: семейные хроники, семейные архивы, эпистолярий (Плиний Младший), tituli imaginum, laudationes funebres и т. д.					
Литературная историография	Проза	Поэзия: эпос и отчасти драма (историческая). Экфрасис (Марциал)			
		Анналисты: Фабий Пиктор, Цинций Алимента, Катон Цензор, Гемина, Пизон, Антипатр и др.			
		Историки-беллетристы: Геродот, Фукидид, Плутарх, Полибий, Диодор Сицилийский, Саллюстий, Цезарь, Корнелий Непот, Тит Ливий, Тацит, Кассий Дион и др.			

дополняет чарующую силу ее как произведения искусства собственными переживаниями, которые затем отливаются в текст об этой форме.

Легко заметить, что эти оговорки свидетельствуют об относительности, которая установилась между реальным движением архитектурного процесса и его архитектуроведческой реконструкцией, которая не что иное, как модель первого. Вторичный, текстовой характер истории архитектуры определяется именно тем, что она представляет собою модель: графическую или вербальную.

Моделирование, как известно, есть прием построения модели в целях изучения явлений, процессов и существующих (проектируемых) систем, которые из-за сложности организации (построения), размеров в пространстве, продолжительности во времени трудно поддаются непосредственному изучению¹. Нечего и говорить, что, внося исследовательский инстру-

мент в исследуемое, мы нарушаем последнее, и результат всякий раз неточен, асимптотичен по отношению к оригиналу. Чтобы моделирование предмета или процесса было операциональным, между моделью и оригиналом должен существовать некий изоморфизм, который позволит модели и оригиналу поменяться местами в зависимости от задачи и направления исследования. Конечно, это абстракция, но трудно не согласиться, что, скажем, античные памятники Рима и офорты Пиранези, на которых эти памятники изображены, могут взаимно выполнять функцию модели и оригинала. Так же и в теории градостроительства: развитие городской структуры и модель этой структуры взаимосообразны, выполняют роль меняющихся местами модели¹ и оригинала. Ближайший пример: глобус — парадигма земного шара. Если он «физический», то эта модель —

¹ Нынче разные люди полюбили в пользовании романтическое слово «парадигма». Нет, не в словарном смысле грамматического образца склонения или спряжения, системы форм одного и того же слова и не в качестве примера из истории, взятого для сравнения и доказательства (как оно применено в точном, «греческом смысле», например в заголовке и в теле книги Л. А. Звонской «Генеза парадигмы темпоральности у давньогрецької мови», Київ, 2005). Эти люди обозначают им какую-то магистральную идею, помещенную в предметный контекст, то есть попросту путают со словом «доктрина». Русскому уху, вышколенному на церковнославянской тонике, греческое слово *paradeigma* роднее латинского слова *doctrina* (поскольку «эллинистическую природу русского языка можно отождествить с ее бытийственностью», О. Мандельштам). Во многих околонаучных текстах последних десяти-пятнадцати лет можно встретить «научную п.», «мировоззренческую п.», а останови автора спокойным переспросом, он и замнется, удивившись. Была даже сделана попытка ввести в учебник для архитекторов «идеологическую п.», «функционально-планировочную п.», «культурологическую градостроительную п.» (И. О. Фомин. Основи теорії містобудування: Підручник. Київ, 1997. С. 43–50). Что автор хотел сказать, какой характер явлений тщился выразить? Если под «парадигмой» он разумел «модель», то словосочетания «идеологическая модель» или «культурологическая градостроительная модель» понуждают задуматься над их смыслом еще крепче, нежели над парадигматичностью (парадигмальностью?) синтаксической основы словосочетаний. Касательно изначального понятия «парадигма», чтоб хотя бы самому не спутать с «доктриной», напомним плотника Несея, который трудился на строительстве Эрехтейона, и, выполняя заказ,

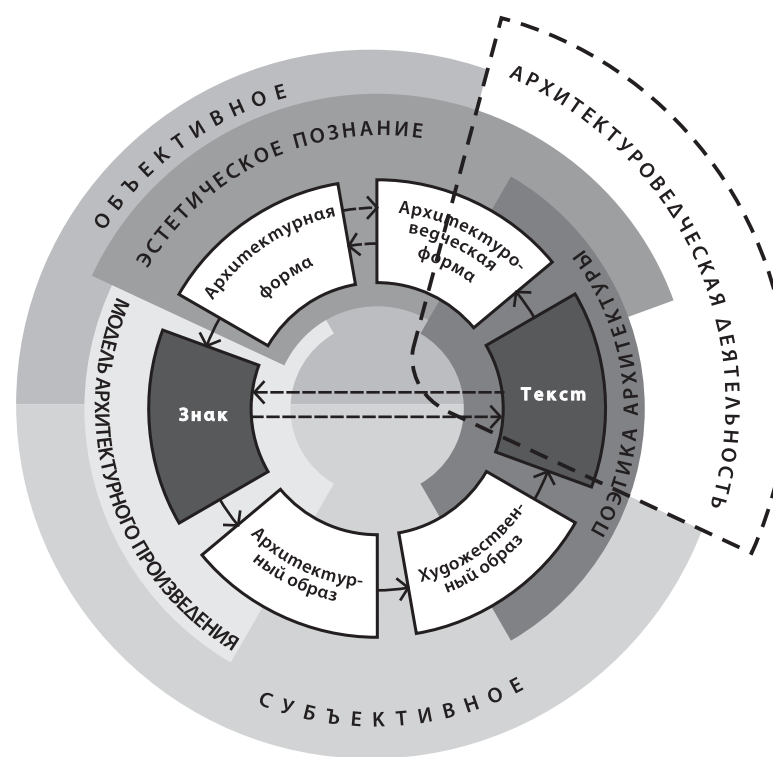
¹ Н. М. Амосов. Регуляция жизненных функций и кибернетика. Киев, 1964. С. 26–36.

непосредственная копия, если «политический» — копия, опосредованная условностями «государственной организации» земной коры. Так и история архитектуры в каждом фрагменте: чем более опосредована размышлением, тем более условен акт ее моделирования; чем менее опосредована размышлением и близка к описательности (*идиографии*), тем менее условна ее парадигма, тем большее сходство в прагматическом смысле она имеет с оригиналом — архитектурным процессом.

Кроме операционального толкования модели существует еще одно. Любой акт человеческого познания, касается ли он опыта индивида или коллективного опыта, представляет ли научный процесс, — в каждом случае является моделью. *Какая угодно дисциплина или научная сфера представляет теоретическую модель исследуемой области. Так, история архитектуры представляет эволюционную парадигму архитектурного процесса, архитектурного творчества в снятом виде, как некую превращенную форму, а теория архитектуры — структурную модель.* Архитектуроведение как таковое — идио-номографическая парадигма архитектуры как особой формы общественного бытия.

В отличие от иных научных сфер, где модель строится, история архитектуры выбирает модель среди множества парадигм. Выбор производится, как правило, среди представительных архитектурных объектов, по принципу типолого-стилистической суммы этих объектов, с помощью которой анализируется класс или категория, восходящая или нисходящая линии развития в рамках известного генетического ряда. Так искусственным образом восстанавливается эволюция развития, как ее разумеет историк. Историк архитектуры (как правило, это кабинетный ученый) по схеме избранных образцовых объектов фактически строит подвижные, «живые» умственные модели, с помощью которых анализирует факты, устраняя или добавляя к модели разные черты. Чтобы сделать модели доступными читателю, их конечная форма также становится своего рода описанием.

не только вырезал парадигму розетты аканфа для потолка, но вылепил для этой парадигмы парадигму из воска. Здесь «парадигма» в точном древнегреческом смысле: модель, форма для отливки, образец, болванка. Никакой идеологии — одна демиургия. А прилагательное «парадигматический» значит образцовый, модельный. Запомним?



9. Парадигма творческой деятельности архитектора в системе эстетического познания архитектурной формы

На общем фоне развития архитектуры модель оказывается таким описанием, существование которого помимо текста невозможно. В который раз повторяюсь, история архитектуры — это околоархитектурная, текстовая дисциплина (что бы ни полагал о ее природе иной догматически трезвый гуманитарий).

Методологическое размежевание реальности архитектурного процесса и парадигмы развития этого процесса к первому относит объекты, их структуры, рассматриваемые как некое историческое событие, структурные единства, возникшие в национально-этнических, территориальных или международных рамках; ко второму — типы (схемы структур), их появление и развитие (типогенезис), стили, школы, «почерк мастеров».

Так, многообразие типов, стилей, архитектурных форм, являющихся продуктом определенной типологизации, сиречь парадigmatики, не только для читателей той или иной «Истории архитектуры», но и даже для специалистов предстает фактом реальности. Это многообразие становится в свою очередь объектом *моделирования парадигм*, в результате чего появляются модели высшей степени, способные помочь развитию архитектуроведения. Это уже «третичная» история.

Здесь нужно задать вопрос, близкий риторическому, но все равно каверзный. Неужели подвизающиеся в области гуманитарных дисциплин всерьез полагают, что они заняты наукой? По меньшей мере это смешно, по большей — неосмотрительно. Гуманитарий — служитель значимого слова или просто какого-нибудь слова, литературный деятель, в общем — литератор (помните: «не сеет, не пашет, не строит», а занимается «духовным производством»?). Его литературная продукция является наукой лишь в той степени, в какой наука имеет отношение к письму, к тексту. В технических (т. наз. «точных») и естественных науках текст вспомогателен, в гуманитарных это основной продукт, исчисляемый в печатных листах, а не в «площади» мысли на квадратный сантиметр. *История гуманитарных наук — история литературы, в которой помимо художественного ценен умственный вес*. Именно последний расценивается в качестве «научного», именно он обсуждается. Все же прочее — «ненужный довесок», материя, с помощью которой идея крепится к бумаге и, стало быть, к вечности. Что всякий текст в гуманитарной области должен быть поэтичным и афористичным, хорошо понимали крупнейшие представители этой области. Архитектуроведение постепенно к этой заповедной территории подступает.

КРАТКИЕ ВЫВОДЫ

В этой главе, являющей пропедевтической и выступающей методологическим «буфером» между введением и последующими главами, предложен новый взгляд на природу, сущность, методы и приемы архитектуроведения как на особую дисциплину, связанную с предметом и объектом ее исследования посредством актом письменного изложения. Архитектуроведчес-

кими надобно считать такие воззрения, которые не только непосредственно не относятся к анализу или оценке архитектурных форм, но культурно и эстетически значимым образом подменяют наличный пространственно-пластический материал архитектуры литературой о нем.

В процессе рассмотрения ряда предметных архитектуроведческих явлений выкристаллизовались следующие выводы.

Архитектуровед, с одной стороны, имеет дело с объективно наличным материалом архитектурных форм, стилистических закономерностей, функционально-планировочных и композиционных принципов их организации, с другой, — с текстами, окружающими и поясняющими этот материал (строительные договоры, оценки современников, наблюдения путешественников и проч.). В этом смысле архитектуроведение как формирующаяся самостоятельная дисциплина оказывается логоцентричным.

Логоцентричность архитектуроведения — неотъемлемое условие его существования в пространстве истории и культуры, а литературность формы, посредством которой закрепляется в этом пространстве архитектуроведческий текст, — своего рода «художественная архитектура» текста об архитектуре. Какими характеристиками этого текста?

Поскольку архитектуроведческий текст отражает природу разных архитектурных процессов с разных точек зрения, в разных ракурсах и аспектах (идеальном и материальном, ретроспективном и прогностическом), он в первую очередь выступает как преобразованная форма выражения пластического и потому часто прибегает к метафоре (перенесению значений), что само по себе позволяет заключить о необходимости жанровой принадлежности текста и видимой степени его художественности.

Как *архитектурная форма* обретает ту меру художественности, которую в нее допустил автор, согласуясь с требованиями заказчика, инвестора и собственным вкусом, так и *архитектуроведческая форма* (текст) обретает жанровую принадлежность, в рамках которой трудился автор, руководясь здравым смыслом, логикой материала и уповая на творческие способности. Архитектуровед подчиняется требованиям поэтики архитектуры (см. введение) — приемам анализа (для простых явлений) и интерпретации (для сложных явлений) художественного образа архитектурной формы, взятой автономно или в контек-

сте (историческом, культурном, градостроительном и т. д.). Как архитектор выражает отношение человека к материи, отношение человека к среде и отношение материи к среде (по А. Г. Габричевскому), так в архитектуроведении выражается отношение человека к архитектурной форме, отношение человека к художественному образу этой формы и отношение архитектурной формы к художественному образу самой себя, выраженные посредством сотворения специальной текстовой формы. Таким образом, архитектурность человеческого мышления проявляется не только в созидании косной массы, но и в продуцировании пластического текста о ней.

Отсюда следует, что архитектуроведческая деятельность в значительной степени есть субъективный творческий акт. Сочиняя архитектуроведческий текст, исследователь фиксирует автобиографию способности суждения об архитектурной форме. Архитектуровед изучает в этой форме то, что способно породить эстетически ценную множественность художественных образов, иницированную этой формой, и то, каким художественным путем достигнут зодчим такой эффект, и то, почему и зачем зодчий к этому эффекту стремился.

Таким образом, архитектуроведческий текст — самостоятельное литературное произведение, обладающее признаками художественной организации, но несводимое к ним. Это текст, позволяющий рассматривать себя не только в качестве информативного (иначе зачем он?), но и в литературно-художественном качестве.

Метод, которым пользуется архитектуроведение, предложено называть *идио-номографическим*. В идиографическом (частно-описательном) аспекте архитектуроведческого исследования поставляется фактический материал и его поверхностный анализ или интерпретация (история «архитектурных событий»). В номографическом (законоописательном) аспекте разрозненность связывается, очерчивается во взаимодействии с историко-культурными, социальными, экономическими, техническими, технологическими условиями, будучи посаженной автором на выбранную им теоретическую основу. Идио-номографический аспект представляет единство материала и метода, закрепляемое в тексте («графо-»). Архитектуровед, действующий в пределах этого метода, стремится найти место между летописностью, концептуальностью и предметностью, ко-

торые диктуются материалом и творческой способностью самого исследователя.

Одним из операбельных приемов идио-номографического метода в изучении «текста об архитектуре» признан статистический метод выяснения его эмоциональной насыщенности. В целом же, архитектуроведение должно действовать в рамках подходов, установившихся в других интерпретационно-аналитических дисциплинах: структурно-типологического, семиотико-герменевтического, фактолого-комментаторского. Приведенные в главе примеры доказывают, что архитектуроведы используют эти приемы, привлекая помимоархитектурный материал. Так, рассмотрев явление *архитектурной фантазии* — промежуточное между архитектурной деятельностью и художественным творчеством, — нужно подчеркнуть, что, с одной стороны, в архитектурной фантазии архитектурная форма непригодна для реализации в материале, художественная сторона отделена в ней от функционально-практической. С другой стороны, это вербально закрепленное представление об архитектурной форме, какой она могла быть, если бы социальные условия предоставили возможность для ее реализации. Художественный аспект архитектурной фантазии выводит ее из архитектурного пространства в декорационное, книжно-графическое и кинематографическое.

Введено и обосновано понятие *архитектурный экфрасис*, которым обозначены закрепленные в художественно-литературной форме (преимущественно, в стихах) переживания человеком произведений архитектуры, фиксация саморефлексии автора по поводу архитектурных форм и человекосообразных пространств, выполненная посредством выразительного слова. На стиховых примерах, взятых из разных эпох, показано, каким образом в рамках идио-номографического метода архитектурная форма может быть интерпретирована помимоархитектурным путем, без обращения к композиционному и стилистическому анализам, и что одно из свойств этой формы: податливо преобразовываться в слове и словом. Поэтический архитектурный экфрасис — одна из важных форм «публикации архитектуры». Это свойство позволяет заключить, что архитектурный образ может быть закреплен только в литературной форме, посредством слова. Архитектуроведу-историку архитектурный экфрасис позволяет подняться над частным матери-

алом исследования, увидеть образ архитектурной формы, города, городской среды, пользуясь литературно выраженными и письменно закрепленными образами.

Центральной задачей архитектуроведения на всем протяжении его недолгого развития как специальной гуманитарной дисциплины была задача интерпретации явлений историко-архитектурного цикла и закрепления результатов этой интерпретации в литературной форме. Понимание истории архитектуры как процесса построения теоретических моделей, как реконструкции относительно изоморфного с реальным процессом развития позволяет архитектуроведу выйти за рамки моделирования как приема эмпирического познания, существующего в любой писаной истории архитектуры, — и перейти к моделированию, которое должно стать герменевтической задачей в широком смысле: «разоблачением» символов (архитектурных, литературно закрепленных), — и способом научного исследования в рамках идио-номографического метода, предложенного и изъясненного на примерах.

Конкретному приложению этого метода к эпохам античной архитектуры посвящены следующие главы.

ГЛАВА ВТОРАЯ

АРХИТЕКТОНИКА ПОНЯТИЙНОГО ОТОЖДЕСТВЛЕНИЯ ТЕЛЕСНОСТИ И МЫШЛЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

Философские предпосылки отождествления
телесности и мышления

Становление соматических представлений
в античной философской культуре

Особенности телесного характера
античного мифологического пространства

Принцип художественно-пластической телесности
античной культуры
в архитектуроведческом контексте

Рефлексия над художественным словом представляет собой существенное соответствие философской теории познания: люди начинают говорить о речи примерно тогда же, когда они начинают мыслить о мышлении, и притом по тем же внутренним побуждениям. Делает ли мысль своим предметом себя самое или свою собственную словесную плоть, — в обоих случаях за таким событием стоит выход мыслящего из наивно-непосредственного отношения к своей умственно-словесной работе, переход к «подглядыванию» за собой, к разделению себя на субъект и объект интеллектуального созерцания.

С. С. АВЕРИНЦЕВ

*Классическая греческая философия
как явление историко-литературного ряда, 1979 г.*

ФИЛОСОФСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ОТОЖДЕСТВЛЕНИЯ ТЕЛЕСНОСТИ И МЫШЛЕНИЯ

Вопрос о каком-либо пластическом воплощении в архитектурной форме абстрактных категорий, о выражении античной мысли в материальной форме в качестве «проблемы» наметился в последнее несомневающееся столетие.

Винкельмановская традиция — традиция XIX в., обретшая толчок к развитию в феноменологической эстетике немецко-австрийского архитектуроведения (поначалу усилиями Карла Бёттихера, автора «Тектоники эллинов», 1844–1852 гг.) и в нем, по сути, заглохшая, — эта традиция сегодня оказывается не более чем умственным толчком для изучения античных пластических изделий. Впрочем, дешевый геронтологический пафос так называемого «греческого чуда» развеян А. Боннармом («Греческого чуда не существует. Понятие о чуде глубоко антинаучно и несовместимо с эллинской культурой. Чудо ничего не объясняет: оно лишь подменяет объяснение восклицательными знаками» [Боннар 1992, т. 2, с. 41]), еще раньше Фр. Ницше («Рождение трагедии из духа музыки», 1872 г.), особенно в «проблеме Сократа» [Ницше 1994], и, конечно, Эрвином Роде («Die Psyché: Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen», 1893–1895 гг.). Однако «греческое чудо» по-прежнему продолжает существовать, дополнившись потихоньку и «римским чудом».

Суть его в том, что Афинское государство (свободное население которого составляло около 200 тыс. человек) только за одно столетие (V в. до Р. Х.) дало человечеству таких вечных спутников его истории и культуры, как Сократ и Платон, Эсхил, Софокл, Еврипид и Аристофан, Фидий и Фукидид, Фемистокл, Перикл, Ксенофонт. Это феномен [Кессиди 1992, с. 127]. В 1985 г. А. И. Зайцев попытался дать обстоятельное объяснение тому, от чего исследователи XIX в. отмахивались общей ссылкой на поголовную одаренность древних эллинов, и вслед за Энгельсом увидел основание «греческого чуда» в «распространении железа и связанных с этим социальных потрясений»¹. Ф. Х. Кессиди справедливо удивляется: причем здесь железо? «Взрыв интеллектуальной энергии в Греции IV–V вв. до н. э. Невозможно объяснить «диффузией железа», как и возникновение, например, марксизма — потреблением картофеля» [Кессиди 1992, с. 128]. Феохарий Кессиди настаивает: сложность проблемы «греческого чуда» в том, что благоприятная общественная обстановка («ну, так звезды расставились»), в том числе демократия, складывались не помимо воли и сознания эллинов, не помимо их ценностных ориентаций и активной целенаправленной деятельности. Иначе не было бы проблемы. Эта проблема, на мой взгляд, несколько надуманна. Ф. Х. Кессиди справедливо утверждает, что погоня греков за славой и обретением бессмертия в памяти поколений (не материальное вознаграждение, а бессмертие имени просил Фалес за свое открытие) была одним из ярких проявлений их острого чувства скоротечности человеческой жизни и неумолимого желания хоть как-то преодолеть смерть. И совершенно точно: «Современному человеку с его установкой на практическое использование достигнутых знаний (не говоря уже об идеологии, согласно которой бесполезное не имеет права на существование), крайне трудно понять древнего грека, ценившего знание ради знания, истину ради истины». Но именно «переход от эмпирических представлений к понятийно-доказательному знанию ознаменовал собой становление науки как нового вида интеллектуальной активности» [Кессиди 1992, с. 131]. Подчеркивая, что никто из антиковедов не решился сделать предметом специального анализа фе-

¹ А. И. Зайцев. Культурный переворот в Древней Греции VIII–V вв. до н. э. Л., 1985. С. 204. См. также ниже, *стр.* 92.

номен, названный «греческим чудом» (из-за боязни самопознания и идеологических опасений: можно впасть в расизм, европоцентризм и проч.), Ф. Х. Кессиди узревает его первопричину в генетически и социально обусловленном национальном характере древних эллинов. И то, что удивило историков, заставив наименовать небольшой отрезок времени «греческим чудом», то же привело эллинов к падению созданного ими мира. «Известно, что Ксенофан из Колофона резко отзывался о Гомере за то, что тот приписал богам все человеческие недостатки и даже пороки, а Гераклит Эфесский требовал даже “наказать” исполнителей стихов Гомера. Софисты же нашли в “Илиаде”, начинающейся словами “Гнев, богиня, воспой Ахиллеса...”, противоречие: если Гомер уважает богиню, он не должен обращаться к ней в повелительном наклонении» [Кессиди 1992, с. 133].

А. Ф. Лосев отнес понятие «греческое чудо» касательно философии — «расцвет античной философии» — к традиционным научным предрассудкам. «Иной раз, — пишет он, — это мотивируется тем, что первые два века, именуемые классикой [VI–V вв.], есть расцвет античной философии, создавший все самое значительное, что мы имеем от античной философии. Получается так, что сразу начался расцвет, а потом в течение целого тысячелетия был только упадок античной философии. И бороться с таким предрассудком очень трудно. Трудно доказывать, что начальный период античной философии — натурфилософия VI–V веков — является только примитивом в сравнении с последующим тысячелетием, что Платон и Аристотель только заложили фундамент для последующего философского развития и что субъективизм последнего тысячелетия создал небывалые формы тончайшего философского развития, представленные к тому же огромным литературным наследием. От всей досократовской философии не осталось ни одного цельного трактата, в то время как последние века античности изобилуют множеством разнообразных трактатов, составляющих в общей сложности несколько тысяч страниц современного печатного текста» [Лосев 1992, т. 8/1, с. 323–324]. Лосев вкратце поясняет, почему такой предрассудок появился: послеклассический эллинизм разрабатывался «либерально-буржуазными» историками гораздо меньше, а последние века античной философии вообще признавались насквозь религиозными, магическими и упадочными, и потому не удостоивались внимания исто-

риков. Иными словами, Лосев выводит проблему за рамки самой античной философии, длившейся саморазвитие в течение 1200 лет, помещая ее в пространство истории античной философии: обращаясь к тем, кто задавал тон ее изучению, а не ища корней возникновения предрассудка Новейшего времени в самой античной философии. Люди разные, — и те, кто пишут об этих людях, тоже разные: только греческий дух агона — соревнования, состязания, — пожалуй, единственное, что сохранилось в человеческой природе. Им то и стоит, пожалуй, объяснить феномен «греческого чуда», и не очень удивляться тому, что последующая античная эпоха тихо, размеренно шла своим чередом.

Если бы не агонистический дух эллинов, едва ли кому-то пришло в голову учредить Олимпийские (и прочие) игры: бегать и прыгать, бросать диски, копья, терзать друг друга в кулачном бою или борьбе, причем, просто так, «ни за что», на страшной жаре — ради нескольких листьев из лавра «на свою голову». Один разумный хиосец, по сообщению Элиана, рассердившись на своего раба, сказал ему: «Не на мельницу ты у меня пойдешь, а в Олимпию», — так как, видно, считал более страшным наказанием жариться там во время игр на солнце, чем работать на мельнице (*Пёстрые рассказы* XIV 18). Камень с надписью: «Бибон поднял меня над головой одной рукою» и весом 143,5 кг — пожалуй, вершина человеческой глупости. Зачем Бибон поднял его над головой одной рукою? Попробуйте ответить. Грек ответил бы: из чувства соревнования. Этот дух и составляет если не все «греческое чудо», то его основу. Барочный тезис: «Если не можешь поразить, лучше стань конюхом», если не был сформулирован, то может быть четко вычитан из античной культуры.

Нам остается только наблюдать за «душистой материей» реконструируемых темпераментов греко-римского сознания, «просроченными формами» пытаюсь встроить это сознание в культуру рубежа XX–XXI вв. и по-прежнему сомневаясь: правда ли, что *мысль — тот или иной опосредованный мышлением результат деятельности сознания, архитектурно построенный и художественно оформленный в качестве ценного мыслительного тела?*

Поскольку материальное наследие культуры строится на активном жизненном усилии, приобретающем непосредственный интерес, едва речь заходит об архитектуре, представляется целесообразным набросать контур принципиальной

возможности существования тех или иных модусов, населяющих ее тело.

В нашу задачу входит рельефная обводка граничного абриса проблемы, а не раскрашивание ее внутренних свойств под выбранную ситуацию. Это должно произойти «само собой» по ходу и самой природе размышления.

Природа — выражение понимания, *что значит быть (phusei on — «естественно существующее»)*, то есть выражение некоторого пред-логического опыта постижения (созерцания) бытия.

Вне порожденной Богом природы нет ничего, и для апофатической детерминации ей даже противоположить нечего. В этом природа природы, порождение и проявление ее «живого вещества». Даже судьба, которую мы якобы создаем, воля, якобы повергающая в прах столетия и возрождающая традиции, — не что другое, чем промысел Божий, опосредованный в нас телесным естеством и соподчиненный с окружающим, с греческим *physis* и римской *natura*.

Человеку как наиболее дивному среди явлений природы важно разуметь, то есть облекать в активную форму некоторой данности, две вещи: собственное сознание и собственную природу, принимая их причастными эманациям воли Господней. В сущности, это то, о чем размышляли якобы «из двух углов» Платон и Аристотель («мир идей вне меня» и «мир идей во мне»). Без этого человек не может состояться как самосознающая целостность, пребывающая в некоем физическом теле.

Нет ничего, что могло бы выйти из-под власти Бога и природы, — даже эта запись на странице. Кант фиксировал (трактат «О вечном мире»), что внутренние силы, которые ведут к развитию организма, остаются неизменными, едва речь заходит о его ветшании и естественной смерти: он рассуждал, кажется, даже излишне физиологично.

В этом же смысле утверждение А. И. Некрасова, что архитектура — то, чего «в природе не бывает» [Некрасов 1923, с. 11], оказывается едва ли состоятельным. — Конечно, если разделять творческий акт и его принципиально природное содержание как от природы не зависящее, окажется, что «искусство архитектуры живет под знаком отвлеченного начала» [Некрасов 1923, с. 11]. Отвлеченного, надо понимать, от феномена архитектуры как многослойного социального явления. Может, именно потому в средневековье полагали, что Господь по «про-

фессии» архитектор: созидает мироздание по архитектурным канонам, им же самим изобретенным установлениям. Греки же почерпнули и извлекли все искусства, в том числе и зодческое, из лона самой природы (*ex naturae gremio*), — настаивал Л.-Б. Альберти (*De re aedif.* VI 3).

Природа не противостоит культуре и всему культивируемому в ней как некая безмерность или «глухая мощь» (О. Манделштам). И открытие ее в качестве предмета художественного восприятия в XVI в., в эпоху барокко, создало новые (хотя и слишком своеобразные) формы ее созерцания: «природа со всем своим нутром проецируется в плоскость картины, где нет никаких таинственных знаков и где глубина только иллюзия. Картина обнаруживает природу... На пути из монастырской библиотеки в научную лабораторию стоит мастерская живописца» [Боннар 1992, т. 1, с. 42].

Изложенное старо и очевидно. Кто же возьмется возражать? Любопытнее другое.

Другое — это *мысль*, являющаяся не только «планетарным явлением», но и парадоксальным феноменом для себя самой. В этом ракурсе и сбываются те удивительные события, о которых сомневался, например, Мераб Мамардашвили.

Начиная мыслить, человек формулирует и создает до него не оформленный (дореклексивный) смысловой поток *в виде* идеальной, едва нащупываемой формы, *идеального тела*, которое тем самым и начинает абстрактное *существование*. То есть в виде такого тела, которое является чем-то вполне *реальным*. Внося мыслительным актом какое-то изменение, помеху в существующее распределение и оформившуюся до этого акта направленность силовых линий идеального мира, мыслящий (я) тем самым *уже* изменяет мир «под себя» посредством внесения в него чужеродной этому миру прежде активности, и самого себя — в свое рефлексивное сознание. Тем самым происходит деформация установившихся идеальных канонов идеального мира или же — наоборот — утверждение и цементирование их: население мира идеальными «сущностями», имеющими значение в их действительном свободном (то есть зависящем только от другого мыслительного акта) исполнении роли перед иным сознанием, которое подготовлено к их восприятию.

Телом считаем *всякий мыслительный результат, самим явлением моему (или чьему-либо) сознанию отграниченный*

в качестве фигуры (формы) от всякого иного явления сознания и включенный в его смысловое поле как непреременная вещественная единица, объективно существующая помимо этого сознания.

В таком смысле *тело* феноменально, но является сознанию в виде некоторой *отвлеченной реальности*, обладающей существенными (ценными) вещными и вещественными характеристиками, над которыми не властна Бергсонова «логика твердых тел»: все тела податливы и пластичны. В этом случае мысль представляется уже не только мне, но и измененному этой мыслью (и мною) идеальному миру (расположенному «во мне» или «вне меня»), необходимым залогом и частью которого является самая возможность мышления.

Такая возможность оказывается *формой*, субъективный (*мой*) образ которой может быть произвольным. А поскольку *формой*, то и — некоторым *эстетически* оформленным телом, реально существующим в пространстве природы, с которой совмещена возможность моего мышления, то есть возможность производства мыслительных актов.

Исходя из этого, следует заключить: проявление мышления (пассивного мышления нет, оно потому-то всегда и мышление, поскольку активно) — телесно, и в силу объективной детерминированности бытием и существованием обладать бестелесными качественными характеристиками не может. Можно даже заключать о *физических* характеристиках мышления и любого мыслительного процесса, по крайней мере — об очевидном временном и пространственном его характере (конечно, если понимать их в качестве физических величин, а не как кантовские «априорные формы чувственности»). И потому оно есть *идеальная пластика* в собственном смысле слова.

Мышление архитектурно, поскольку зиждится на принципе такого построения, который определяет *целостность мыслительной формы как своеобразного «произведения архитектуры»*. Равным образом структура мышления является тектонической, поскольку определяет целостность указанной формы в качестве вещественного образования, тела вообще¹. Непременно: «чтобы существовало зеркало мира,

¹ Применительно к архитектуре строгость различения понятий «тектоника» и «архитектоника» принадлежит А. П. Мардеру [Мардер 1988, с. 92–93].

мир должен иметь форму» (У. Эко), или: «нет прекрасной поверхности без ужасной глубины» (Фр. Ницше), или: «о, страшных песен сих не пой, под ними хаос шевелится» (Ф. И. Тютчев). Всякая мысль как порождение и результат мышления уже существует в некой ценной пластической форме, вне которой не имеет реальной возможности осуществляться для самого мышления как его акт.

Впрочем, и эти рассуждения не из новых. Они имеют теряющиеся в исторической перспективе корни, прочно охватившие тело истории мысли — собственно, благодаря им мысль и обрела собственную историю.

Ниже речь будет идти о генезисе формирования концепции мыслеосуществления в античной культурной традиции. Сейчас же справедливости ради упомяну об исследованиях М. К. Мамардашвили (1930–1990), в которых природа мышления обрела предельную выразительность: когда человек мыслит, он осуществляет мыслительный акт — и мир изменяется. С другой стороны, в концентрированном определении идеального, данном Э. В. Ильенковым (1924–1979) [Ильенков 1971, с. 219]: идеальное есть субъективный образ объективного, или — другими словами — отражение действительного мира, в котором уже существует в неявной, не данной ему, форме *тело моей мысли*.

Представляется уместным повторить вопрос Н. О. Лосского (1870–1965): складывается ли знание о внешнем мире из процессов, сходных с процессами мира внутреннего? И хотя поставленный так, этот вопрос уводит от задач работы, ответ должен быть сформулирован как можно более строго. Вероятно, с указанной точки зрения эти процессы не только не разделены феноменально, но самый акт познания может осуществляться только при активном их взаимодействии. Поскольку нет субъект-объектного отношения, они сливаются друг с другом до неразличения. Это единый процесс, задуманный Богом посредством *человеческой природы мышления*. Тогда оказывается, что мышление о действительности не имеет транссубъектного характера (например, по утверждению Лосского, в нем сущее дано как *идея*), а является единой способностью телесного самовыражения.

Стоит договориться, что начиная мыслить¹, мыслящий *тем самым* формирует абстрактную *телесную форму* (она может

быть и оболочкой, и содержанием чего-то, ради чего затевается и происходит акт мышления), которая, сформировавшись идеальным для человека *образом*, объективируется и эксплицируется на силовые поля мыслительного мира вообще.

Отвлечение первое: немного истории вопроса. Не только в античности, но и во всем последующем, генезис представленный о телесности мышления сыграл роль в формировании стиля европейской традиции мышления. Изучение такой роли — отдельная работа, которая фрагментарно проделана ниже.

Обратим внимание только на некоторые показательные эпизоды. Например, такой: пересказ диалога, изложенный И. В. Гёте, о его первой встрече и беседе с Фр. Шиллером в июле 1794 г. после заседания Йенского общества естествоиспытателей. «Мы дошли до его дома, разговор завлек меня к нему; тут я увлеченно изложил Шиллеру метаморфоз растений и многими штрихами пером воссоздал перед ним символическое растение. Он слушал все это и смотрел с большим участием, с решительной силой понимания; но когда я кончил, покачал головой и сказал: «Это не опыт, это идея». Я смутился, несколько раздосадованный, ибо пункт, разделявший нас, был тем самым обозначен самым точным образом» [Свасьян 1989, с. 68]. Гёте ответил, что ему, быть может, только приятно, что он имеет идеи, не зная этого, и даже способен видеть их глазами. Шиллер возразил: «Как может когда-либо быть дан опыт, сообразный идее? Ибо в том именно и состоит своеобразие последней, что опыт с ней никогда совпасть не может». Гёте комментирует: «Если Шиллер принимал за идею то, что я считал опытом, то должно же было между нами иметь место нечто посредствующее, связующее!» К. А. Свасьян замечает, что по одному такому обмену репликами — «*Это не опыт, это идея*» и «*Значит, я вижу идею*» — можно было бы последовательно охватить едва ли не всю историю европейской философии от досократиков до наших дней; по сути дела, случился «экзамен, где экзаменатором выступила многовековая традиция отвлече-

¹ (К стр. 228) Замечу, что самая актуализация этого явления в моем сознании выступает в роли одного из главных парадоксов существования мышления как вообще «моего» мышления. Над проблемой такого понимания бился Мамардашвили (как мы можем мыслить то, чем мыслим?), рефлектируя Декарта, Пруста, Канта, Хайдеггера или самих себя.

ченной мысли, а экзаменуемым — живой непосредственный опыт» [Свасьян 1989, с. 69, 78]. Матрица предложена.

Обратимся к Р. Декарту (1596–1650) как мыслителю, взгляды которого оказались поворотными в развитии философии: от хаоса к системе. На месте Декарта мог быть любой послеантичный мыслитель, даже представитель патристики. Но Декарт, которым столь виртуозно были размежеваны субъект и объект — мыслящая субстанция и субстанция протяженная, — яснее всех показал коррелятивные свойства телесности постигаемого и постигающего. Где же может пролегать граница между субъектом и объектом, как не в *акте* соприкосновения телесных существ этих субстанций, и каким же еще образом, если не телесно? Недаром объект неизмеримо протяжен, а мыслящее тело ограничено способностью постижения и может знать границы самого себя, то есть пределы телесных характеристик собственной способности познания: «протяженная субстанция и есть то, что называется собственно телом или субстанцией материальных вещей» [Декарт 1989, с. 349]. Раз, по Декарту, «любая идея может быть лишь идеей вещи» и «что бы ни подпадало под наше восприятие, мы рассматриваем это как вещи или как некие впечатления от вещей» [Декарт 1989, с. 333], то, во-первых, идея самой идеи должна быть непременно вещественна, и во-вторых, вещь не может существовать помимо своей идеи, которая меняется вместе с вещью, постоянно «переходит», но и не может быть уничтожена вместе с ней, поскольку в некоторой форме сохраняется. Помните, у Лосева: вода кипит или превращается, а идея воды не кипит и в лед не превращается? (Вероятно, идеалист Шеллинг не согласился бы с Декартом, ведь форма может быть уничтожена путем достижения «совершенной формы», каковой и является в пределе идея.) Чем не вещь, скажем, коллингвудовская «идея истории»? Она оказывается вещественной и телесной в не меньшей степени, нежели факты, которые Р. Дж. Коллингвуд привлекает для ее выяснения (прояснения). Так же и «Мыслящая субстанция» Декарта, становясь таковой *для меня*, подчеркивает способность презентации своей идеи моему сознанию, лишь при этом условии и способному воспринять ее, впитав в себя без формальных зазоров. Не познав идею вещи, и самую вещь мы не осмелимся признать познанной. «Идея, — указывает Декарт, — содержит ту или другую объективную реальность, а не

иную, полностью зависит от некоей причины, в которой, по меньшей мере, столько же формальной реальности, сколько объективной реальности содержится в самой идее» [Декарт 1994, с. 35]. Причем, эта идеальная («формальная», как он говорит) реальность столь же объективна, сколь и всякая другая; здесь даже трудно уловить степень условности, которую мы вынужденно устанавливаем, рассуждая о реальности вообще. Каждая из них обладает качествами реального тела в той степени, в которой мы способны ее усмотреть как нечто отличное от всего, что ею не является: от ее инобытия. И, следовательно, модусы такой идеи присущи ей в той же мере, в какой они присущи сознанию: симметрично. Да ведь и сам я — «вещь мыслящая или, иначе говоря, обладающая способностью мыслить» [Декарт 1994, с. 9]. К. А. Свасьян, назвавший Декарта первым грандиозным обмороком математики, ее начисто отшибленной памятью, едва ли был не прав: «Под телом я разумею все то, что может иметь некие очертания, занимать определенное место, заполнять пространство таким образом, чтобы из данного пространства было исключено любое другое тело, а также может восприниматься чувствами и передвигаться, если на него воздействует другое соприкасающееся с ним тело» [Декарт 1994, с. 354]. Декарту вторит Шеллинг: «Бесконечное понятие души содержит, как мы знаем, бесконечную возможность всех созерцаний; душа, непосредственный объект которой есть тело, — бесконечно-конечную действительность; то, в чем они едины, — бесконечную необходимость» [Шеллинг 1987, с. 555]. Этому же находим подтверждение в комментариях Давида Непобедимого (V–VI вв.) к Порфирию (ни тот, ни другой о Декарте и Шеллинге не ведали), который предпослал самостоятельное существование «голому» мышлению, сущее — не-сущему, истину — лжи. «И если они существуют самостоятельно, то тела ли это или бестелесные вещи? Здесь также следует рассмотреть, почему он (Порфирий. — А. П.) тела предварил бестелесным вещам. Я считаю, что причина в предшествовании, так как для них более верным является быть телом, чем бестелесной вещью»¹. Однако перейдем к дальнейшим рассуждениям.

¹ Давид Анахт. Анализ «Введения» Порфирия // Давид Анахт. Сочинения. М., 1975. С. 127.

Мысль как тело. Итак, мысль, представленная сознанию в качестве самостоятельного, произведенного мышлением «телесного существа», выступает автономным персонажем, тем или иным образом участвующим в мыслительном спектакле. Это телесное образование, подобно реальному физическому телу, способно напяливать разные маски, дразнить, как Петрушка, порой неприлично и в самых неподходящих местах «высовывая язык», или театрально заламывать руки, как Арлекин, порождая себе подобных, раздваиваясь и ветвясь, мешая «ходу моих мыслей», то есть игре действующих лиц, занятых в данной постановке или приглашенных из другого театра. Другой театр — драматические представления, прилюдно сыгранные на умственной сцене европейской традицией философствования. И тем только это отличается от подлинного театрального действия, что происходит единожды, только в данный момент, и я — будто усердный шахматист — впоследствии способен лишь реконструировать ту или иную игорную комбинацию, где и фигуры вроде бы те же, но дискурсивность проступает иначе. Эти персонажи могут пародировать самих себя, бесконечно избавляясь от масок, рождающихся на их лукавых физиономиях. И сценарист-думатель, населивший мир сознания такими забавными и беззлыми зверушками, занимаясь их рокировкой, выдумывая новые комбинации, оказывается подлинным петрушечником в театре марионеток, который, обладая собственным бытием, всегда готов поразвлечь тебя в неведомом мыслительном действе: развиваясь и мутируя. Но эдаким рассуждением я вторгаюсь в сферу поэтики диалога (М. М. Бахтин, В. С. Библер), находящуюся в ином дисциплинарном подчинении. Самое удивительное, что эти фигуры совершенно реальны.

Естественно, всякий акт (в том числе и мыслительный) должен быть на что-нибудь *направлен*. В этом смысле трудно согласиться с П. А. Флоренским, что «если акты ... не направлены на внешнее, то они должны быть направлены внутрь, то есть друг на друга; но акт, направленный внутрь, на акт антагоничный, предназначен снять этот последний, нейтрализовать его» (правда, речь идет о деятельностных актах конкретного Гамлета) [Флоренский 1994, с. 264]. Мыслительный акт ни на что не направлен, кроме самого себя, и своим проявлением он каждый раз заново подтверждает жизнеспособность мышления. Что я делаю, когда мыслю? — спрашивает Мамардашвили, —

ничего, кроме того что мыслю, *тем самым изменяя мир*. Ведь человеку как существу мыслящему (или способному к мысли) ничего не предшествует, кроме предыдущей истории мысли, да и то в случае, если он освоил ее, сделав личной историей. Мысль начинает существовать оформлено и как потенция бытия (пока еще зависящего от меня как ее породившего), и как само бытие, как *реально* сконструированное *идеальное тело* смыслового содержания, в котором ее феномен становится вещественным (*овеществленным в теле мысли*) мироощущением, задавшим меру такого ощущения в мире вещей. Знание о какой-либо вещи, сформированное в мыслительном теле, имеет реальный органический рисунок, обладая при этом безусловной телесной вещественностью и никоим образом не выступая за сферу природного явления. Характерно, что если «подставить под *природу* проявление сознания, — мысленное выражение благочестивых пожеланий, касающихся человеческих отношений, — то сознание окажется только зеркалом, в котором природа созерцает самое себя» [Маркс, Энгельс 1955, с. 476]. Уже Л.-Б. Альберти, ренессансный *архитектурный мыслитель*, полагал, что философские воззрения греков на *природу* являлись вместе с тем и прежде всего их философией искусства. Природа мыслилась ими как произведение искусства, на нее переносились категории художественного (respective технического) творчества. Альберти говорит, что «здание есть как бы живое существо, создавая которое следует подражать природе» (*De re aedif.* IX 5). Эта мысль красной нитью¹ проходит сквозь его трактат «О зодчестве» («*De re aedificatoria libri decem*», издан посмертно в 1485 г.), находя отражение в терминологии: части здания он постоянно называет членами (*membra*), пользуется терминами *facies* (лицо), *corium, cortex* (кора, корка, оболочка), *ossa* (кости, костяк), *manus* (рука), *nervi* (жилы) и т. д. Показательно, что Альберти говорит: «*как бы живое существо*», то есть сознает, что оперирует аналогией [Зубов 2001, с. 97]. В. П. Зубов в докторской диссертации «Архитектурная теория Альберти» (1946 г.), в главе «Музыкальные аналогии и архитектурная гео-

¹ Сделавшееся штампом выражение «проходить красной нитью» имеет историко-корабельную основу: красная нить «проходила» вдоль всех снастей, вплеталась в канаты на британских кораблях. По этим нитям можно было опознать принадлежность судна, потерпевшего крушение.

метрия Альберти», в частности показал, что термин *lineamenta*, используемый Альберти, является вовсе не специфически художественным понятием, а категорией, *общей всем телам природы*. «Мы знаем, что здание есть своего рода тело, которое, как и другие тела, состоит из очертаний (*lineamenta*) и материи, причем первое создается умом, а в вторая берется из природы», — говорит Альберти в предисловии к своему трактату. Прав поэтому Э. Панофски, утверждая, что понятие *lineamenta* у Альберти имеет «онтологический характер», и оспаривая толкование И. Бен и В. Флемминга, видевших в нем *художественную* категорию [Зубов 2001, с. 157]. Понятие *тело* и сродные с ним вообще имеют онтологический характер и содержание, даже если приходится вести речь о некоей *идеальной* онтологии.

Уточним: всякое содержание потому и является таковым, поскольку выделено и отлучено от иных содержаний. Это возможно в случае, когда последнее облечено в форму, явлено человеку формой, получившей выражающую ее фигуру и выступающей телом, в которое данное содержание отливается, заполняя его целиком. Стоит повторить вслед за ирландским епископом Дж. Беркли, что «*esse est percipi*», «быть — значит быть в восприятии»¹, поскольку воспринять (чувственно ли, интеллектуально ли, но обязательно осуществив специальный волевой акт) можно лишь такое инобытие, которое уже имеет некую форму, и таким именно — формологическим, сознательно телесным — образом организованное. Поэтому Гегель, пожалуй, и был уверен, что мышление и природа в феноменологическом пределе тождественны. Можно даже утверждать совсем уж по-лосевски, что это *одно*: нет мыслимой необходимости размежевывать их для «школьного» удобства последующего слияния.

Наполняя всякий мыслительный феномен телесными характеристиками, нельзя не заметить, что тем самым мы лишаем

¹ Формула «*esse est percipi*» у Дж. Беркли и Д. Юма имеет разное значение. Для Беркли «существовать» — значит быть элементом духа, для Юма «существовать» — значит быть моментом непосредственного опыта. В. Ф. Эрн охарактеризовал Беркли как родоначальника «современного имманентизма»: принципиальной осязаемости всякого бытия. Но эта осязаемость возможна, поскольку всякое бытие (инобытие) имеет структуру, совместимую с ощущающим субъектом, то есть *телесную* структуру. Совсем иначе — у Хайдеггера.

его свойств той бесконечности, без которой самый акт мышления едва ли был возможен, поскольку движение мыслительного тела в пространстве сознания возможно только при наличии бесконечного числа степеней его свободы и — тем самым — самой бесконечности, данной сознанию как неделимое мыслительное поле: его границы пролегают в потенциальных возможностях его самого.

Здесь мы невольно наталкиваемся на «подводный» смысл, в свое время обнаруженный, правда, в отношении идеи вообще, А. Ф. Лосевым: идея всякой материальной вещи есть сама такая материальная вещь, движущаяся с бесконечной скоростью, обнимающая все точки своего движения и потому идеально покоящаяся. Это значит, что такая вещь, которая всё обнимает и ни в чем не знает препятствия, и есть идея вещи в смысле принципа ее бытия (но бытия «*esse est percipi*»). В сущности, мыслительное тело в качестве принципа бытия выступает не чем иным, как идеей, о которой и рассуждает А. Ф. Лосев: «обыкновенное земное тело, но движущееся с бесконечно большой скоростью» [Лосев 1993-а, с. 475]. Такое тело не может не быть (по определению) скульптурным, и поскольку так понимаемая бесконечность не может быть дана в каком-либо ином виде, кроме акцидентального (в силу ее художественного оформления), и как некое прежде для сознания еще не сформированное содержание, — она пластически податлива и покойна. То есть знание о вещи само есть некоторая вещь, имеющая неповторимый органический рисунок и пластическую скульптурность.

Это можно проиллюстрировать примером скульптуры (памятник, меморативный обелиск и пр.): идея тела такого художественного произведения содержится не в нем самом (поскольку оно художественно не само по себе, а в тех характеристиках, которые получает извне как нечто законченное или незаконченное [Ильин 1983, с. 67–98]), а бесконечно разлита во круг, и потому пребывает в покое. Так понимаемая мысль вечна и бесконечна, и для самой себя в телесном характере ничем не детерминирована. На этот же счет находим подтверждение у М. Хайдеггера: «Скульптурные образы суть тела... Формотворчество совершается путем разграничения как от- и о-граничивания. При этом в игру вступает пространство. Оно заполняется скульптурным образом, запечатляется как закрытый, прорванный и пустой объем... [Но] способ, каким художест-

венное произведение пронизывается пространством, повисает сначала в неопределенности» [Хайдеггер 1991, с. 95–96]. Уже позже, эстетически эксплуатируясь, скульптура становится телесным воплощением истинности бытия в создающем ее ценные места произведении. У Гёте обнаруживаем почти предельную формулировку ситуации: «Не всегда необходимо, чтобы истинное телесно воплотилось; довольно уже, если его дух веет окрест и производит согласие, если оно — как колокольный звон — с важной дружественностью колышется в воздухе» [Гёте 1980-б, с. 428], но, сколь ни парадоксально, телесным же образом.

Нетрансцендентальность мысли. Обратимся к еще одному аспекту, замеченному В. Ф. Эрном в 1910-м: «Как может наша человеческая философия, например немецкая или русская, быть свободной или несвободной, если человеческая мысль по существу никогда не может быть трансцендентальной? Если “трансцендентальная мысль”, становясь достоянием человеческого мозга, перестает быть чистой и, так сказать, “пачкается” оттого, что ее мыслит человек, то трансцендентальная мысль *трансцендентна сознанию* и человек принципиально не может стать обладателем трансцендентальной мысли, то есть, значит, *никогда* не может обладать реальной и не словесной *свободой* мысли». — «И раз проникновение “трансцендентальной мысли” невозможно *ни в один* человеческий мозг, почему же делать какое-то особое исключение для *русской* мысли, почему “мрачную деспотию завистливых рабов” не распространять на всю философскую мысль, и на немецкую, и на античную?» [Эрн 1991, с. 94]. «Только тот, кто освобождается из рационалистического миража и ощущает в себе *in actu* “око голубицы”¹, то есть “логизм”, — только тот может с философским правом без пустого брэнчания словами говорить о существенной *свободе* мысли. Вне понятия о *Logos*’е свобода мысли *немислима*. Всякие разговоры о свободе мысли в пределах рационалистического мировоззрения — есть только игра словами» [Эрн 1991,

¹ У Сквороды барочным словом: «Всякая мысль подло, как змея, по земле ползет; но есть в ней око голубицы, взирающее выше вод потопных на прекрасную ипостась истины». У Даниила Заточника: «Мирский мятеж, ослепление уму, начальница всякой злобе, в церкви бесовская мытница, поборница греху, засада от спасения. Что льва злей в четвероногих, и что змеи лютей в ползущих по земли?»

с. 96]. Трансцендентальная мысль как априорная познавательная форма, организующая эмпирическое познание, по Эрну (и по Канту), трансцендентна человеческому сознанию, то есть запредельна, внеположна по отношению к миру явлений и недоступна теоретическому познанию, она выходит за пределы человеческого опыта. Однако наука, базирующаяся на эксперименте, имеет дело с физическим миром явлений. В той мере, в какой в гуманитарных науках и, в частности, в архитектуроведении, возможен эксперимент (ну, хотя бы над опытом собственного восприятия), в той мере теория, претендующая на новизну, должна удовлетворять трем критериям: *непротиворечивости, адекватности, перспективности*. Первый критерий говорит, что внутри теории не должно быть положений, которые бы противоречили друг другу. Второй критерий требует, чтобы теория объясняла все известные опытные факты, включая и те, которые не могут быть объяснены с помощью прежних теорий. Третий критерий обязывает новую теорию предсказывать существование большого множества неизвестных ранее явлений природы, поддающихся опытной проверке, в том числе необъяснимых и противоречащих старой теории [Вейник 2002, с. 54]. В последнем смысле одно любопытное объяснение трансцендентальности мышления предложил В. И. Вейник!: «сейчас составлены подробнейшие атласы анатомии человека, в которых расписана деятельность всех участков головного мозга человека, но среди них нет ни одного, предназначенного отвечать за мышление. Точно так же карта коры головного мозга вся испещрена изученными точками, однако в организме все они ведают формированием и построением только мышечных движений... Библия явно не считает мозг органом мышления, этим лишней раз подтверждая прежний физиологический вывод, что в мозге нет участков или точек, ответственных за творение мысли» [Вейник 2002, с. 102, 106], и поэтому только Всевышний

¹ Автор нашумевшей некогда книги «Термодинамика реальных процессов» (Минск: Наука и техника, 1991), в которой была изложена «новая общая теория природы». В. И. Вейник предложил смелую модель соотношения религии и науки, и как бы к ней ни относиться с точки зрения здравого смысла, принимать или не принимать научность применяемой автором методологии и предлагаемых понятий, — в некоторых аспектах его исследование содержит логически выпестованное рациональное зерно.

способен творить мысль: «Вседержитель не может быть Вседержителем, если право творить Он передаст Своему творению. Тогда это творение было бы похоже уже не на сотворенное, а на рожденное... Вседержание возможно только в том случае, если обеспечен абсолютный контроль» [Вейник 2002, с. 113–114]. Автор утверждает, что в реальной жизни науки и искусства в большинстве своем продиктованы (дарованы) не Господом, но лукавым с целью возбуждения в их «творцах» тщеславия для внушения им и всем остальным людям ложных представлений о человеке, о мире и назначении человека в мире [Вейник 2002, с. 303]. Разумеется, здесь не место входить как в оценку высказанных В. И. Вейником соображений, так и углубляться в тонкости православной теодицеи: любая апелляция к физиологии человека в связи со способностью его мышления так или иначе приведет к заключению о непостижимости тайн Божественного Творения (которые врач назовет «тайнами мозга», профессионально переставив местами имманентное с трансцендентным)¹. Как бы то ни было, высказанное В. Ф. Эрном в начале XX в. суждение, что вне понятия о *Logos*'е свобода мысли немислима и что всякие разговоры о свободе мысли в пределах рационалистического мировоззрения есть только игра словами, — находит, как мы видели, достаточно логичное объяснение в рамках теоретической физики.

Мыслящее тело. Однако, по-видимому, сомнение в трансцендентальной природе человеческого мышления не может заслонять того, что, во-первых, какая угодно мысль невозможна вне понимаемого по-эрновски *Logos*'а, то есть слова, которым она выражена, в котором закреплена, во-вторых, каждая мысль имеет некие рамки, которыми отличается от иных мыслей: это позволяет настаивать на умственной деятельности человека как

¹ Существует история, способная, на мой взгляд, аннигилировать какую угодно атеистическую традицию. На одном из государственных приемов в конце 1950-х к знаменитому хирургу, лауреату Сталинской премии, архиепископу Симферопольскому и Крымскому свт Луке (В. Ф. Войно-Ясенецкому; 1877–1961), выдержавшему, как водится, лагеря и войну, подошел один из членов правительства. С озадачивающей простотой он сказал владыке: вот недавно советские спутники летали в космос, а Бога там не обнаружили. Как вы это поясните? — «Будучи хирургом, — ответил архиепископ, — я много раз делал трепанацию черепа, но ума там тоже не обнаружил».

на материальной силе. Американец Гордон Парсонс в 1960-х в статье с аналогичным заглавием утверждает, что сами термины «разум» (*mind*) и «тело» (*body*) невольно заставляют нас искать отдельные субстанциальные сущности и мешают пониманию мыслительной деятельности, которая не является идентичной с телом, но и неотделима от него. «В ряде случаев говорят о “мыслящем теле”, однако человек — это единый психосоматический процесс, для которого и “разум”, и “тело” есть не что иное, как абстрактные способы описания разных его сторон»¹. Трудно заподозрить Парсонса в грубо материалистическом толковании умственной деятельности человека, однако его тезис, что деятельность разума это материальная сила, возникающая в материальном окружении, обусловленная им и оказывающая на него влияние; что это человеческая телесная деятельность, характеризуемая ощущением и реакцией, оценкой и целенаправленностью, связностью и новизной, — настолько кажется близким к психосоматически-античному восприятию: «мыслящее тело является одним из бесчисленного разнообразия тел, существующих в природе, и все они сформировались на основе одной и той же, общей всем им матрицы и под влиянием разных воздействий образовали причудливую вереницу качеств и форм»². Приблизительно то же самое полагал и Б. Спиноза: мысль до и вне своего пространственного выражения в подходящей для этого материи просто не существует. Э. В. Ильенков заметил, из позиции Спинозы вытекает одна совершенно четкая рекомендация: если мышление — способ действия мыслящего тела, то для того, чтобы определить мышление, мы и должны тщательно исследовать способ действий мыслящего тела в отличие от способа действий (от способа существования и движения) тела немыслящего. «И ни в коем случае — не структуру или пространственное строение этого тела в бездействующем состоянии. Ибо мыслящее тело, когда оно бездействует, уже не есть мыслящее тело, тогда оно просто “тело”» [Ильенков 1974, с. 32]. Доля иронии здесь есть: все тела, кроме мыслящих, суть просто тела, подлежащие наблюдению то ли эстетическому, то ли меди-

¹ Г. Парсонс. Умственная деятельность человека как материальная сила // Современная прогрессивная философская и социологическая мысль в США: Сб. пер. с англ. / Общ. ред. В. В. Мшвениерадзе, А. Г. Мысливченко. М., 1977. С. 172.

² Там же. С. 193.

цинскому (патологоанатомическому), но во всяком случае не как известное подвижное равновесие между «статуйей» и «процессом».

Так, незаметно для себя, мы очутились в круге проблем собственно античной философско-эстетической мысли, пренебрегая всеми канонами картезианско-когитальной традиции, разделяющей две субстанции — мыслящую (субъект) и протяженную (объект), — ведь именно о Мировом Уме, «умном космосе», Едином, Мировой Душе (и даже — в зародыше — о Вселенной Николая Кузанского, Паскаля и «Мировой душе» Шеллинга) и проч., разлитых в бесконечности и имеющих границей только самих себя, свидетельствует античная мысль. К. А. Свасьян предупреждал: у рыночных торговки в Афинах, судачивших о Демосфене и Исократае, отнялся бы язык, приведишь им услышать слово «идея» в более поздней семантике, скажем, из уст Локка или Канта¹. Не знаю, отнялся бы язык у древней рыночной торговки при слове «идея», и действительно ли торговки были в силах судачить о Демосфене и Исократае, но то, что нам придется специально настроить себя не смешивать метафизический и гносеологический планы — работу Ума «божественного» и работу ума человеческого, — совершенно точно.

Впрочем, сказанное выше есть не что иное, как необходимость убедиться, что любая чувственная реальность не может иметь ни актуального центра, ни абсолютного покоя, ни идеальных определенностей: «Мир своим неопределенным многообразием, подвижностью и относительностью воспроизводит собственную, то есть актуально отсутствующую в нем, его собственную сущность: единство, покой, тождество» [Ахутин 1988, с. 57], причем при помощи человека — мыслящего и самого себя якобы «из самого себя», и снисходительно «позволяющего миру» мыслить также, то есть осуществлять специфическую мыслительную деятельность, не разъятую на субъект и объект. Хотя, согласимся с Аристотелем, — «ведь не одно и то же известное для нас и известное само по себе (*aplos*)²» (*Метафизика* А 1. 981 а 15–18): без слов не обойтись.

¹ К. А. Свасьян. Дискурс, террор и еврейство // Вопросы философии. 2005. № 2. С. 56.

² Как и выше в тексте, греческое чтение принято по Эразму Роттердамскому — т. наз. этактическое чтение: Β, β — *бэ́та*, Η, η — *эта*, Θ, θ — *тхета* (в отличие от итактического чтения И. Рейхлина: *вита*, *ита*, *фита*).

Казалось бы, теперь в самый раз обратиться к выяснению проблемного круга собственно архитектуроведческих вопросов классической древности, основываясь на гипотезе о телесно-пластическом характере мышления. Тем более, что применительно к античности эта гипотеза «работает» как хорошо отлаженный механизм.

Современность и реконструкция античности. Здесь нельзя не увидеть следующую опасность: не приписываем ли мы греческому мышлению — в том виде, в каком для XXI в. возможно его гипотетическое существование, — мыслительные конструкции в формах, чуждых античности и вызванных развитием философского досуга Нового времени? Вероятно, такая опасность существует в каждом реконструктивном случае, тем более когда речь заходит об «адресной» реконструкции, предполагающей долю фантазии и, конечно, ошибки, сколь бы тщательно ни была она сводима к нулю.

Самое парадоксальное в том, что якобы даже встав на точку зрения элина, мы все равно не знаем его равным ни ему самому, ни тем более нам; даже облачившись в несуразную для текущего века эллинскую тунику, — мы не будем в силах проникнуть в его духовный мир или в тот мир, который он сам понимал в качестве духовного. Здесь степень гипотетики слишком велика, и чтобы — пусть асимптотически — приблизиться к вчувствованию в миропонимание, в круг культурных переживаний античного человека, прежде всего обратимся как минимум к вещественным, телесным «остаткам» эллинской мысли, несколько самонадеянно претендуя на подтверждение вышеприведенных констатаций в отношении ее реконструкции.

Примышление к древним материальным явлениям чего-то, что в них не содержится, — традиция. Видимо, иначе нельзя: «древняя греческая старуха» уже во времена Козьмы Пруткова жила совершенно в ином ментальном пространстве, проникнуть в которое можно, лишь «прибрав к рукам» и тем самым нарушив. Такое пространство становится моим личным пространством, только в нем я могу чувствовать (и мыслить) себя почти как грек или римлянин. Обращение к довольно скучной компилятивно-аналитической работе (которую каждый вынужден проделывать в отношении избранной темы сам) по обнаружению воззрений античных мыслителей (писателей, философов, поэтов и проч.) касательно того или иного понятия кажется поэтому нелишней.

Нынче трудно опровергнуть тезис, что вся европейская философия со времен Платона — лишь более или менее удачный комментарий к Платону, начиная с Аристотеля. Да это и не нужно, поскольку нарушить традицию абстрактного философствования нельзя: можно только ее видоизменить. Сформирована она нелинейно, корнями и кроной ветвится в бесконечности, и выход за ее пределы означал бы выход за пределы здравого смысла.

Методологические особенности современного представления об античной культуре. Самые понятия «древний грек» и «древний римлянин» настолько расплывчаты, что трудно представить их в качестве живых действующих существ. А. В. Босенко заметил: «читая Платона, можно подумать, что греки жили в Парфеноне или храме Геры в Пестуме, занимаясь исключительно культурной деятельностью. Каждый второй был как минимум Сократ, а каждый третий — Платон. А в немногие часы между возлияниями, сопровождаемыми диалогами, они создавали свои шедевры, для вящей загадочности отбивая им руки, головы, дабы было над чем поразмыслить» [Босенко 1992, с. 43]. Сказано, на наш взгляд, верно. С другой стороны, французский антиковед Андре Боннар писал: «О, Греция искусств и разума, Греция Тэна и Ренана, розово-голубая Греция, Греция-конфетка, как ты вымазана землей, пахнешь потом и перепачкана кровью!» [Боннар 1992, т. 1, с. 20]. Мы привыкли к положительному образу античности, по доброте душевной отказывая ей в тех же самых пороках, иногда более страшных, нежели те, что истязают мир нашей современности. В середине XIX в., опираясь на западные работы, Б. И. Ордынский посвятил «занятиям молодого афинянина» отдельный труд: «Афинянин учился не столько по книгам (книг в обращении было немного, любовь к чтению незначительна), сколько из живого разговора» [Ордынский 1856, с. 153], а «излишек какой-нибудь силы или способности, хотя бы в хорошую сторону, считался пороком» [Ордынский 1856, с. 166]. Однако, в «гимназиях любил проводить время Сократ; приходили туда и другие философы и софисты, и затевали между собою споры, которыми часто отвлекали юношей от телесных упражнений» [Ордынский 1856, с. 174]. Мыслители (в современном понимании) занимались деятельностью, не вписывавшейся в бытовые каноны афинян и расценивавшейся как чудачество¹. Известно, чем это кончи-

лось, например, для Сократа. С каким хрестоматийным упоением Аристофан в «Облаках» описывает сократовскую «мыслильню» (*frontisterion*)¹, где осмеянный философ раскачивается под потолком в специальной корзине и театрально рассуждает о глубине Тартара и числе звезд на небе! Форменный идидот: причем, в самой греческой семантике этого слова, то есть «непохожий на других». Впрочем, тот же Аристофан четко обозначил сферу пространственных ориентаций элина: хаос, облака и язык. Из них возникает Космос, из него — представления о порядке, ритме, ордере.

Акт философствования всегда располагается где-то между великим и смешным: недаром в одной из комедий римского вольноотпущенника Публия Теренция Афры (*Девушка с Андроса* I 1, 24) собаки, лошади и философы названы в одном ряду как любимые потехи афинского юношества, — и как потехи они впрямь чем-то похожи.

Не вызывает сомнения, что философия в древней Греции была делом не менее опасным, чем ныне, и в отношении населения к философам, граничащем с насмешкой, ситуация едва ли изменилась. Философ неудобен, всегда баламут. К нему относились как к шуту: но он «как нельзя лучше удовлетворял замечательной пытливости и болтливости афинян» [Ордынский 1856, с. 177]. Философские сочинения, драматургия, поэзия, архитектурные формы и градостроительно организованные пространства — по большому счету, это всё, что осталось от тысячелетней эпохи, и они по-прежнему стоят «неувядаемым перистилем в портиках истории» (как неточно выразился бы Розанов).

¹ (*К смф.* 242) Приоритету физической подготовки перед умственной у древних греков посвящен изобилующий яркими примерами труд покойного ныне заведующего кафедрой латинского языка Киевского национального медицинского университета им. Богомольца, Ю. В. Шанина [Шанин 1980; 2001].

¹ С. И. Соболевский указывает, что такого слова в греческом языке нет и что Аристофан изобрел его специально [Соболевский 1957, с. 112]. Столь ядовитая насмешка великого комедиографа над Сократом тем более удивительна, если принять во внимание, сколь сильное влияние оказали «Облака» на приговор, вынесенный Сократу задолго до 399 г.: здесь Аристофан вольно или невольно сыграл гадкую роль сикофанта — профессионального доносчика, клеветника (*sykofantai*; лат. *delatores*).

Современному исследователю остается удивиться, что до нас вообще дошли какие-то тексты. И дело даже не в том, что многие из них утрачены, а скорее в том, что они время от времени появлялись. Надо понимать, только значительный досуг («цивилизацией досуга» назвал античную культуру Э. Д. Фролов [Фролов 1991; 2004]) позволял античным авторам братья за стилос. Недаром слово «сколе» означало у греков и свободное время, и интеллектуальные занятия, которыми мог заниматься каждый свободный гражданин. А мог и не заниматься: название деятельности сохранялось.

Тем не менее трудно избежать влияния историко-культурологических работ нескольких последних столетий, свидетельствующих о высокой культуре грека как творца изощренной мифологии и произведений искусства, эллина, задорно празднующего Панафиней и праздники Диониса, грека-мыслителя, *грека эстетического*. То же самое, правда, в иных интонациях, придется сказать и о римлянах, на минуту забыв о самодурстве и похоти императоров.

Например, в Периклово время, в эти хронологически ничтожные полвека, социально-политическая ситуация Афин даже по нынешним меркам оставляла желать лучшего: а ведь время Перикла считается временем наивысшего расцвета эллинской культуры. Вслед за Б. Агаповым, красочно живописующими (будто сам был гоплитом) Пелопоннесскую войну, длившуюся 27 лет (431–404 гг.), и прочие территориально-политические конфликты, стоит повторить, что тайна расцвета афинской культуры остается совершенно непостижимой: «впрочем, чтобы придать пристойность мерзким делам, обращались к помощи слов. Этот инструмент служил для охмурения широких масс безотказно. Недаром античное красноречие изучалось в школах не только средних веков, но и Нового времени» [Агапов 1969, с. 21]. А. Боннар тоже негодует на афинян: «Афинская республика уже вступила на путь смерти, Афины уже не были городом-государством, ибо в них улетучился дух гражданственности... Народ Афин ... уже избрал для себя рабство» [Боннар 1992, т. 3, с. 95–96]. Напомним, наконец, лаконичное заключение А. Ф. Лосева: «История культуры этого печального полстолетия, от конца Пелопоннесской войны до смерти Платона, история, которая тоже обычно трактуется как период расцвета, представляет собою картину ужасающего разложения гречес-

ких городов... Этот период нарастающего культурного разложения можно прекрасно наблюдать по драмам Еврипида, по знаменитому историку Фукидиду и по деятельности и гибели знаменитого Демосфена. После внимательного изучения истории культуры IV–III веков в Греции едва ли в настоящее время возможна какая-либо идеализация всего этого века греческой классики и едва ли у честного историка хватит духу продолжать лакировать эту классику на манер Винкельмана или Гегеля» [Лосев 1974, с. 402]. Здесь и вправду очень мало от «спокойной красоты и благородного величия», воспетых успевшим доехать только до Италии И.-И. Винкельманом. Тем более странным кажется заключение Б. В. Фармаковского, археолога и историка искусства начала XX в., о том, что «озираясь на все созданное Афинами в эпоху их высшей славы, получаешь впечатление мира, залитого солнцем» [Фармаковский 1918–6, с. 85]. Может, такое впечатление действительно возникает при взгляде на мраморы Парфенона, но все равно кажется обманчивым. Эта фраза, как и вся книга «Художественный идеал демократических Афин», в которой неумеренно приданы бумаге барочные слезы восхищения эпохой Перикла (совсем в стиле Винкельмана), достаточно характерна для впечатления о Греции конца XIX — начала XX вв., особенно проявившегося в то время в отечественной науке об античности. Так мог написать только человек, чувствующий античность «по Винкельману». Однако это явление может быть ныне объяснено синдромом общей усталости предшествовавших XIX веку столетий от поиска некоего массового, общезначимого эстетического идеала: ведь что-то же нас в культуре эллинов все-таки восхищает. И такая «историческая глушь», как древняя Греция, особенно эпохи V в., оказалась впору классицизированному сознанию культурного обывателя, перекочевывая и в профессиональные тексты. Такая Греция была удобна, уютна и даже смогла сохраниться (правда, чудом) в каких-то вещественных и потому зримых и осязаемых фрагментах. М. А. Гаспаров задавался вопросом: откуда берутся отрывки письменных памятников? И отвечал: отрывки — это ведь по большей части цитаты, а в цитаты попадают обычно самые яркие строки [Гаспаров 1995–6, с. 99]. Фрагменты архитектурных произведений дошли, вероятно, почти по сходной причине: то ли их пожалели за стройность организации, то ли руки не дошли, чтобы окончательно разру-

шить. И как бы Ницше, оригинальничая, ни пытался представить эпоху Перикла как эпоху в массе своей трагическую и Сократа в ней как самую трагическую фигуру мыслительной биографии человечества (отчасти, впрочем, с ним можно согласиться), как бы ни нападал на размазанные по страницам слащавых историй искусства античного мира характеристики, подобные тем, какие встречаем у Б. В. Фармаковского, В. К. Мальмберга, А. М. Миронова, Г. Г. Павлуцкого и др., — этими нападками он лишь разжигал пыл всеобщего уважения к античному искусству. Ведь даже сегодня «знать античность» — признак хорошего тона. Ницше сыграл здесь роль, как раз обратную цели: образованный человек последней четверти XIX — начала XX вв., мягко отступаясь от себаритских вдохновений европейского романтизма столетней выдержки, упорно искал новый ритуальный канон, непохожий на немецкую «поэзию мировой скорби», Шатобриана, Гюго и «Вальтер-Скотта». Вероятно, позже, пресытившись воспеанием античности (особенно эпохи эллинской классики), отведя глаз от изящных греческих скульптур (дошедших в римских копиях), исследователь нашел силы более пристально взглянуть в материал, тем самым заметив парадокс между высоким уровнем художественной культуры и безумством сопутствовавшего ему социального контекста. Фидий, по некоторым данным погибший в тюрьме, казненный Сократ, принявший яд Демосфен — выразительные свидетельства принципиальной невразумительности этого парадокса. Зная об этом, тем не менее, стоит согласиться с Фармаковским, что «для цветов эллинского духа на полях Аттики в середине V века сложились необычайно счастливо все обстоятельства для того, чтобы эти цветы развернулись во всю свою силу и благоухали всем своим ароматом» [Фармаковский 1918–б, с. 81–82]: этот аромат отдавал запахом крови, впоследствии намеренно оставшимся незамеченным. Правда глаза колет, и потому глядеть «правде в глаза» занятие болезненное.

Исторически безграмотно было бы, говоря об античности, воспринимать греческое население только в означенных, несколько несуразных для нас ракурсах. Мироощущение грека, скажем, эпохи эллинизма, естественно, имеет мало общего с мироощущением гражданина классического греческого полиса: влияние восточных культур, «переоценка ценностей» (*nomisma parakapaton*) при общем социально-экономическом кри-

зисе полисной организации жизни, бесчисленные войны и проч., и в не меньшей степени — более или менее свободное развитие искусств, литературы и (что совсем не странно) философии, — все это было сформировано в Периклово время. Но даже на рубеже летосчислений слава Афин как духовного центра эллинского мира еще сохраняет обаяние, привлекая в город полчища туристов из самых разных стран, в том числе и из Рима. «Эти туристы — почти как и в наше время — любят Акрополем, посещают знаменитые афинские гимнасии и с уважением смотрят издали на философов, прогуливающих по дорожкам своих садов» [Рожанский 1988, с. 23]. Беря в расчет пасторальность современной интонации, нельзя игнорировать эти обстоятельства, несомненно важные для историка античной культуры и философии, но не совсем существенные для того обращения к античности, на котором строится наше исследование. Потому усердно приписываемое Гераклиту наблюдение «всё течет» для античного мира характерно в той же мере, что и для всей последовавшей истории.

Несмотря на более чем тысячелетнее развитие античной культуры (конец VII в. до Р. Х. — VI в.¹) есть основания рассматривать ее как разнообразный, но в то же время художественно организованный и умственно целостный эстетический организм.

Отступление второе: предварительные выводы. Итак, особенности современных представлений об античной культуре, не позволяющие ее изучать как современную культуру, могут быть сведены к следующему.

Чтобы строить научные модели, адекватные формам существования античной культуры, необходимо избавиться от соблазна воспринимать эту культуру наподобие современной, выстроенной на социально-экономических основах Нового и Новейшего времени. Отношение древних греков и римлян к доступной им информации, существование специфического информационного пространства, системы образования (*paideia*) и особенностей книжного просвещения, наличие аристократического досуга для философских и литературных занятий и от-

¹ Юридически — до падения Западной Римской империи (476 г.); феноменологически — до закрытия императором Юстинианом Великим «четвертой» Платоновской Академии в Афинах (529 г.) [Лосев 1989, с. 5–6].

существование такового у нижних общественных сословий, примитивность промышленных (и строительных) технологий и изысканность рукотворных изделий (керамика, архитектурная деталь), строгая, вразумительная социальная стратификация, непрерывные войны, перемежаемые странной кратковременностью мирной работы, — все это коренным образом отличается от современных форм производства, воспроизводства, условий творчества и ремесла. Античный политеизм также является историческим пережитком: ему на смену пришли догматически сформированные монотеистические формы верований.

Интимно-загадочный греческий язык жречества и военно-элегическая латынь римской повседневности уж и подавно не позволяют отождествлять развитые европейские языки с богатой синтаксической и стилистической выразительностью этих «мертвых» речений. Многозначная метафорика койнэ и строгая мыслеформа латыни Цицерона едва ли могут быть признаны тождественными тем языкам, на которых сегодня пишутся сочинения про античность, о древнегреческом и латинском языках и чудом сохранившейся литературе на них (от греков дошло 33 драматических произведения и немногочисленные фрагменты, от римлян — только 20% сочиненного: 144 автора из 726 известных нам имен [Ярхо, Полонская 1967, с. 111]).

Если явления современной культуры нуждаются в сообщении и осмыслении, явления культуры древней Греции и древнего Рима нуждаются сначала в анализе (или интерпретации), опирающемся на языковую и семантический перевод, а затем в сообщении и осмыслении.

Изобильная населенность нынешнего информационного пространства, каждая «монада» в котором сиюминутна, скоропроходяща (в подавляющем большинстве случаев), не идет в сравнение с исключительной смысловой наполненностью дошедших до нас фактов античной культуры. Но в этом и парадокс античности для современных условий ее восприятия: кажущаяся постепенность и взаимосвязанность явлений античной культуры (в том числе и архитектурной культуры) подчас толкает исследователя на должностное преступление — налагать на корпус событий причинно-следственную схему, выстраивая такую модель каузальности явлений, которая может быть неадекватной подлинному состоянию дел. Во всяком случае, в том смысле, в котором мы можем о них судить из нарративных

и материальных источников, но которая ярко и рельефно показывает культуру античного мира с ее привлекательной, эстетической выразительной стороны. Такой — популистский — подход стал традицией со времени Винкельмана, и никак «греческое чудо» не совлечется груза исключительного художественного величия и исключительного нравственного благородства.

Рассуждение о различии форм архитектурной деятельности в античном мире и в современном выглядело бы оголтелым трюизмом: они различны практически в каждом звене, даже в строительных материалах, не говоря о технологиях проектирования и производстве строительных работ.

Имеет ли мы после столь грозных упреждений право заниматься разработкой темы античной архитектуры? Не окажется ли эта разработка выдумкой, близкой к архитектурной фантазии посредством создания утопического текста?

По-видимому, нет. Во-первых, потому что никаким иным образом, кроме создания вербальных (или графических) моделей, основанных на знании обширного (но не изобильного) материала источников, современному исследователю не удастся охватить многомерность хронологически далекой и семантически для нас замкнутой культуры. Моделирование же предполагает известное насилие над материалом и меру упрощенной его репрезентации. Во-вторых, современный исследователь должен искать не столько различия, сколько моменты сходства между культурами, поскольку любые проявления человеческой деятельности во все времена имели сходные предпосылки: мировоззренческие, мироотношенческие, мироустроительные. Формы их закрепления в косном материале (в том числе в тексте) преодолевались или эволюционировали, но ядро — человеческие потребности, желания, устремления — оставались феноменально неизменными. Благополучие (земное бытие) и кров над головой (быт) — едва ли не единственные архетипы повседневного сознания, позволяющие человеку — Божьему созданию — обеспечивать условия для воспроизводства. И только творчество — дар Божий (и Божья кара) — позволяет человеку не затеряться в продуве истории; это по его результатам опознаются и различаются эпохи. Закрепление творческого акта в конкретном материале — камень, строка, холст, медь, партитура — создает прецедент для исследования посредством провозакации иных творческих результатов.

Современные исследования явлений античной культуры — перманентный опыт самосознания в контексте большого времени, в каждой излучине раскрывающий новый горизонт и заставляющий взглянуть на себя по-другому. Понятно, что Пушкин не читал Достоевского или Толстого, но мастерство моделирования избыточных культурных форм и состоит в том, чтобы представить: как отразилось бы на творчестве Достоевского и Толстого отсутствие Пушкина. Каким путем развивалась бы европейская культура, если бы Гомер не оставил «Илиаду», Софокл — «Антигону», Платон — образ Сократа, «Государство» и «Законы», Вергилий — «Энеиду», а Перикл не настоял на сооружении нового святилища на Афинском акрополе, — мы предположить не можем. Но самое их существование позволяет понять, почему они нам до сих пор интересны и что в нас отзвучивает их творческому напряжению.

Архетипичность и скульптурность греческой классической культуры. Понятие «архетип», наиболее обще рассмотренный К.-Г. Юнгом, означает прообраз, идею, являющуюся питательной средой для продуктивного воображения и творческой фантазии. Именно последнее свойство составляет исходный материал для произведений искусства и литературы¹. Характерным архетипом для современного осознания эллинской пластики являются знаки, отсылающие сознание современного исследователя к классике: колонна, меандр, Зевс, чернолаковая посуда, Посейдон, Парфенон. Для греков это была живая ткань мифа и мифологического мышления, отлившаяся в те же скульптурные формы, которые ныне расцениваются как скульптурность эллинской классики.

Классический грек не ведал, что он представитель греческой классики, и потому его архетипы выросли из осознания всецелой организации Космоса как громадного организма, в котором действуют боги, герои и люди, причем вместе. Архетипом сознания грека, как мы теперь можем это реконструировать, является тело, соматические свойства тех божеств, которые и отражались в греко-римской скульптуре и архитектуре. Грек не знал понятий «скульптура» и «архитектура», но знал, что существуют скульпторы и архитекторы, в значительной

¹ С. А. Шубович подробно рассмотрела архетипичность архитектуры [Шубович 1999-6].

степени являющиеся ремесленниками, демиургами, проводниками того космического Ума (Космоса), благодаря которому они только и могут заниматься своим *techne* (адекватно непереводимое на русский язык понятие «античного ремесленного искусства» в целом¹. В этом архетип, порожденный пластикой Космического Ума, оказывается основанием скульптурности всей греческой классической культуры: трансцендентность превращается в имманентность.

Телесное начало — закрепленное в сознании представление о мире и Космосе как об огромном организме, выросшее из поэтического и мифологического начал. Потому позволим себе реконструировать пластическое мировоззрение древнего грека в тех общих чертах, которыми античность отличена от последующих эпох, то есть как телесное явление. Лишь в таком случае нам удастся формулировать принцип художественно-пластической телесности как эстетический принцип, эксплицируя его на архитектурный материал античной культуры.

Здесь степень гипотетики слишком велика, и чтобы — пусть асимптотически — приблизиться к вчувствованию в миропонимание, в круг культурных переживаний античного человека, стоит обратиться к вещественным, «телесным» остаткам греческой мысли, претендуя на подтверждение наших собственных экзерсисов в отношении ее реконструкции.

Читатель помнит: примышление к греческим текстам чего-то, что в них не содержится, стало традицией. Видимо, иначе нельзя: это другое ментальное пространство, которое становится личным пространством исследователя, и только в нем он может себя чувствовать эллином и пытаться размышлять на эллинский манер.

¹ Подробнее см. ниже: «Античный архитектор: умственник или ремесленник?» (стр. 528 и след.)

СТАНОВЛЕНИЕ СОМАТИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В АНТИЧНОЙ ФИЛОСОФСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Предприятие экспликации, указанием на необходимость которой я закончил предыдущий параграф, должно бы начинаться как всегда: с милетских материалистов Фалеса, Анаксимандра и Анаксимена, то есть с круга вопросов, откуда все возникает и во что превращается; потом следует оговорить не совсем ясный вклад Ксенофана Элейского, спокойно перейти к пифагорейцам (Гераклиту Эфесскому) и т. д. Правда, можно забраться и глубже, к Гомеру, Гесиоду, Лину, Клеострату и Семи мудрецам (которых то ли девять, то ли тринадцать). В общем, пойти школьным путем, и в который раз составив конспект истории древнегреческой философии. Подобное движение необоснованно увеличило бы объем сочинения, перекликнувшись с тем, что давным-давно сделано. К тому же, я не историк философии.

Уместным кажется другой подход: остановиться на наиболее значимом, адсорбировав это значимое (в виде расстановки акцентов на пути развития мысли) от сохранившегося историко-философского материала.

В конечном счете, содержание этого параграфа подчинено подтверждению верности предварительного убеждения о существовании в античном мыслительном пространстве *принципа художественно-пластической телесности (соматики)*, на котором строилось понимание мира как целостного организма и архитектуры как его неотъемлемого элемента. В наиболее сжатой форме это убеждение предварительно может быть подтверждено словами А. Ф. Лосева, что античная идея не была идеей вообще, но всегда оказывалась вещественно-телесной: картинно представляемым планом вещественно-телесного продуцирования. Потому элинами и были задействованы понятия «идея» или «эйдос», этимологически указующие на некое *физическое видение*. Следовательно, будучи вещественно-телесной, античная идея обладала ярко выраженной зрительной природой (гётевское: «Значит, я вижу идеи!»).

Парменид и Гераклит. Первыми столпами на выбранном пути высятся две крупные философские школы ранней классики: элейская и ионийская, с их «вестовыми»: Парменидом из Элеи и Гераклитом из Эфеса. Оба мыслителя, идеи которых

объединяются в целое благодаря учителям и ученикам, традиционно противоположны не только территориально в пространстве греческой культуры, но и в отношении феноменов движения и покоя как субстантивных качеств всякого тела. Недаром А. Г. Габричевский, сравнивая дорическую и ионическую ордерные системы, проецирует идею их возникновения на развитие философской мысли по «линии Парменида» и «линии Гераклита» [Габричевский 2002]. Два противоположных миропонимания прослеживаются им на примере динамических характеристик двух типов художественного мышления эллинов: дорический ордер — статичен, ионический — динамичен. Стоит, конечно, остерегаться столь образной и однозначной трактовки учений Парменида и Гераклита, поскольку речь идет не только о возникновении философской рефлексии бытия, но о достаточной строгости мыслительного акта. Не зря Гегель, развивавший онтологическую традицию философствования, назвал поэму Парменида «О природе» началом философии, а Б. Рассел, к этой традиции относившийся скептически, — началом метафизики. Пожалуй, оказались правы оба.

Сколь бы ни быть уверенным, что Парменид рассуждал о Едином как вечно сущем бытии, неподвижном, однородном, неделимом и самодостаточном (В 8, 4–9 [Фрагменты 1989, с. 290]), противопоставляя это бытие становлению и кажущейся текучести материи (А 22 [Фрагменты 1989, с. 278]), нет убежденности в правоте интерпретаторов, расценивающих Парменида как «остановщика природы (*stasiotai*) и бесприродника (*afysikoi*)»: Платон (*Тезет 180 с–е*), Аристотель (*О небе Г 1.298 в 11–24*), Секст Эмпирик (*Против ученых X, 46*), Симпликий Киликийский (*Комментарий к «Физике» Аристотеля*) и проч. Парменид уверен, «что, согласно истине вещей, универсум вечен и неподвижен: по его словам, он един, однороден, незыблем и нерожден» (*Псевдо-Плутарх, А 22*). Это и понятно, поскольку

сущему нельзя быть незаконченным.

Ибо оно не нуждается ни в чем, а нуждайся, нуждалось бы во всем.

Одно и то же — мышление и то, о чем мысль,

Ибо без сущего, о котором она высказана,

Тебе не застать мышления.

(*О природе В 8, 32–36*)

Эйдос (*eidos*) оказывается у Парменида не просто тем, что видно, но некой сущностью, которая так или иначе видима.

Парменид (а вслед за ним и Мелисс Самосский), полагая универсум (*to pan*) неподвижным, неминуемо должен был бы рассудить, что неподвижное, дабы пребывать в покое, должно иметь некоторую ограниченность, телесность, которой она и отвлекалась бы от подвижной среды как нечто покоящееся. Именно элеаты впервые выдвинули идею единого бытия, понимая его как непрерывное, присутствующее в каждом элементе действительности, и притом эйдетически, то есть каким-то *видимым* (физически или умозрительно) образом.

Целокупное, однородное, бездрожное и законченное.

Оно не «было» никогда и не «будет», так как оно «есть» сейчас

— одновременно,

Одно, непрерывное. Ибо что за рождение будешь выискивать ему?

Как и откуда оно выросло? Из не-сущего? Это я не разрешу

Тебе высказывать или мыслить, ибо нельзя ни высказать, ни помыслить:

«Не есть».

(*О природе* В 8, 4–9)

Как зафиксировал Диоген Лаэртский (которому доверять следует с опаской), Парменид «поистине освободил мышление от обмана воображения» (*Диоген Лаэртский* IX 23), тем самым обозначив различие между мыслимым и чувственным бытием. Поскольку попытки объединения мыслящего и чувственного бытия предпринимались элеатами в разнообразной форме, можно оставить за Парменидом первенство в утверждении видимого, то есть телесного; фиксации характера эйдоса как некой сущности, имеющей границу. По Пармениду, кроме этого никакого небытия нет, поскольку оно не только немислимо и несказанно, но и потому, что, мысля небытие, мы превращаем его в противоположность, в бытие, наделяя реальными телесными чертами. Впрочем, нельзя не вспомнить утверждение А. Ф. Лосева, что античная эстетика и философия основаны на созерцании вечно живого и вечно «играющего» движения. Но они основаны также и на созерцании величественного и безмолвного космического покоя. При этом движение и покой для грека были одним и тем же [Лосев 1995-а, с. 480], совпадая в пределе телесного, зрительного и тектонического воплощения. Да и сама нераздельность античной эстетики и философии есть результат того, что *бытие почти всегда мыслилось в античности как живое тело*, которое было не только чем-то внешним, но, поскольку выражало только самое себя, оказыва-

лось вместе с тем и чем-то внутренним [Лосев 1995-а, с. 81].

Обращаясь к Гераклиту, якобы философскому антиподу Парменида в учении о движении и покое, мы переходим к эстетике как науке о выразительных формах, в который изучается выражение внутреннего через внешнее (и наоборот) или — общего через индивидуальное (и наоборот). Но поскольку, как показано выше, Парменид толкует о таком покое, которой оказывается вместе с тем и движением (как идея, пребывающая сразу повсюду и нигде; как тело, движущееся с бесконечно большой скоростью и потому обнимающее все возможные точки своего движения и, следовательно, покоящееся), то, пожалуй, у Гераклита мы имеем возможность увидеть то же идеальное единство, правда, выраженное темным эфесским слогом.

Упомянув знаменитое *panta rei* (всё течет) и учение о совпадении противоположностей, нельзя не вспомнить лосевские предостережения, что термины «движение» (*sinesis*) и «покой» (*eremia, stasis*) среди собственных выражений философа нигде не встречаются, и фразы «всё течет» нельзя найти ни у него самого, ни у Диогена Лаэртского (IX, 7–11), ни у Секста Эмпирика: «на самый лучший случай — это выражение какого-нибудь более позднего геркалитовца... Не найдем мы у Гераклита также и терминов “становление” или “единство противоположностей” [Лосев 1995-а, с. 325]», потому что Гераклит был плохо знаком с концепцией Гегеля, писал неясно, афористично, в равной мере о вечности, которая похожа на играющего ребенка (фр. 52), и о том, что тайная гармония сильнее явной (фр. 54), что всем управляет гром (*keraunos*) (фр. 64), а душа имеет самовозрастающий логос (*psyche esti logos eauton aukson*; фр. 115).

¹ Выражение *panta rei* мы находим при изложении взглядов Гераклита во множестве прежде всего у Платона (*Теттет* 156 а; 160 d; 177 с; 179 d; 180 а; 182 а; *Филеб* 43 а и проч.) и Аристотеля (*Метафизика* Г 5, 1010 а 7; Г 8, 1012 в 26; М 4, 1078 в 13; *О небе* Г 1, 298 в 29; *Физика* Θ 3, 253 в 9; Θ 8, 265 а 2; Е 4, 228 а 7 и др.), равно как у всех последующих мыслителей, так или иначе обращавшихся к Гераклиту. См.: [Фрагменты 1989, с. 209–213]; А. Г. Тихолаз. Гераклит: Навч. посібник з історії давньогрецьк. філософії (для гуманіт. ф-тів). Київ: Абрис, 1995. 160 с. (в этом образцово подготовленном издании помещен новый перевод фрагментов Гераклита «О природе» с текстом оригинала по классическим «Die Fragmente der Vorsokratiker» Г. Дильса и В. Кранца, Цюрих, 1989, и комментарием).

А. Ф. Лосеву вторит А. В. Босенко, специально (и виртуозно) исследовавший категорию становления в истории культуры: «Это относится не только к становлению, но и к другим категориям, которые при всем сходстве с современными понятиями в фонетическом звучании есть не более чем чувственно-поэтические, пластические образы, при помощи которых Гераклит рисует величайшую трагически-прекрасную гармонию» [Босенко 1992, с. 42]. Как бы ни было, известен фрагмент (фр. 40 = 12 DK), смысл которого максимально приближен к тому, что в истории философии принято понимать под «Гераклитом»: «На входящих в те же самые реки притекают в один раз одни, в другой раз другие воды» [Фрагменты 1989, с. 209], а также еще один: «Расходящееся согласуется с собою, оно есть возвращающаяся к себе гармония подобно тому, что наблюдается у лука и лиры» (фр. 27 = 51 DK [Фрагменты 1989, с. 199]).

Конечно, возводить какие-то мыслительные конструкции на столь зыбком материале можно лишь в такой околофилософской работе, как наша: взгляды Гераклита и Парменида могут быть диаметрально противоположны только в их крайних пределах. (Но между двумя крайностями, по замечанию Гегеля, лежит не истина, а проблема.) В основаниях они совпадают и формулируют просто две разных точки зрения на сущность телесного характера мысли и единства движения и покоя. Ведь чтобы знать о том, что «всё течет» и потому нельзя дважды войти в одну и ту же воду, необходимо располагать знанием о вещи, которая течет, и о теле, которое в каждый следующий момент другое. Недаром, по выражению М. Хайдеггера, «основные слова западного мышления» — *eon* (при-существующее) и *einai* (присутствие) — были произнесены Парменидом, и «Гераклит, который обозревает собирающе-единящее и раскрывающее существо в при-существии, называет это *En* (бытие сущего) логосом (*logos*)»² [Хайдеггер 1991-б, с. 53]. Но то же самое

¹ Гераклитову аллегорию «лука и лиры» выразительно обыгрывают, скажем, Платон (*Пир* 187 a–b; *Софист* 242 d–e) и Аристотель (*Ник. этика* Θ 2, 1155 b 5).

² Кажется, даже по одному тому, что собрание Гераклитовых афоризмов «О природе» начинается словом о Логосе («Это весь логос, существующий вечно...»), позволительно заключить, что он являлся для мыслителя центральным понятием, даже несмотря на то, что в VI–V вв. до Р. Хр. это слово имело около двадцати разных значений.

En мыслит и Парменид в качестве *Moira* (В 8, 37). Такая *Moira*, «мыслимая по существопостижению бытия, соответствует *Logos* Гераклита. Существо же этих *Moira* и *Logos* пред-умышлено в *Hreon* Анаксимандра» [Хайдеггер 1991-б, с. 60]. По сути дела, «энергея» (*energeia*), которую Аристотель мыслит как основу присутствия парменидовского «эона»; платоновская «идея» (*idea*), которая мыслится как основная характеристика всякого присутствия, «логос», который мыслит себе Гераклит, и *Hreon*, которое мыслит Анаксимандр как «существующее в при-существии», — называют то же самое *En*, мыслимое каждым так, как ему удобно.

Гераклит как представитель ионийской школы (едва ли он знал об этом) подготовил, таким образом, переход от отождествления материи с каким-нибудь конкретным первоначалом («водой» у Фалеса, «воздухом» у Анаксимена и своим собственным «огнем») к обобщенному истолкованию материи как специфического вещественно-телесного субстрата, некоего *to apeiron* Анаксимандра, относительно которого верно заметил Аристотель, что мыслители «рассматривали бесконечное (*to apeiron*) как материю (*yle*), а потому абсурдно полагать его объемлющим (*to periekon*), а не объемлемым» (*Физика* Г 17, 207 b 35). Античный *apeiron* — иррациональное начало, и потому, по выражению Н. А. Бердяева, поскольку эллинское сознание боялось этого иррационального содержания как беспредельного, как просто материи, потому и боролось с ним *началом формы*, внесением предела — *peras*. «Поэтому грек созерцал мир замкнутым формой, пределом, не видел далее» [Бердяев 1991, с. 60]. Это существенный момент. Еще одно подтверждение тому же находим у О. Шпенглера (сколь бы критично ни относиться к этому исследователю): «Грек, как и римлянин, приносил жертвы богам той местности, где он пребывал; все прочие исчезали из его кругозора. Подобно тому, как в греческом языке нет слова для пространства..., так у грека отсутствует и наше чувство ландшафта, чувство горизонта, перспектив, далей, облаков, равным образом и понятие отечества, простирающегося далеко. *Родина* для античного человека есть то, что он может обозреть с крепостных стен своего родного города, не больше... Полис есть наименьшая из всех мыслимых государственных форм, а его политика представляет собою подчеркнутую политику близких расстояний... Античный храм, охватыва-

емый одним взглядом, является наименьшим из всех классических типов строения» [Шпенглер 1993, с. 238]. Последнее верно лишь отчасти.

Сопоставление воззрений элеатов и ионийцев в общей форме было выполнено Аристотелем: «возникновение и уничтожение могут быть неиссякаемы только в том случае, если [те-ло], от которого отнимается то, что возникает, бесконечно» (*Физика* Г 17.203 б 18). Иными словами, мыслитель выражает сомнение в существовании некоего бесконечного тела (*soma apeiron*), «как то полагали большинство философов» (*О небе* А 15, 271 б 2), то есть некоего «пра-элементного тела» (*Физика* Г 15, 204 б 22). Из единого выделяются противоположности, которые приводят его в вечное движение посредством возникновения, а вовсе «не от качественного изменения стихии» (*Анаксимандр* А 9). В этом совпадении противоположностей отчетливо наблюдается не только некая предварительная формулировка, получившая развитие в сократической традиции, но и при этом выраженный принцип телесности как общий принцип воззрения на природу. Пользуясь выражением Гераклита (фр. 111 = 122 DK) — *agkibatein*, дословно переводимым как «хождение вблизи» или, скорее, «вхождение-в-близость», можно, вслед за Хайдеггером [Хайдеггер 1991-б, с. 133], охарактеризовать ситуацию взаимопроникновения движения и покоя в принципе телесности, которая для ранней классики была привычной, если не философски обыденной.

Как видим, Парменид и Гераклит оказались мыслителями, которые предопределили не только силовые линии позднейшей эллинской мысли, но и вообще западноевропейского мышления, и только наличие оригинальной теории цвета в атомистической диалектике мешает сразу обратиться к эпохе зрелой и высокой классики.

Демокрит Абдерский. Как главенствующий представитель атомистики времени строгой классики Демокрит (из Абдеры) недаром называл свои атомы идеями (А 157; В 141; В 167), тем, «что видно» и, следовательно, обладает конечными характеристиками и выражено принципиально телесно. А. Ф. Лосев [Лосев 1995-а, с. 405] предлагает выделить два понимания такого атома. Атом Демокрита — атом, взятый в неподвижной изоляции. Он одновременно несет не только 1) *идею* неким образом организованного порядка, но и тем самым некоторую 2) *опреде-*

ленность себя в отношении к другим, соседним атомам. Первое свойство атома можно назвать *статической спецификой атомного движения*, второе — *динамической спецификой атомного движения*. Следовательно, каждый атом предполагал для своего существования окружающую его пустоту.

Только в атомизме мы обнаруживаем *учение о пустоте* как *целостном небытии* в противоположность атомам как таким, что имеют положительное определение. Такое небытиепустота несомненно *существует*. Так, звук тоже тело, а *слово* — *звучащее изваяние*, которому принадлежат даже осязательные (!) качества. Каждый атом обретает телесные геометрические характеристики благодаря тому, что его контур фиксируется в форме (фигуре). Эта особенность применительно к любому художественному произведению, тем паче пластическому (архитектурному или скульптурному), приобретает *эстетическое значение*: «пустой темный фон и связанный с ним трехмерный геометризм — достижение атомистической эстетики» [Лосев 1995-а, с. 417].

С этих позиций вкратце коснемся Демокритова *учения о цвете* (дошедшего в изложении Теофраста, ученика Аристотеля). Как система собственных воззрений Демокрита оно интересно лишь отчасти, хотя и подтверждает нашу предварительную гипотезу. Потому обратимся к этому вопросу, привлекая также цветоведческие рассуждения Платона (*Тимей* 67 с — 68 д).

Не погружаясь в довольно темное изложение Теофрастом трактата Демокрита «О цветах» (68 А 33; Маковельский 39), не перечисляя трактуемые Демокритом цвета, сосредоточимся только на том, что все они, начиная с белого и белым же заканчивая, могут существовать лишь в телесной форме: цвет извлекается философом из цельной картины мира, представляемой телесным же образом, и овеществляется как самостоятельное тело.

«Цвет не только телесен, но он уже как таковой, по самой своей субстанции, есть тело, осязаемое *тело*, тело со всем своим производственно-техническим происхождением и производственно-техническими функциями. Отсюда и вся его характеристика» [Лосев 1995-а, с. 445]. Как бы ни льстила такая оценка теории цвета у Демокрита нашей гипотезе, нельзя не заметить, что в Демокритовом цветоведении ярко и отчетливо выражено материалистичное существо цвета (что позволило характеризовать взгляды Демокрита как материалистическую ли-

нию [Маркс 1974-а]), не связанное с вне-телесными характеристиками.

Собственно, цвет Демокрита замкнут на своем теле (своим телом), никаких инородных включений в нем нет. Это и смущает, поскольку из столь однозначной трактовки трудно формулировать многоплановый принцип, и Демокрит, встроившийся в историю философии теорией атомов, слишком очевиден, одномерен, потому в чем-то даже мешает поиску обоснований для обсуждаемого нами принципа художественно-пластической телесности античной архитектуры. И все-таки кажется правым Лосев, подчеркивавший, что античное цветоведение — интереснейшая глава в истории эстетики, и особенно античной эстетики.

У эллина был чрезвычайно развитый глаз, и в этом отношении ценны свидетельства Платона, подтвердившего *пластическую природу* античного цветоведения, проделав это тоньше, чем Демокрит.

«Те частицы, которые несутся от других тел и сталкиваются со зрительным лучом, — пишет Платон, — бывают либо меньше, чем частицы последнего, либо крупнее, либо такой же величины. Те, что имеют такую же величину, неощутимы, и мы называем их прозрачными. Напротив, те, что больше, сжимают зрительный луч, а те, что меньше, расширяют его» (*Тимей* 67 d–e). Хотя А. Ф. Лосев, комментирующий этот отрывок, и говорит, что здесь прослеживаются две линии: 1) *пластическая тенденция* давать описательную характеристику зрительного ощущения при помощи телесных и физических аналогий и 2) чисто *физиологическое толкование* телесных и фигурных явлений, характеризующих непосредственно зрительные восприятия [Лосев 1969, с. 587], следует обратить внимание, что Платон подчеркивает не только телесный характер самих явлений цвета, но и соматический характер способности их восприятия. Иными словами: то, что Демокрит понимал под пустотой, в которой пребывают цветные атомы, Платон трактует как некоторое тело, стоящее, однако, в отрицательном значении по отношению к телесности цвета, то есть являющееся некоторой *инотелесностью* собственно цветового тела и цвета вообще. Потому трудно согласиться с Лосевым, что «последняя тенденция есть, конечно, наивность, хотя она и стала возможной благодаря настойчивому желанию превратить все в тело» [Лосев 1969, с. 587]. В таком смысле черты наивности присущи всей античной фило-

софии и античной эстетике. Хорош же этот «наив», который держится на весу истории несколько тысячелетий!

Платон логично полагает, что всякое цветное тело есть порождение некоторого иного тела, некоей специфической телесной среды, способной порождать себе подобных. Такое тело не могло бы возникнуть из вне-телесной субстанции и не могло быть порождено чем-то бестелесным. Это выделенное *эстетическое тело* из реального зрительного мира, являющегося ни чем иным, как тоже телом, и по этой причине — *эстетическим*. А. Ф. Лосев, будто пренебрегая предыдущим замечанием о наивности, вдруг указывает: «Нам кажется, мы установили очень важный принцип понимания цветности в античном мире, это понимание всякого цвета как прежде всего трехмерного тела и не только как *трехмерного тела*, но и как *всех его телесных же функций*» [Лосев 1969, с. 590]. Действительно, это интересный момент, свидетельствующий об опыте живого тела, опыте понимания *существующего* (идеально существующего) вещественным образом. «В виде таких тел представлял себе Демокрит свои атомы, Пифагор и пифагорейцы — свои числа и Платон — свои идеи. В виде таких же трехмерных тел представляли, наконец, Платон и Демокрит свои цвета» [Лосев 1969, с. 590]. Недаром, видимо, археолог, архитектор и историк архитектуры Якоб Игнаций Итторф (Hittorf, 1792/1793–1867) обнаружил, что архитектурные творения греков разукрашены [Пучков 2006-б]. Крашенные мраморы античности — не такой уж курьез в беломраморной Греции, как могло бы показаться современному человеку. Полихромия храма Эмпедокла и антаблемента храма «D» в Селинунте, реконструированные Я. И. Итторфом, могли бы с точки зрения античного цветоведения быть объяснены довольно прочно, а чернильная война, которую вел Итторф и К. А. фон Занц за признание своей гипотезы, оказалась бы бескровнее, приведи они кроме археолого-фактического материала также античные философские тексты и отраженное в них понимание древним греком телесного характера цвета. Ведь покраска фронтонов и фризов эллинских храмов имела совершенно отчетливую идею о работе конструкции в соответствии с цветовой гаммой: горизонтальные, несомые членения были выдержаны в теплых тонах, вертикальные, несущие — в холодных. И поскольку *идея тела* расценивалась как некоторая вещь, то и идея цвета как «телесность телесно-

го» была обоснованной, не диссонируя с общим античным мировоззрением и общественными вкусами¹.

Платон Афинский. Историческая логика построения требует обращения к софистам и Сократу, но в движении «по акцентам» следующая фигура — Платон.

«Кто только не смог за два с половиной тысячелетия с некоторым правом сослаться на него: искатели математической строгости и темные оккультисты, поборники свободы человеческого духа и противники этой свободы!.. Поистине, у него, как в Греции, по уверению одного чеховского персонажа, “всё есть”. Правда, совесть его разума не уставала требовать цельности, недвусмысленности, победы простоты над пестротой... Но Платону было куда легче предъявлять императив нелукавой, нелживой простоты всему на свете, сотрясая основания мира и не на шутку грозя обеднить пеструю жизнь и пеструю поэзию во имя этого императива, чем добиться такой простоты от своего мышления» [Аверинцев 1979-б, с. 92]. Для нас Платон важен как поворотный пункт, с одной стороны, в развитии и установлении правил европейской традиции мышления, а с другой, как создатель цельного учения, которого мы коснулись чуть выше и которое вообще не удастся обойти вниманием, обращаясь к истории.

Кажется, что Платон действительно разливает свое влияние не только на последующую историю философии, но и на предыдущую, и все философы, мыслившие до него, рассматриваются с точки зрения их соответствия Платону. Сколь это ни парадоксально, но постоянно ловишь себя на мысли, что каждый древний философ мерится по Платонову камертону. Может, это потому, что у Платона «слишком мало честной и прямой “ограниченности”, возникающей из *ограничивающего* выбора, слишком мало интеллектуальной аскезы “отсечения” одних возможностей во имя других» [Аверинцев 1979-б, с. 93]. Он, даже по имени Широкоплечий, Плечистый, вбирал в себя все несообразности, могущие казаться таковыми, и преусуществлял их в тигле свободы собственного духа: «он понимает “всё” и вбирает вовнутрь себя “всё”, как Зевс, согласно гречес-

¹ Подробнее см. ниже, в главе четвертой, — раздел «Цветовой режим эллинского храма и “фронтальный принцип” как выразители древнегреческого мировоззрения», стр. 766 и след.

кому мифу, избрал вовнутрь своей сущности мудрую богиню Метиду» [Аверинцев 1979-б, с. 93]. Конечно, Платон не подзревал, что родился в 427 году до Рождества Христова, и что эпоха, в которую живет, для потомков станет чем-то очень древним да еще будет наименована периодом *зрелой классики* (см. приложение 3). Но это не мешало Платону быть самим собой: «и его сила, ведшая к свободе, и его слабость, ведшая к двусмысленности, и его личный темперамент, и неповторимое состояние философской культуры его дней — все объединилось, чтобы принудить его обращаться со словом именно так, как он с ним обращался» [Аверинцев 2004-а, с. 139].

По всеобщему утверждению исследователей, определенно строгой теории у Платона не было, и то, что привыкли называть учением об эйдосах (идеях)¹, живописно разбросано в диалогах, вложено в уста разных, даже вымышленных персонажей (известно, что платоновский Сократ и Сократ Ксенофонта — разные Сократы, следовательно, подлинный неведом²). Одно

¹ А. Ф. Лосев указывает, что термин *идея* имеет множество значений как у самого Платона, так и в другие периоды, и что для существенной характеристики он так же неудобен, как и термин *спекуляция* ввиду нагромождения нефилософских значений. Более подходящим кажется термин *эйдос*, потому как греческий *эйдос* значит то же, что и *идея*, но не вызывает побочных эффектов восприятия.

² Вспомним еще раз про Сократа в «Облаках» Аристофана. С. С. Аверинцев удивлялся: «в какой именно мере склонность к специфической работе над словом должна быть отнесена за счет самого Сократа, как отделить его долю от доли Платона?». И далее, об Аристофане: «Желая спародировать Сократа, он может не делать ничего иного, как дать волю своим же собственным наклонностям: ведь “комический поэт и без того склонен вводить игру слов, выворачивать слова наизнанку, играть в буквальное понимание метафор и т. п.”. Это замечено Классеном вскользь, без всяких выводов; но такая констатация дает возможность конкретно ощутить, до какой степени наблюдаемое у Платона отношение к слову необходимо, неизбежно, насущно для эпохи в целом. Сквозное единство историко-культурного момента парадоксально объединяет, парадоксально “мирит” Аристофана как автора “Облаков” и Сократа как героя “Облаков”. Сократ и Платон не хотели быть братьями софистов, Аристофан не хотел быть братом ни софистов, ни Сократа и сократиков, но в практике работы со словом все они не могли не быть братьями помимо своей воли. То, что делал в этом отношении Платон, порой может быть уникально, но это

бесспорно: в платоновских диалогах впервые *спекулятивно* продемонстрирована *режиссура мышления*.

А. Боннар заметил, что греческая цивилизация сопрягает мир и человека, связывая их «в борьбе и битве», соединяя дружбой, имя которой — гармония [Боннар 1992, т. 1, с. 42]¹. Наиболее плотно, без заусениц подтверждение этому тезису находим именно у Платона, иначе чем же еще, как ни гармонией, можно объяснить феномен упругого сосуществования человека и мира идей? Никто ведь не хотел быть *euetbes* — раздраженным простоумным дурачком, посмешищем смысленных и бойких современников: «это страшно в обществе, которое поставило гибкость ума выше прямоты и чистоты» [Аверинцев 2004-а, с. 138].

«Душистая материя» Платона есть залог, что весь платонизм не что иное, как *учение об общении идей*. Но как и всякое иное, это общение тоже должно иметь границы, чтобы образовались общающиеся, а такое невозможно иначе, как при неко-

не уникальность “уникума”, диковинного курьеза, находящегося в стороне от главных тенденций эпохи, — это исключительность наиболее полного триумфа этих тенденций» [Аверинцев 2004-а, с. 136, 137].

¹ Что такое гармония, как не самая счастливая форма компромисса! — констатировал Вильгельм Воррингер. «Между стихийным, элементарным и банальным не существует той богатой переходами и возможностями промежуточной зоны, которая является настоящей жизненной сферой для царства всего природного и которая делает его гораздо более подходящим для жизни с точки зрения художественной. Там законом выбора является только жестокое, неудобное или-или. Улаживание разногласий — трудная задача. Между тем, все природное живет именно ладом и приведено к компромиссам по доброй воле» (В. Воррингер. Назарейцы (1924 г.) / Пер. с нем. И. Д. Чечота // Метафизические исследования. Вып. XIII: Искусство: Альманах Лаборатории метафизич. иссл. / Редкол.: Б. Соколов (гл. ред.), А. Багдасарян, В. Кирющенко и др.; Отв. ред. Д. Ланин, Дм. Озерков. СПб: Алетей, 2000. С. 274). Все человеческие отношения есть сложная форма компромисса между желанием одиночества и стремлением к общению, между Сциллой духа и Харибдой тела, между грешным и праведным, великим и смешным, между «сырым» и «вареным» (по К. Леви-Стросу). Если человек пребывает в равновесии со средой, значит он поведенчески гармоничен. Едва ли древний эллин должен быть назван исключением из этого правила, ведь и его поведение было процессом приведения организма в равновесие (в гармонию) со средой.

торой их вещественной — и потому телесной — ограниченности. «У Платона *идеи осмысливают вещи*, и уже по одному этому они не могут быть в отрыве от вещей» [Лосев 1929, с. 72], и всякий эйдос может восприниматься в лучшем случае как нечто *anitypon*, вместообразное: как некоторый потенциальный оттиск эйдетического, данный соматическим образом.

Поскольку всякая вещь имеет замкнутую форму и несет образ этой формы, постольку она как *самостояние* обладает целостностью. Платон характеризует это целое как то, «что не имеет ущерба ни в одной части» (*Парменид* 137 d). И далее: «Значит, часть есть часть не многого и не всех [его членов], но некоей одной идеи и некоего единого, которое мы называем целым, ставшим из всех [членов] законченным одним; часть и есть часть такого целого» (*Парменид* 157 e). Отсюда, по Платону, целое является некоторым организмом, то есть живым телом, поскольку именно ему присуществлены внутреннее и внешнее, пребывающие как единство и разрушающиеся при распадении. Это не был бы организм, если бы части соединялись в нем механически, были изолированы и могли объединяться лишь как схема, фигура (*skhema*), и при распадении сохраняли частную особенность (составляя как таковые тоже нечто целое или — во всяком случае — индивидуальное). Лосеву принадлежит заключение, что «Платон свое целое понимает органически, *телесно, пластически*, и ... вся его диалектика направлена на конструирование отнюдь не отвлеченного или только чисто духовного целого, но целого фигурно-пластического, органически-телесного» [Лосев 1969, с. 334]. Это — первое, на чем мы ставим акцент.

Далее, остановимся на понятии «зрительного тела» в трактовке Платона. Это понятие разработано в диалоге «Тимей» (*Тимей* 45 с–d; 64 d–e; 46 b etc.), в котором Платон утверждает: процесс зрения (узревания) может осуществляться благодаря одновременному истечению световых лучей как из видящего глаза, так и из видимого глазом предмета, причем лучи, встречаясь, мгновенно сливаются в целое и неделимое, такое, что не находится ни в глазу, ни в предмете, и вместе образуют своеобразное зрительное тело. А. Ф. Лосев замечает, что «предикат существования просто неприменим к этому зрительному телу, как бы философски мы его ни характеризовали. Оно именно “значит”, но не “есть”, потому что его основная цель — дать или

показать цвет и фигуру вещи, а не столкнуть глаз и вещь чисто физически» [Лосев 1969, с. 423]. С этим трудно согласиться: пожалуй, из-за разности интерпретаций.

Во-первых, сколько бы Лосев ни утверждал, что платоновское зрительное тело, не будучи по существу ни субъективным, ни объективным, лишено способности быть носителем «предиката существования или несуществования», это не убеждает. Ведь Платон трактует о теле как некоторой отвлеченной организации вообще, и присутствие в акте узревания как минимум трех тел — видящего глаза, видимого им предмета и «зрительного тела» между ними — является, по Платону, необходимым условием видения как такового. И лишь только мы усомнимся, что зрительное тело не имеет никаких предикатов существования, мы тотчас выйдем из сферы платоновского мышления и станем мыслить по-лосевски. Более того, зрительное тело Платона нагружено разными функциями, и без него вообще никакое зрение невозможно: то, что я способен увидеть, я могу увидеть благодаря телесности, вещественности того, что пролегает, заполняя пространство, между моим глазом и видимым. Этот феномен безусловно должен иметь собственные вещественные характеристики, независимые ни от моих возможностей видения, ни от характеристик предмета. — В этом отношении характерна расправа Эдипа над своими глазами! По наблюдению Аверинцева, это был его суд над своим знанием, которое проникало в запретное и не раскрывало необходимого. «Глаза, смотрящие вовне, — носители знания, обращенного вовне, на поверхность вещей. Греческий язык и греческая мысль особенно интимно и проникновенно связывали знание — с глазами, “умозрение” — с телесным зрением; достаточно вспомнить, что наши “теория” и “идея” получились из греческих “смотрения” и “облика”¹ и что вся платоническая “метафизика света” немыс-

¹ В другом месте С. С. Аверинцев пишет, что наши «идея» и «теория» означают по-гречески «образ» и «рассматривание». «Человек духа — для греков не деятель, но также и не аскет, удаляющийся от житейских торжищ; он — зритель, и мир для него — зрелище. Но вопрос Леонта, — рассказывает греческая легенда, — кто же такие философы и что за разница между ними и прочими людьми, Пифагор ответил, что уподобляет жизнь человеческую всенародным сборищам во время великих греческих игр. На них одни телесными усилиями добиваются славы и победного венка, другие приезжают покупать, продавать и получать

лима без прочувствования связи между оком и умом. Плутарх Херонейский в своем маленьком антиэпикуровском трактате “Хорошо ли сказано: “Живи незаметно?”” патетически воспевает свет очей как символ всяческого знания... Но как противовес этому в греческой культуре рано выявляется чрезвычайно острое переживание видимости как пустой “кажимости” (*dokos epi tetyktai*, как говорит Ксенофан). По этой логике мудрец, т. е. разоблачитель видимости и созерцатель сущности, должен быть слеп» [Античность 1972, с. 100–101]. Однако вернемся к Лосеву.

Во-вторых, сам Платон называет зрительное тело именно телом и ничем иным: нам лишь важно уяснить его специфику. Лосев столь настойчиво пытается развести в этом зрительном теле сущность и явление, что места для отвлеченности, в которой только и может существовать мир платоновских идей, не остается. Правда, ученый вносит поправку: ведь идея, по Платону, тоже не есть ни та вещь, идеей которой она является, ни субъективным человеческим актом, при помощи которого она мыслится: «вероятно, по Платону, она тоже есть некое мысленное тело, подобно тому как в процессах зрительного восприятия необходимым образом имеется зрительное тело, которое не есть ни зримый предмет, ни зрящие глаза» [Лосев 1969, с. 424]. Эта поправка только до известной степени оправдывает недоумение, возникающее при знакомстве с лосевской интерпретацией.

прибыль; и среди всего этого выделяется наиболее почтенный род посетителей, люди, не ищущие ни рукоплесканий, ни прибыли, но явившиеся для того, чтобы посмотреть, и прилежно разглядывающие все происходящее. Так-то и мы явились на сборище жизни из иной жизни и другого мира... и среди нас одни служат тщеславию, другие — деньгам; лишь немногие, презрев все остальное, прилежно всматриваются в природу вещей, и они-то зовутся любителями мудрости, или философами... Бесплезно ли такое всматривание в мир?.. Как известно, и Пифагору, и Анаксагору приписывалось утверждение, что смысл всей человеческой жизни — в том, чтобы рассматривать небо. “Зрелищный” подход к миру — доминанта всей античной культуры и жизни сверху донизу, от адептов интеллектуального созерцания до римской черни, требовавшей “хлеба и зрелищ”». Как известно, иудеи, узнав греческие зрелища, усмотрели в них предел скверны и безбожия [Аверинцев 2004-а, с. 98]. См. также о слове «theoria» [Ав. 97, с. 52].

С точки зрения Платона, тем же образом, каким и зрительное тело, имеют право на существование осязательное, слуховое, обонятельное тела и всякое другое, располагающееся между постигаемым и постигающим, не принадлежа ни тому, ни другому. Стоит, пожалуй, в не меньшей степени предполагать наличие также и некоторого *мыслительного тела*, расположенного между мыслящим и мыслимым, хотя это частным образом может усложнить понимание Платоном телесного характера идеи-эйдоса. В чем безоговорочно следует согласиться с Лосевым, — что теория зрительного тела у Платона несомненно является самым прямым предметом и проблемой эстетики [Лосев 1969, с. 424], но не трюизм ли это?

Чтобы достичь окончательной ясности в понимании телесного характера идеи у Платона, следует, во-первых, вспомнить диалог «Федр», где в неявной форме изложено учение об идее как порождающей модели вещи¹, и, во-вторых, обратиться к мифологической космологии, изложенной в «Тимее». Изображение последней, по сути, является общим очерком платоновских воззрений. Вообще говоря, в отношении ситуации, которую через две с половиной тысячи лет Гёте почтит фразой: «Значит, я вижу идеи», платоновские зрительные тела, сами являясь идеями, заполняют весь простор между человеческим восприятием и каким-либо эйдосом-идеей. Это заполнение тоже оказывается идеальным.

Таким образом, по Платону, — между человеческой душой и идеей, которая существует помимо этой души, пролегает не что иное, как некая идея, бытие которой не может выражаться вовне ничем иным, как неким телом, которое имеет вещественные свойства. Следовательно, быть — значит прежде всего быть в соотношении с другим. Потому только единое может соотноситься с познающим индивидом, то есть потому и может быть познаваемым, — что оно уже само по себе (независимо от познающего) соотносено с другим. Соотнесенность

¹ По Платону, всякая вещь, имеющая идею, обладающая определенными свойствами и назначением, может воплощать ее в себе с разной степенью выразительности. Несовершенство такой выразительности регламентируется законом Адрасии (*Федр* 248 с), иным словом — неотвратимостью судьбы. Диалектический принцип одного и иного как условие возможности существования такой порождающей модели формулируется Платоном в «Пармениде» (137 с — 166 с).

единого с другим и есть необходимая предпосылка его познаваемости (*Парменид* 155 d).

Акт человеческого зрения («я вижу идеи») станет возможным при посредстве третьего, которое само по себе, с одной стороны, идеально, а с другой, — реально и телесно.

Платоновский эйдос — *наглядная* смысловая конструкция, своим основанием имеющая самую же себя и, следовательно, умопостигается как постоянное смысловое движение. Поскольку всякое мышление обязательно обладает двигательной природой, и никакое движение невозможно без актуального наличия формы того, что движется, постольку все отвлеченные символические качества эйдоса непременно обладают фигурно-пластическими характеристиками и неограниченно телесны. «Бытие..., познаваемое познанием, насколько познается, настолько же находится в движении в силу своего страдания, которое ... не могло бы возникнуть у пребывающего в покое» (*Софист* 248 е).

Впрочем, самая возможность движения в некотором фигурном пространстве, конструкцию которого Платон называет треугольниками в зависимости от пяти стихий (огня, света, воздуха, земли и воды), есть результат и свидетельство его неоднородности. Подвижность тела ставится в зависимость от структуры этого пространства [Лосев 1993-а, с. 250], поелику «внутри того, что однородно, движения быть не может» (*Тимей* 57 е). Платон доказывает дальше: «Ведь ... невозможно представить себе движимое без движущего или, напротив, движущее без движимого, а движение немисливо без того и другого; между тем никак нельзя движущему и движимому быть однородным. Итак, раз и навсегда отнесем покой к однородному, а движение — к тому, что совсем не однородно» (*Тимей* 57 е — 58 а)¹. Таким образом, по Платону (*Тимей* 55 е — 56 а), земное пространство однородно и само по себе неподвижно. Быть иным — неоднородным и подвижным — оно способно лишь под влиянием

¹ А. Ф. Лосев в «Античном космосе и современной науке» (1927 г.) [Лосев 1993-а, с. 250] и «Диалектике мифа» (1930 г.) [Лосев 1990-а, с. 476–477] называет пять видов пространства, пять типов времени и *пять типов телесности*: огненное тело (первоединое), световое тело (ум, эйдос), воздушное тело (душа, дух), земляное тело (софийное тело), водяное тело (окачественность четвертого тела через три предыдущих).

привходящих элементов. Если обратиться к платоновской идее «о трех родах сущего» (*Софист* 254 d — 258 b), станет очевидным: движение и покой друг с другом несовместимы, но поскольку оба существуют, к ним применима в качестве необходимого третья категория *бытия*. Каждый из этих трех родов есть и тождественное относительно самого себя, и иное — по отношению к двум другим. «Теперь же у нас попросту получилось, что то, что есть иное, есть, по необходимости, иное в отношении иного» (*Софист* 225 d). Четвертым родом Платон допускает тождественное, пятым — иное. Все роды сущего должны, таким образом, быть характеризованы как такие, каждый из которых одновременно есть и бытие, поскольку причастен бытию, и небытие (то есть нечто иное, чем бытие), поскольку причастен иному (*Софист* 257 a). В отличие от Парменидова *несуществования небытия*, Платоново небытие существует, поскольку способно переходить в себе иное. И такой переход трактуется не только как необходимое для акта мышления (потому как бытие *мыслится*), но и по причине соответствия между видами познания и предметами познания как выражающий природу этого бытия. Поскольку выполнить такой переход можно, лишь преодолев некоторую *прежнюю* вещественность, постольку трактуемые Платоном «пять основных родов сущего» следует понимать телесным образом. Собственно говоря, всякий взаимопереход, «движение идей», осуществляется не иначе, как тоже телесно. Это подтверждается словами платоновского Сократа: «впечатление существования и становления производится движением, напротив, покой делает все несуществующим и мертвым. Ведь тепло и огонь, который порождает и упорядочивает все прочее, сам возникает из порыва и трения. Так же и всякое движение вообще» (*Тезет* 153 a). Тела представляются постигающему как некоторые мысленные ощущения, как мысленный эрос, а ощущение — всегда ощущение бытия, и «как знание оно непогрешимо» (*Тезет* 152 c).

Иными словами, Платон в «Тимее», постоянно сомневаясь и оговариваясь, предлагает конструкцию материального космоса в его соотношении с Мировым умом, с суммой идей, которые гнездятся в глубине космоса и рассматриваются как некие принципы мирообразования в целом. Каждый из них в отношении других есть *иное*: инобытие, противостоящее эйдосу и оказывающееся материей. Принципы материи и телесного бытия

признаются («Тимей») такими же *мирообразующими принципами*, которыми были для Платона идеи, одновременно данные чувственно и материально. — «Когда весь состав души был рожден в согласии с замыслом того, кто его составлял, этот последний начал устроить внутри души всё телесное и приладил то и другое друг к другу в их центральных точках. И вот душа, простертая от центра до пределов неба и окутывающая небо по кругу извне, сама в себе вращаясь, вступила в божественное начало непреходящей и разумной жизни на все времена» (*Тимей* 36 d–e). В самом общем выражении, по Платону, космос построен так, что ум-мудрость («Филеб») переходит в инобытие, становясь душою, а душа, перемещаясь в инобытие, становится космическим телом.

Для этого необходимо понимание космоса не как универсального живого организма, тела, существа, а как некоего живого существа *в его идее*. Такое *идеальное* и оказывается порождающей моделью для материального, сущностью бесформенной и пустой среды, в которой только и зарождаются вещи как отпечатки вечных идей. Бесформенная среда ничего не привносит от себя в осуществляемую идею, подобно тому, как, по мысли Лосева, чертежник чертит свои фигуры не на каких-то других фигурах, а на таком материале, который сам по себе фигуры не содержит. «Вот так обстоит дело и с той природой, которая приемлет все тела...: всегда воспринимая все, она никогда и никоим образом не усваивает никакой формы, которая была бы подобна формам входящих в нее вещей» (*Тимей* 50 b–c).

Подходя к завершению несколько сумбурных «акцентов на Платоне», постараемся одним взглядом окинуть ландшафт платоновского космоса, чтобы получить отчетливый рисунок-копию, которая позволит совершить переход к причудливым пространствам Аристотеля. Так, структура космоса, по Платону, обладает некоторой тройственностью: 1) это некий высший мир умопостигаемых идей-эйдосов (причин, первообразных всех вещей), увенчанный неизреченной идеей блага; 2) *мировая душа*, вмещающая мир чувственных вещей, и 3) собственно *телесный мир* чувственно воспринимаемых вещей. Этот многоступенчатый космос как выделенный из иного и расцениваемый Платоном как одно, имеет телесный, вещественный характер: «космос у Платона есть живое существо, тело которого движется душой по законам разума» [Лосев 1969, с. 607]. В этом

рассуждении нет противоречия с Платоном. Тем более, как утверждает «конкретный идеалист» кн. С. Н. Трубецкой, материя, по Платону, «определяется как *пустая среда движения (kora)*, то есть в сущности как *пустое пространство*: чистая материя, не имея никаких чувственных или мыслимых свойств, по необходимости *бестелесна*. Поэтому самые элементарные *тела* (стихии), по Платону, имеют уже невещественные свойства, или, точнее, самая *телесность* предполагает *нематериальное* начало *формы*, которая *образует* материю в определении тела» [Трубецкой 1994, с. 70]. Именно об *определенных* телах, образованных материей, и идет речь. А если принять во внимание соответствие между строением души космоса (*Тимей* 35 а) и свойствами души человека (*Тимей* 37 а), при этом учитывая, что душа, тело и разум одинаково являются составными частями и космоса, и человека (*Тимей* 30 б; 70 а), станет очевидным, что космос есть «изваяние вечных богов, которое движется и живет» (*Тимей* 37 с). Собственно говоря, «космос, по Платону, есть не что иное, как живая статуя, в которой содержится не только ее интеллект, составляющий ее “адамантовую структуру”, но и живая, вечно подвижная жизнь с соответствующим ей телом» [Досев 1988-б, т. 7/2, с. 249], а диалог «Тимей» — последнее слово космологически-телесной эстетики Платона [Досев 1969, с. 660].

И то, что у стоиков (к которым обратимся ниже) было сформулировано слишком лаконично, по-спартански — душа есть тело, — уже в «Законах» Платона находит приблизительную формулировку: душа приобретает «себе откуда-то извне огненное или какое-то воздушное тело» (*Законы* 898 е — 899 а). Таким образом, создается примат человеческого физического тела и чисто *телесная ситуация* эстетической ценности, каким бы духовным содержанием они ни обладали и по структуре мысли, и по типу развития, и даже по самому принципу конструирования. Платон, как и все античные мыслители на протяжении тысячи лет, базируется на основании телесных интуиций и их «телесного структурного развития» [Досев 1974, с. 236].

Да и сознание, напомним, есть у Платона аналог круговращений небесных тел, потому голова — вместилище орбит ума — сработана по образцу сферических очертаний космоса (*Тимей* 44 d), и телесны они оба точно так же, как и их образец. Платоновские идеи могут расцениваться как увековеченные вещи, —

в то время как, скажем, гегелевский мир идей — это мир чистых понятий, развивающихся из самих себя. Отталкиваясь от этого тезиса, подчеркивающего тенденцию мыслить отвлеченное телесно, то есть фигурно и пластично, обратимся к Аристотелю, считавшему, что душа есть форма организованного живого тела.

Аристотель из Стагиры. Как философ, относимый к эпохе поздней (высокой) классики, обычно рассматриваемый вслед за Платоном, Аристотель характеризуется как идейный (эйдети-ческий) антипод Платона¹, названный К. Марксом «Александром Македонским греческой философии». Для нас Аристотель важен прежде всего как мыслитель, хотя и отталкивающийся в той или иной степени от платоновского учения, но безусловно конгениальный ему². Например, для аристократического Пла-

¹ Разногласие Аристотеля с Платоном в отношении существования идей можно схематически свести к тому, что идей как неких сущностей, пребывающих отдельно и наряду с вещами, быть не может, и вывод о том, что «существуют идеи всего, что сказывается как общее», неправомерен, поскольку «ничто общее не существует отдельно, помимо единичных вещей» (*Метафизика* Z 16, 1040 б). М. А. Гаспаров в «Записях и выписках» вспомнил об одной мысли С. С. Аверинцева: «Вот разница между современностью и актуальностью: Платон современен, а Аристотель актуален. Мне так совестно тех мод, которые пошли от меня, что я хотел бы написать апологию Аристотеля» [Гаспаров 2000-а, с. 165]. «Апологию Аристотеля», равную по напряжению «апологии Платона», С. С. Аверинцев не создал. А об античной пластике как ключе к пониманию античности выразился чересчур, как мне кажется, категорично: «Античная пластика? Пластика — совсем не универсальный ключ к пониманию античности, скорее уж ключ — это слово. Средневековье из античной культуры усваивало именно словесность. Это теперь античность — зримая и молчаливая, потому что туристов стало больше, а знающих язык — меньше» [Гаспаров 2000-а, с. 165]. Если пластика и не «универсальный» ключ к пониманию античности, то во всяком случае один из ключей: без пластики иное слово было бы порой невразумительно. Нужно ведь и глазом поглядеть, и пальцем показать, а не только вслух да вслух.

² Все мало-мальски приличные издания Аристотеля начинаются с традиционного сомнения (В. Йегер и проч.), принадлежат ли «тексты Аристотеля» Аристотелю? Традиция этих сомнений давняя, и ее не следует нарушать. Переходя после смерти Стагирита из рук в руки, многократно переписываясь, корпус его текстов не мог не претерпеть изменения. Видимо, эти и объясняется невозможность в связанной форме формулировать какую-либо мысль Аристотеля

тона управление государством было привилегией «специалистов», «затоков своего дела», «философов». Аристотель не был согласен с этим, указывая, что не всегда сам мастер бывает единственным и наилучшим судьей того, что он делает: «Разбираться в том, что такое дом, — дело не только того, кто его построил; лучше судит о нем тот, кто этим домом пользуется, то есть хозяин. И о руле лучше судит кормчий, чем плотник, и о пиршестве гость, а не повар» (*Политика* III 6, 1282 а). Для Платона была «смешна огромная толпа, думающая, что она хорошо может судить о том, что гармонично и ритмично, и что нет» (*Законы* 670 е). Для Аристотеля и в этом случае было совершеннее суждение многих: «ведь когда людей много, то каждый имеет известную долю добродетели и благоразумия и при их объединении получается из множества как бы один человек, многоногий и многорукый, и много органов чувств. То же самое следует сказать о нравах и рассудительности. Вот почему множество людей лучше судит о музыкальных и поэтических произведениях: одни судят об одной части, другие — о другой, а все вместе — о целом» (*Политика* III 6, 1281 в). И так далее (см.: [Зубов 1963, с. 21–25])¹.

Сказать, что мы обнаруживаем у Аристотеля учение о всеобъемлющем разуме как разуме метафизическом, значило бы, во-первых, утверждать, что он является автором оригинальной теории мышления, и, во-вторых, указать на него как на мыслителя, посвятившего себя выяснению вопроса, что такое бытие и каковы его свойства. А уже это второе упорно говорит о том, что для того, чтобы рассматривать бытие как бытие, нужно до-

в качестве магистральной; весь т. наз. «аристотелизм» — длинный список не связанных одна с другой теорий, о точной внутренней связи которых «остается только бесконечно спорить» (Лосев). Поэтому и в нашем случае возможен подход, близкий к составлению некоего комикса аристотелевских концепций или, во всяком случае, тех концепций, которые принято связывать с именем Аристотеля. Рассказ о судьбе рукописей Аристотеля сохранен у Страбона (*География* XIII 1, 54) и Плутарха (*Сулла* 26), конспективное изложение — у В. П. Зубова [Зубов 1963, с. 53–60].

¹ Удивительно лишь, что для Аристотеля человек был общественным животным еще в большей степени, нежели «пчелы и разного рода стадные животные», и при этом он предпочитал иметь дело с этаким столпотворительным конгломератом, склонным к глупости, нежели с несколькими разумными.

пустить, что это, по крайней мере, не фиктивный объект, а некое реально существующее образование, обладающее всеми признаками живого организма или, иным словом, — признаками тела. Ведь если какая-то вещь действительно *определяется своей формой*, то следует признать, что она *внутренне присуща* данной вещи. Отвлеченно от вещей все эти «первые формы» существуют в нашей мысли, поскольку природа мышления состоит в том, что оно воспринимает *форму* вещей помимо ее *материи*. «Как в чувственном восприятии, — пишет кн. С. Н. Трубецкой, — я воспринимаю форму без ее материи, так в отвлеченном понятии и мыслю общую форму множества представлений, отвлекаясь от их конкретного *содержания*» [Трубецкой 1994, с. 72]. С другой стороны, это подтверждается тем, что мышление подвижно, и его движение невозможно без наличия *формы* того, о чем и, конечно же, *чем* оно мыслит.

Поэтому Аристотель вполне может рассматриваться как один из первых мыслителей, отождествивших мысль с ее телесностью хотя бы посредством введения понятия *чтойности*: обозначения формы и «первой сущности» всякой вещи (*Метафизика* Z 17, 1032 в 1–2). Чтойность Аристотеля — последнее видовое отличие, то, *что* и *чем* вещь есть сама по себе.

Даже понятие *организма* как внутренне связанного целого, в себе самом имеющего начало цельности, впервые разработано именно Аристотелем. Всякая «существенная форма организма есть его внутренняя цель, его зиждущее, образующее начало, его *душа*» [Трубецкой 1994, с. 75]. Не что иное, как душа, есть форма организованного живого тела как собственно *организованного*. Так и идея вещи есть ответ на вопрос, *что* есть данная вещь, и указание на ту ее обобщенную значимость как объекта, без которой она утрачивала бы самостоятельный смысл, поскольку всякая вещь есть и нечто. Ответом, что такое это *нечто*, является ее эйдос. Эйдос вещи — «материальная причинно-целевая конструкция» (Лосев), потому учение Аристотеля об Уме-перводвигателе оказывается изящно сбалансированной концепцией о таком вещественном эйдосе, который выступает эйдосом всех возможных эйдосов, то есть *идеей идей*.

В этом Уме есть умопостигаемая материя, тем самым он существует самостоятельно и от вещей, и от всего остального как тоже некоторым образом оформленного. Водночасье это и своего рода субъект, и своего рода объект. Разделив в уме мысля-

щее и мыслимое, Аристотель их *отождествил*, чем и ввел отсутствующую у Платона внутриноологическую диалектику космического мышления как данности сознания. Хотя самодовлеющий Ум у Аристотеля и нематериален, все же он является и мыслится космическим перво двигателем как телесным оформителем сущего. За пределами космоса, то есть за пределами сферического эфирного тела, обнимающего космос, не только нет других тел, но и не может быть, поскольку на этот космос «израсходовано» все вещество, и его больше в природе не осталось (*О небе* А 19, 279 а 7–8)¹.

Аристотелев Ум-перво двигатель — абсолютная неподвижность и абсолютная причина всякого возможного движения. Однако движение само по себе не предполагает никакой цели. Но — что важно — «когда я мыслю и в то же время нахожусь в состоянии мысли, мысль моя есть энергия» [Лосев 1975-б, с. 99]. Именно эта двигательная энергия превращает мысль в тело, в то, что способно осуществить двигательный акт, и, притом, *совершенным* образом: возвращаясь к себе и себе довлея. А. Ф. Лосев подчеркивал: «Поскольку ничего не существует, кроме чувственно-материального космоса, и нет ничего такого, откуда происходило бы его движение, это значит, что он движет себя сам. А это значит, что таковы же и его элементы, откуда и “живая” их материя (гилозоизм²)» [Лосев 1989, с. 43].

Для прояснения ситуации приходит на помощь аристотелевская концепция *энтелехии* — учение о текуче-сущностном становлении (Лосев) идеи, ее оформляющей силе, потенции,

¹ Различение чувственно воспринимаемого космоса и чувственно воспринимаемого неба проведено Аристотелем тонко и просто: космос единствен, потому что за его пределами ничего нет (*О небе* А 7, 275 б 7–8), и все-таки его можно чувственно воспринять как известную целостность; небо же — конкретно, и может быть множественным, поскольку относится к сфере такого воспринимаемого, за восприятием которого пребывает возможность восприятия космоса как первопричины (*О небе* А 9, 278 а 10–11).

² Гилозоизм (греч. *yle* — вещество, материя, и *soe* — жизнь) — древнеэллиническое учение об универсальной одушевленности материи, признающее, что материи свойственны способность к ощущению, восприятию и мышлению во всех ее частях. Черты гилозоизма присущи размышлениям Аристотеля, как и его философским предшественникам, и чтобы до конца разобраться в античном философском мировоззрении, нужно держать в уме эту категорию.

порождающей зрительно-смысловой облик вещи, который и есть собственно эйдос¹. Как действительность (*energeia*) для Аристотеля — осуществление возможности, энтелехия — наличная осуществленность, чистым стремлением к которой называется ее потенция. Именно форма (*morfe, eidos*) придает смысловую структуру и собственно бытие каждому предмету, если под формой понимать то, что обуславливает видовое отличие, которому можно дать словесное определение. «Бытие в действительности — у эйдоса..., в возможности же — у материи» (*Метафизика* А 15, 1071 а 8–9; 10). Поскольку же форме, по Аристотелю, противостоит *лишенность* (*steresis*) как противоположность, порождающая форму «из небытия», — постольку материя как самостоятельный субстрат служит посредником между ними и в некотором смысле может быть названа сущностью (*Метафизика* А 12, 1069 б 33–34; *Физика* А 19, 192 а 3–7)².

Все это поможет нам в дальнейшем. В заключение же этого аристотелевского калейдоскопа отметим еще одно важное обстоятельство: *отождествление* знания и его предмета. В некоторых случаях знание есть то же, что предмет знания: в области знаний творческих (искусство) это *сущность*, взятая без материи, и суть бытия; в области же знаний теоретических (наука) — логическая формулировка предмета и постигающая его мысль (*Метафизика* А 9, 1074 б 33 — 1075 а). Для наличной актуации оба пребывают в движении, но движение само по себе бессмысленно и не составляет существа знания, однако получает смысл, когда известно, что именно движется: как раз энергия и указывает на эту осмысленность движения. Это есть некая

¹ Ниже, в пятой главе, мы покажем, как Аристотель, пользуясь образом статуи, изготовляемой скульптором, и образом дома, создаваемого зодчим, подтверждает этот тезис. (*стр. 556 и след.*)

² Аристотель специально подчеркивает концептуальную важность различения категорий материи и лишенности (отсутствия): «Материя и лишенность — разные вещи, из коих одна, материя, есть не-сущее по совпадению, лишенность же — сама по себе..., материя близка к сущности и в некотором смысле есть сущность, лишенность же — ни в коем случае» (*Физика* А 9, 192 а 3–8); «я называю материей первичный субстрат каждой [вещи], из которого [эта вещь] возникает не по совпадению, а потому, что он ей внутренне присущ» (*Физика* А 9, 192 а 31–32).

«смысловая картина движения, то есть движение, конструирующее самое существо» [Лосев 1975-6, с. 99] (ср. с идеей Парменида). В социальном аспекте тому же подчинено и восприятие времени: время рассматривается эллинами не как «самая глубокая характеристика действительности, а скорее как форма обнаружения иной сущности. Типичная для античности платоновская формула гласит, что время только “подвижный образ вечности”. Поскольку универсально-единая сущность является чем-то вечным и самотождественным, то время, которое определяется вечностью (судьбой), оказывается таким же самотождественным, четким и неизменным, то есть в конце концов оказывается формой пространства»¹. Восприятие времени предполагает в акте восприятия некий «наружный» смысл, который понуждает вместе с временем воспринимать нечто, что им не является: пространство, посреди которого «разлиты» образы времени.

Кратко и эклектически обзрев извивы аристотелевских воззрений, пересекающие дубраву нашей темы, нужно особо выделить концепцию об Уме-перводвигателе как 1) субъект-объектном организме и 2) как телесно-скульптурном существе, достигшем самостоятельной ограниченной полноты (телесной выраженности) и способного быть чувственно воспринятым. В этом Уме обобщаются отдельные учения Аристотеля об энергии и движении, «форме — лишенности — материи», энтелихии, знании как таковом и проч.

В связи с рассмотренным выше учением Платона о зрительном теле обратим внимание на учение Аристотеля о *середине*.

Идея срединного, среднего, межеумочного приобретает у Аристотеля любопытный ракурс не только с точки зрения ее корреляций со зрительными телами Платона (см. выше), но и как понятие, в чем-то корреспондирующее с понятием меры (*Политика* II 7, 1266 b 28)², которое овеществляется в принци-

¹ А. Н. Лой. Социально-историческое содержание категорий «время» и «пространство». Киев, 1978. С. 69.

² См.: Т. О. Серебряна. Мiра в контексті антропологічної проблематики: Автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04. Київ, 1996. В работе предложена концепция «меры человека» в единстве разноуровневых теоретических аспектов ее рассмотрения, прослежены особенности генезиса и разрешения вопроса о мере человека в истории философии и проч.

пе упорядочения природных сущностей¹. Но не только: в сугубо физическом смысле, по Аристотелю, середина Земли, например, совпадает с серединой Вселенной (*О небе* В 14, 296 b 11–12). В «Метафизике» находим подтверждение как минимум формальной середине космического Ума-перводвигателя (которую Лосев в этом смысле загадочно трактует как «предельную срединную красоту» [Лосев 1975-6, с. 635]): «Поскольку есть двигатель, который движет таким образом, то имеется также середина, которая движет, сама оставаясь без движения, середина, которая вечна, которая является сущностью и чистой деятельностью» (*Метафизика* Z 7, 1072 a 24–26). Для нас интересно другое. Середина понимается Аристотелем как активное начало, порождающее всякую реальность (которая начинает отклоняться в ту или иную сторону, едва его покидает «живая середина» [Лосев 1975-6, с. 636]), следовательно, — как причину проявления феномена бытия, как идею вещи, которая осмысливает вещь и становится причиной всего, что с вещью происходит; и, наконец, исходя из предыдущего суждения, — как непререкаемое тождество сущности и ее внешнего выражения. Оказывается, что середина идеально-телесна (или телесно-идеальна) и, конечно, телесна эстетически как некая выразительная форма, приводящая в движение то, что движется.

Лосев предлагает формулу аристотелевской середины: середина есть живое и динамическое средоточие бытия, где в телесно-идеальном художественно единстве слиты общее и частное [Лосев 1975-6, с. 638]. Эксплицируя эту формулировку на понятие Платонова *зрительного тела* (в том числе и цветового), являющегося ни чем иным, как срединным состоянием (и эйдосом этого состояния) между смотрящим и смотрящим, имеющим телесный, художественно-пластический характер, трудно не заметить различия (которое — кстати говоря — и отделяется, как увидим ниже, преимущественно объективное понимание античного космоса в классический период от преимущественно субъективного его понимания в эпоху эллинизма). Если для Платона *срединное зрительное тело* является само-

¹ В трактатах «О происхождении животных» (II 7, 652 b 17 sqq), «Никомахова этика» (V 7) и «Политика» (IV 9 sqq) Аристотелем с разных точек зрения предлагается взгляд на среднее в физиологическом, нравственном и юридическом аспектах.

стоятельным эйдосом, обретшим качество только в приложении к активной способности восприятия его как некой *инотелесности* (телесного инобытия), — Аристотелева середина не только не имеет *фигуры* для своего тела, но, напротив, является динамическим средоточием бытия, которое не зависит от возможностей осуществления зрительных актов. В аристотелевской срединности нет места объективному пониманию тела как динамического выражения художественного единства, поскольку, учитывая специфику натурфилософских *par excellence* воззрений Аристотеля, мы имеем дело с непрерывной текучей изменчивостью вещи независимо от стабильного характера ее эйдоса. Речь идет о таком виде существования субъективного человеческого восприятия на фоне объективного существования космоса, при котором понятие срединности проявляется в намеренном размежевании общего и частного, каковое отсутствует в зрительном теле Платона. Может быть, именно этот момент заставляет несколько усомниться в правоте Лосева, что «космический Ум Аристотеля художественно фигурен», сколько бы точно это ни подходило к сегодняшнему разговору и сколь бы ни был для нас удобным такой вывод.

Заканчивая оглядываться «в Аристотеле» как последнем крупном представителе античной философии эпохи классики, следует выполнить предварительную грунтовку для последующего письма: для обзора воззрений на феномен телесности представителей эллинистических философских школ — эпикурейцев, стоиков и скептиков, из которых мы рассмотрим только две первые.

От эллинства к эллинизму. О том, насколько значимой была эпоха классики для средиземноморской культуры, свидетельствует хотя бы восклицание коварного македонского царя Филиппа II, отца Александра Великого: «Я благодарен богам не за то, что они даровали мне сына, а за то, что они даровали его мне во времена Аристотеля». Едва ли кто-нибудь из сильных мира сего мог произнести нечто подобное в пост-классическую эпоху, и тем более сегодня: умный в гору не пойдет. В этом восклицании кесарь дал себе труд осознать собственную духовную элитарность. И вправду, в истории эллинской культуры фигурами Платона и Аристотеля завершается краткий (двести лет) период существования эллинской мыслительной традиции — вершины развития свободного мышления, и начинается эпо-

ха, названная эллинизмом¹. Сын Филиппа II Македонского Александр в геополитическом смысле открыл новую страницу в истории греко-персидского противоборства, а его учитель Аристо-

¹ Понятие *эллинизм* ввел в историю культуры И. Г. Дройзен книгой «История эллинизма» (русский перевод: М., 1890–1893). С поражения греков в Беотии (близ Херонеи) в 338 г. до Р. Хр. и победы над ними Александра Великого принято отсчитывать начало эллинистической эпохи, когда Греция (Афины), подпав под военно-политическое владычество Македонии, все же смогла сохранить (видимо, благодаря популярности греческих писателей, драматургов и философов; конечно же, и Аристотеля с его Ликеем) духовное влияние на развитие Пиренейского полуострова и Средиземноморья в целом. «Отныне Греция была страной бедной, обезлюдившей, но хранившей богатые памятники прошлого и потому привлекавшей столь же любознательных, сколь и состоятельных иноземцев, особенно римлян. Около 280 г. до Р. Хр. здесь сложились новые политические организмы: Этолийский и Ахейский союзы. От союзов классической эпохи, симмахий, они отличались равноправием всех государств и их граждан, входивших в объединение. Высшая власть принадлежала общему собранию граждан, созывавшемуся два раза в год, и совету союзников; во главе союза стоял выборный стратег» [Куманецкий 1990, с. 143]. Как замечает А. Н. Чанышев, афиняне к этому времени совершенно развратились и изнежились: «они стали театрами, полюбив зрелища. Еще Перикл приказал выдавать за это тысячу талантов в год, но не в военное время. Это ограничение не соблюдалось. Театр стал для афинян важнее отечества. Не желая сами служить в армии, они держали наемное войско, на которое нельзя было положиться» [Чанышев 1991, с. 9]. Все это, культурно важное, но политически близорукое, отпечаталось в поражении афинян македонцам, что радикально изменило их политический статус.

А вопрос о т. наз. «зрелищных деньгах» все равно любопытен. Евбул, известный афинский деятель середины V в. до Р. Хр., сторонник мирной политики, «провел закон, чтобы все излишки доходов, или остатки от расходов, за удовлетворением бюджетных нужд, шли в кассу “зрелищных денег”». Когда внесено было предложение, чтобы такие излишки, или остатки, в течение войны, которую афиняне вели из-за Евбеи, были употреблены на военные нужды, автор предложения был обвинен в “противозаконности” и присужден к денежному штрафу. Евбулу приписывают даже закон, по которому смертная казнь грозила всякому, кто предложит употребить “зрелищные деньги” на войну. Никогда еще задача “зрелищных денег” не достигала таких размеров, как при Евбуле, и это, несомненно, должно было деморализовать народную массу. Но Евбул, чтобы удержаться, чтобы обеспечить проведение других статей бюджета, должен был бросить толпе “кость”. Своей цели Евбул... достиг: он сохранил свое

тель в умственном смысле закрыл ряд страниц в истории развития философской мысли.

Для нас важно, что с концом классической эпохи завершается сложение основных принципов греческой архитектуры, которая в дальнейшем лишь модифицируется, видоизменяется, в основании оставаясь незабываемой. Потому мы рассматривали эпоху V–IV вв. до Р. Хр. столь подробно, что на это время падает расцвет греческого архитектурного (и художественного) творчества. Десять столетий, в которые сложилась и существовала эллинистическая традиция, — время, несоизмеримое с эпохой классики не только в хронологических рамках, но и в рамках творческих (включая и эллинистически-римское время эпоху, с I века). Классическая, «старая» Греция оказалась в эллинизме Старой Грецией — в хронологическом и территориальном отношениях: такой Греции уже не было, да и грек изменился (К. Маркс остроумно заметил, что эпикурейцев, стоиков, скептиков рассматривали чуть ли не как неуместный доверок, ни в какой мере не соответствующий своим «величественным предпосылкам»).

Классический греческий полис в территориальных размерах был чрезвычайно миниатюрен (см. у Шпенглера [Шпенглер 1993, с. 238]), и грек не видел «дальше собственного носа», однако то, что видел — видел отчетливо и объемно. Лосев имел полное право утверждать, что в эпоху классики форма и содержание были слиты в целое: в эллинизме же проявляется специфический *культ формы* (провозглашенный Аристотелем), но такой формы, которая оторвана от содержания и, как теперь представляется, была нарочито искусственной (особенно это очевидно в архитектуре Рима). Все это не может ни свидетельствовать в пользу более утонченного понимания чувствен-

положение, но, вместе с тем, ему удалось и значительно поправить афинские финансы, а это позволило Афинам расходовать большие суммы и на верфи, на сооружение флота, на войска и общественные постройки... Не отрицая заслуг Евбула как ловкого финансиста, нужно признать, что вся его политика... должна была... способствовать прогрессирующему вырождению афинской демократии» (С. А. Жебелёв. Демосфен. Берлин; Пгр; М., 1922. С. 50-51). Воистину, нет глупее и агрессивнее беса, чем «дух толпы», «дух народа»: на какие только ухищрения не идет порой народонаселение, чтобы подорвать собственные устои или чтоб за минутное удовлетворение потребности заплатить свободой!

ных восприятий, постепенно избавлявшихся от наивности и прямодушия, которые в той или иной форме были присущи классическому времени. Однако «классическое эллиновство расценивалось выше эллинизма по своему спокойному величию, по целомудренной (?! — А. П.) простоте своей культуры и по отсутствию в ней всякой пестроты, изощренного психологизма и субъективных прихотей (?! — А. П.)» [Лосев 1975-б, с. 680]. При всем уважении к мнению Алексея Фёдоровича этот его пассаж представляется раздражающе непоследовательным и звучит насмешкой над собственным научным методом.

Собственно, аристотелевский *принцип интелехии* как единства материальной, формальной, действующей и целевой причин исчерпывал главное содержание классической традиции: объективная субстанциальность приобрела в ней законченную форму «абстрактно-всеобщего становления категорий». В эллинистическую эпоху это выглядело иначе.

Здесь мы могли бы прервать экскурс по античной мысли, поскольку и основания архитектурных принципов, и вершины философских рассуждений сложились в классическое время. Но в этом случае мы охватили бы лишь часть античности, пусть наиболее яркую, погрешив против подлинности. Античная мысль так же, как и архитектура, пребывала в мутации, одновременно и двигаясь и покоясь, и потому становясь все более изощренной. Надобно полагать, архитектура эллинистического времени в той же мере формировала социальные пространства, в какой формировали умственное пространство эллинистические мыслительные конструкции.

Здесь стоит оговориться. Роль тех или иных философских (поэтических, литературных, драматических и проч.) текстов, роль текстов вообще в формировании каких-то реальных, тактильно ощутимых образований (произведений искусства и архитектуры) представляется более чем сомнительной: из пункта А в пункт Б никто не движется ни последовательно, ни непосредственно. Совершенно ясно, что ни о каком непосредственном, прямом влиянии и речи быть не может; никакими отвлеченными философами, рассуждениями о движении и покое, поэтическими фрагментами и драматическими отрывками не объяснить сложение, например, ансамбля Афинского акрополя, сколько бы ни ссылаться на Сократа и Платона, это сложные наблюдавших.

Если и можно говорить о каком-то «влиянии», то лишь в жанре, разработанном М. А. Гаспаровым.

В его «Занимательной Греции», книжке для школьников и для академиков, есть маленькая главка: пару абзацев. Она называется «Как щит создал Грецию». Я процитирую ее.

«У древнегреческого круглого щита было две рукояти: одна в середине, в нее просовывали руку по локоть; и другая с краю, ее сжимали в кулаке. Так было не всегда: это изобретение приблизительно конца VIII в. до Р. Хр. Как раз в это время в Греции устанавливался тот гражданский строй, какой мы знаем: республики с народным собранием и государственным советом, без таких царей и вельмож, которых описывал еще Гомер в “Илиаде”. И некоторые историки думают, что одно с другим связано.

Пока на щите была одна рукоять, в середине, твердо удерживать его было гораздо труднее. Приходилось делать щиты меньшего размера, которые едва прикрывали тело одного бойца. Такая пехота сражалась врассыпную и, конечно, была слабее, чем всадники, а тем более колесничники; а именно с боевых колесниц сражались гомеровские цари и вельможи. На этом и держалась их сила в военное время — а стало быть, и власть в мирное время.

Когда появилась вторая рукоять, круглый щит сразу стал шире (легко прикинуть: два локтя в поперечнике). Это значило: два воина, ставши рядом, прикрывали краями своих щитов друг друга. А строй воинов, ставших в ряд, оказывался прикрыт сплошной стеной щитов и неуязвим для ударов противника. Так благодаря новому щиту вместо рассыпного боя появился сплоченный строй; а благодаря строю — главной военной силой стала тяжеловооруженная пехота. А значит, и в мирное время главной силой государства почувствовали себя те среднезажиточные люди, у которых хватало средств на тяжелое вооружение с панцирем и щитом. Их количество исчислялось уже не десятками, а многими сотнями и даже тысячами. С этого и начался долгий путь греческого общества к демократии» [Гаспаров 1996, с. 30–31].

В *приложении 3* читатель сможет увидеть, как М. А. Гаспарова, по его собственному признанию, упрекали в оголтелом марксизме, а Михаил Леонович остроумно защищался. Как бы ни было, в таком смысле — как щит создал Грецию — влияние философских текстов на архитектурную форму вполне возможно. Проблема лишь в том, что текстов не осталось, а формы — в развалинах (*etiam periere ruinae!*). Витрувий написал трактат

«Об архитектуре» в I в. до Р. Хр., а расцвет эллинской архитектуры приходится на середину V в. Со щитом проще, с текстами труднее: потому я и занят сочинением этой книги. У нее совсем другая цель, нежели та, которую ставил перед собой Витрувий и о чем Лосев ехидно высказался: «Этот человек очень любил пофилософствовать. Где надо и где не надо, он упоминает самых разнообразных философов, хотя они мало дают ему по существу. В специальной (правда, миниатюрной) главе II 2, 1–2 он даже хочет дать как бы специально введение в науку о строительных материалах, но на деле у него выходит только то, что он перечисляет элементарные учения Фалеса, Гераклита, Демокрита и Эпикура о стихиях» [Лосев 1979-а, с. 612] и т. д. Представьте на минуту, что современный прораб взялся сочинять архитектурный трактат! Витрувий хоть и был образованным человеком, но мешал латынь с греческим так же, как наш прораб мешает жест с феней: речь даже не о языке — о самом процессе говорения. Грешно упрекать Витрувия в простоте (а стало быть, и темноте) изложения: но другого Витрувия у нас нет. Очевидно, что голое нанизывание цитат на шампур текста мало может дать для аппетитного понимания того или иного операбельного принципа. Очень не хотелось бы оказаться на месте Витрувия, но поскольку он такой один, и от лосевского (и моего) ёрничания¹ Витрувия не убудет.

¹ Польская пианистка Ванда Ландовска заметила: вы можете позволить себе вольности, только если руки исполнены почтения и благоговения перед вещью, которую играет.

Доктор технических наук и доктор архитектуры, профессор Б. П. Михайлов в 1967 г. выпустил книгу «Витрувий и Эллада»; подзаголовок ее странен: «Основы античной теории архитектуры». И вот почему: автор исследует взгляды римлянина Витрувия в его отношении к эллинской архитектуре, то есть — «к седой старине», к тому же находящейся далеко от Рима и уже пришедшей в упадок. Это как если бы наш исследователь писал труд об архитектуре Болгарии XV века: требовалась бы собственная научная модель, современный метод, пригодный для изучения материала, да и сам материал должен быть предварительно обследован. Сделал ли это Витрувий? Пожалуй, можно ответить утвердительно. Но является ли результат его труда «основами античной (греко-римской) теории архитектуры»? Вероятно, здесь следует отвечать отрицательно: в эпоху отсутствия СНиПа (или ДБН) трактат Витрувия был его эрзацем. Если СНиП имеет отношение к теории архитектуры, тогда мои инвек-

Остановившись на подороге — между классической Грецией и раннесредневековой Европой, — стоит подчеркнуть, что в этой книге речь идет не о прагматическом формировании тех или иных архитектурных явлений (ордеров, пропорций, храмов, телестерионов, интерколумниев, гипотрахеолонов, акрополей, агор, гимнасиев, терм и т. д.: это тысячу раз изучено, «съедено и выпито», преподнесено студенту в скучных учебных набросках), — речь о выявлении в умственном пространстве античности таких моментов, которые бы позволили формулировать, почему архитектура античности именно такова, в чем ее пластический спецификум по отношению к последующему архитектурному процессу и как, собственно говоря, отражалась античная «жизнь духа в форме зодчества» (Габричевский). Это невозможно выяснить вне обращения к сгусткам эстетико-философских воззрений античных писателей. И сколько бы Лосев не посмеивался над прожженным прагматиком Витрувием и вниманием того к философии Эпикура, именно Эпикура встретим и мы в путешествии по ландшафтам античного письма.

Эпикур (и Демокрит). К концу IV в. до Р. Хр. Эпикур (341–270 гг.) имел в Афинах собственную философскую школу, так называемый «Сад», наряду с Академией Платона, Ликеем (Перипатом) Аристотеля и «Стойей» стоиков, потому котировался высоко: на этот сад и катались смотреть римские туристы, о которых говорилось выше.

Пожалуй, центральным принципом эпикуреизма была непременная ощутимость бытия и космоса. Атомы Демокрита и Эпикура (сопоставлению которых посвятил докторскую диссертацию 23-летний К. Маркс [Маркс 1974-а]), были не только ощутимы, но имели геометрическую форму. Под ощутимостью следует понимать не только *способность* ощущать, но и *возможность* существования такой предметности, которую ощущаешь. Эта ощущаемая, ощутимая предметность у Эпикура обновлялась, почил на самой себе.

тивы и Витрувию, и Б. П. Михайлову опрометчивы. Качество же монографии Бориса Петровича не подлежит обсуждению: другого труда, в котором столь скрупулезно были изучены и представлены «основы античной теории архитектуры» (даже независимо от Витрувия), в отечественном архитектуроведении нет. К этому добротному исследованию мы неоднократно будем обращаться в дальнейшем.

Историк античного мира и Византии, профессор Университета св. Владимира Ю. А. Кулаковский [Пучков 2004-в] в публичной лекции 1889 г., посвященной Эпикуру, четко обрисовал интересующую нас сущность эпикуреизма: «Всякое бытие материально. Материя состоит из атомов, неразрушимых и вечных, которые, пребывая от века в пустоте, то есть... в пространстве, образуют своим сочетанием весь видимый и постигаемый мир. Мир этот в данной своей форме есть творение случая... Постоянное изменение в видимых предметах есть основной закон жизни мира. Изменение есть в то же время разрушение и смерть... Конец нашего мира, быть может, и близится, но он не есть установление небытия, ибо царящий над всем случай может создать новые иные миры из, быть может, иного сочетания вечных и неуничтожимых атомов» [Кулаковский 2002-б, с. 172–173].

Таким образом, мы наблюдаем развитие атомистического учения Демокрита в сторону морализаторскую, прагматическую или, как можно сказать на современном языке, — в сторону экзистенциальную: этика Эпикура базируется на корреляции двух принципов — наслаждения и страдания: все, «приготовленное» к жизни, стремится к первому, избегая второго. К. Маркс называл Эпикура *первым просветителем* в том точном значении слова, которое отлично от чистых абстракций мышления и пристращено к назидательности по принципу «жизнь прошла». «Вся деятельность сознания, — утверждает Маркс, — есть лишь борьба с далью, тяготевшей как заклятие над всем древним миром; принципом сознания оказывается лишь возможность, случай; оно старается каким-либо образом осуществить отождествление себя со своим объектом и признает это, когда эта даль противостоит ему как предметно независимые небесные тела» [Маркс 1974-а, с. 40].

У Диогена Лаэртского находим множество фрагментов¹, которые в интересующем нас ракурсе характеризуют Эпикура, например: «Истинно только то, что доступно наблюдению или уловляется броском мысли» (*Диог. Лаэрт.* X, 62) или: «Главным признаком совершенного и полного знания является умение быстро пользоваться бросками мысли» (*Диог. Лаэрт.* X, 36). Под мыслительными «марш-бросками» Эпикур разумел некоторую

¹ Помните, откуда берутся фрагменты? [Гаспаров 1996, с. 98–100]

активность мышления, его изощренную способность домысливать чувственную картину мира до атомов и пустоты, в которой они пребывают, поскольку без домысливания такой пустоты невозможно существование эмпирически наблюдаемого движения, а без домысливания атомов нельзя объяснить форму и физическое свойство данной в ощущениях эмпирики явлений. О необходимости наличия пустоты для движения Эпикур говорит: если бы пустоты не существовало, «телам негде было бы *где* двигаться и *сквозь что* двигаться» (Диог. Лаэрт. X, 40), однако источник движения находится в самих атомах. И Вселенная вечно и недвижно пребывает, и ничто не может извне внести в нее изменение, не нарушив ее природы; это и невозможно, поскольку все потенции, которые могут внести такое изменение, содержатся целиком в ней самой, а беспредельность числа атомов во Вселенной доказывает ее беспредельность.

Итак, в эпикуреизме, взятом в почти онтолого-физическом аспекте, мы сталкиваемся с красивым подтверждением, во-первых, Демокритовой концепции, свидетельствующей о телесности воспринимаемого, и во-вторых, — телесного характера всяких умственных движений, только и возможных в качестве пластической оформленности интеллектуального ощущения формы.

Если для Демокрита бытие недоступно чувствам, то Эпикур вовсе не видит разницы между воспринимаемым и мыслимым: чувства воспринимают бытие как таковое, но только величина атома мешает ему быть воспринимаемым. Маркс подметил тонкий момент: «Подобно тому как атом не составляет ничего иного, кроме природной формы абстрактного, единичного самосознания, — так чувственная природа есть только объективированное эмпирическое единичное самосознание, а это и есть чувственное». Эпикурейская «ощутимая предметность», на самой же себе основанная и являющаяся самопричиной, по своей феноменологической природе владеет функциями *de facto*. Как заключил Маркс, у Эпикура «доведена до последних выводов атомистика ... как естественная наука самосознания, а это последнее в форме абстрактной единичности есть для себя абсолютный принцип, который представляет собой упразднение атомистики и сознательную противоположность всеобщему» [Маркс 1974-а, с. 189, 197]. Мне остается лишь присоединиться к этому здравому заключению.

Стоики. Самый термин «стоицизм» возник, так сказать, архитектурно, — от названия Пестрой Стои — крытой колоннады (портика), выстроенной во второй половине V в. до Р. Хр. в Афинах, которую украсил живописью Полигнот. В этой Стое и располагалась школа, получившая название стоической.

Как самостоятельное направление стоицизм просуществовал более шестисот лет. По сравнению с Академией и Ликеем, проводившими активную философско-педагогическую работу, но остававшиеся элитными заведениями, эпикурейцы и стоики более близки простому древнегреческому человеку, отчего и приобрели популярность среди вещей, полезных народу (*φωφιλάρης*). Если к Платону и Аристотелю могли обращаться аристократы духа, то раннеэллинистические школы развернуты к толпе. Хорошо сказал о них кн. С. Н. Трубецкой: «Более других школ стоицизм приобретает характер воинствующей философии — учащей и проповедующей... Аристократы и знатные дамы держат при себе философов как “домашних капелланов”... Появляются философы-приживальщики, присяжные риторы стоической морали...; в философских школах стоицизм преподают ученые профессора, оплачиваемые дорогими гонорарами, и, наконец, уличные проповедники разносят его среди толпы» [Трубецкой 1994, с. 93]. Площадная, посконная философия, удобная не слишком ученой, но вполне обеспеченной знати, отличавшейся от плебса только уровнем дохода (все как нынче), — на эту «вменяемую» аудиторию и был рассчитан «lego» стоицизма.

Зенон (из Китии), Клеанф (из Асса) и Хрисипп (из Киликии), люди иногородные, считаются главными представителями стоицизма. Они интересны для нас как авторы, так или иначе трактовавшие о душе как некоем теле, организме, предполагающем особый тип оформления. Конечно, такая телесность, как и повсюду в предыдущем, нетождественна, скажем, мясистиости, организованности и прочим физиологически понимаемым качествам живого тела. Это телесность, отличенная от физики явления и представляющаяся идеальной. Понимание такой идеальности обставлено у стоиков особыми мыслительными конструкциями, во всяком случае, очень близкими к тем, что *мысль о вещи тоже есть некая вещь*. И поскольку таковая мысль облечена в словесную оболочку, а слова-«атомы», сами являющиеся оболочками неких смысловых значений, так или иначе выразительны и потому эстетичны, постольку же и она есть некий организм.

В этом отношении мы обнаруживаем в стоицизме понятие некоего умопостигаемого «лектон» (*lekton*, мн. ч. — *lekta*)¹, которое дотоле в философском лексиконе не встречалось. Вероятно, это понятие лучше прочих выражает смысловую природу интеллектуального тела.

Лектон трактовалось как нечто, не имеющее не только оценочной интонации, безразличное к принципу существования или несуществования (бытия или небытия), как то, что не соотносится с понятиями (являющимися искусственными ограничениями реальной действительности), а выступает *отвлеченной словесной предметностью*. Плотин (*Энн. V 5, 1 37–39*) утверждает, что лектон у стоиков — мыслительная конструкция, так или иначе связанная со словом, но не обладающая существованием. Лосев, интерпретируя лектон, указывает: «Лектон — это чистый смысл, а физический предмет есть та или иная телесная субстанция, с которой лектон соотносено, но само по себе оно вовсе не есть какая-нибудь субстанция, ни телесная, ни духовная» [Лосев 1979-а, с. 101]. Всему этому хочется возразить (может быть, нагрузив пониманием, которого у стоиков и не было), что поскольку лектон все же понимался как некоторый реальный *смысл* обозначаемой предметности в слове, оно *не может не иметь* идеального телесного оформления. Ведь и само *понятие* телесности — не что иное, как тоже *смысл*, тоже лектон, — и тогда ничего реального, в стоическом понимании, вообще существовать не может. Термин «бестелесное» мало популярен в античной мысли [Лосев 1979-а, с. 100] — во всяком случае Платон (*Федр 85 е; Софист 246 в*) и Аристотель (*Физика IV 1, 10*) пользуются им нехотя. Это случай, в котором следует разобраться.

Секст Эмпирик замечает: стоики понимали, что «истинное отличается от истины трояко: сущностью (*ousia*), составом (*systemata*) и свойством (*dinamei*). Сущностью — потому что истинное бестелесно, ибо оно суждение и выражается словом (*aksioma kai lekton*), истина же — тело, ибо она знание, выясняющее все истинное; знание же — известным образом... руководящее начало...; руководящее же начало телесно, ибо оно... дыхание» (*Три книги Пирроновых положений II 81–83*). Иными словами: объяснение того, как реальное тело может быть по-

¹ О лектон вообще см.: А. Ф. Лосев. Знак. Символ. Миф. М., 1982. С. 168–182.

мыслено при соучастии стоического лектон, для отвлеченной телесности которого тело должно иметь некое побуждение. Поскольку сущность вещи не есть сама вещь и существует самостоятельно, энергия вещи может быть одновременно и осмысленной, и телесной (ведь мысль о вещи вещественна).

Стоицизм, включая нравственные учения (об атараксии, апатии и т. д.), — одна из первых целостных систем, в которой космос расценивается и как сплоченный, живой, физиологически структурированный организм, и как мир вообще в качестве единого тела со всеми оформляющими понятиями, и пронизанное одушевляющим его *телесным дыханием*: только живое способно дышать («пневматическое тело», разработка которого встречается в позднем эллинизме у Филона Александрийского, Плотина и Прокла). Если Аристотель настаивал, что материя невозможна помимо формы, стоики в единой субстанции мира различают материю и силу как его атрибуты. Эта единая субстанция — оформляющее себя тело (как *ощущение* у Эпикура), в то время как форма и сила — начала, умопостигаемые в качестве формологических явлений.

На первый взгляд может показаться, что онтологическое учение стоиков наши предположения в целом не подтверждает, поскольку различает четыре вида вещей принципиально бестелесных: пространство, время, пустоту и «чистый» предмет мысли (лектон). Но ведь пространство и время способны существовать, быть действительны лишь в сосуществовании с телесным и только отличаются от него формой организации, хотя эта форма выражается апофатически по отношению к телу пространства¹, времени, пустоты и лектон. Потому в отношении понимания сущего как *сущего непременно телесного*, способного действовать и испытывать воздействия, стоицизм для нас существен: действовать может лишь такое тело, которое обретает существование от материи, и поскольку *материя* есть основа

¹ Напомню о. Сергея Булгакова: «Пространственность есть непроницаемость материи и практически опознается как граница или форма... Из этой взаимоограниченности возникает внешняя форма любого тела как ограниченная область его бытия. Если устранить эту причину пространственности, предположив полную и совершенную организованность мирового тела, при которой ничто ничего не вытесняет..., тогда, очевидно, реальность пространства исчезает, оно становится чистой потенцией» [Булгаков 1994, с. 256].

всякой сущности и обладает определенными свойствами. А поскольку, следовательно, свойство причастно к сущности вещи, оно и в мыслительном теле имеет определенность, оформление и «состояние».

Основное противоречие стоицизма в онтологическом смысле можно усмотреть именно во взаиморасположении стоических т. наз. бестелесных «стихий» и великолепного, целостного, почти физиологического мира-организма. У стоиков телесно все — и душа, и боги, и качества вещи, и понятия, и добродетели, и пороки, и представления. И даже отвлеченное бестелесное лектон на поверку оказывается учением о словесной предметности, которая отвлечена от звуков (механических орудий высказывания) и физических предметов, которые проявляются в слове. Здесь хочется напомнить соображение М. Фуко, довольно обыденное, что природа раскрывается через решето наименований, и она, которая без таких имен оставалась бы немой и незримой, сверкает вдали за ними, непрерывно представая по ту сторону этой сетки, которая, однако, распаивает ее знанию и делает зримой только в сквозной пронизанности языком [Фуко 1994, с. 190]. Но в этом гнездится еще одна странность: словесная предметность обладает существованием, сущностями и качествами, более того, она выступает как обязательный элемент мира-организма, о котором и говорят стоики. Лектон как чистая *смысловая форма вещи* есть не что иное, как тоже тело, могущее рассматриваться эстетически. Следует всецело согласиться с Лосевым: «Когда эстетический предмет не является сам своим собственным смысловым носителем, а теряет это носительство в пользу вещества, он превращается в *абстрактно-эстетическую предметность*, в *симметрию* и *гармонию*. Вот почему если оставаться на почве чистой эстетической предметности, то ничего, кроме формалистического учения о симметрии, мере, гармонии и пр., не способны нам дать даже Платон, Аристотель и Плотин. Этот *античный опыт телесности, вещественности* (курсив мой. — А. П.) ведет здесь именно к абстракции, ибо вещество всегда таково. Разгадка античного абстрактного формализма, говорим мы, — в общеизвестной скульптурности и пластичности античного тела» [Лосев 1979-а, с. 146–147]. Отсюда может быть понятно, что по самому большому счету, *оригинал* — материализованная идея — для скульптуры и архитектуры один: человек. В скульптуре он взят внешне, в архитектуре вну-

тренне. В скульптуре дух его имманентен материалу, в архитектуре трансцендентен. Как это опознается? По Платону: «о каждом отдельном произведении надо, чтобы не впасть в ошибку, знать, что оно собственно собою представляет. Кто же не знает его сущности (*oysia*), его замысла (*tipote boyletai*), кто не знает, действительным изображением (*eicon*) какого предмета оно является, тот едва ли распознает правильность или ошибочность его замысла» (*Законы* 667 е — 668 с).

В этических и натурфилософских сочинениях стоиков А. Ф. Лосев обнаруживает объединение всеобщей телесности бытия с бестелесностью лектон, связанных с учением о первоогне как первоначале бытия, признаваемого стоиками действительным [Лосев 1979-а, с. 149–153]. Стоический «логос», проявляясь в «огненном Слове», дает некий внешний рисунок космического события, сам являясь формой и обладая наглядностью телесности. Об этом же говорит кн. С. Н. Трубецкой: «Отдельные живые формы, составляющие свойства вещей, образующие и оживляющие вещество, суть *logoi spermatikoi* — “сперматические логосы”: “формы” Аристотеля, его “роды и виды”, соответствующие отвлеченным понятиям, становятся особого рода физическими агентами, обращаются в *живую материальную сперму*, в *семена* вещей. “Понятия” Аристотеля становятся силами, потенциями (*dynameis*) и вместе материализуются, получают пневматическую, эфирную телесность. Иначе как объяснить взаимное соответствие вещей и понятий, взаимодействие мысли и вещества?» [Трубецкой 1994, с. 86].

Система категорий у стоиков претерпела закономерные изменения: при внешнем сходстве с Аристотелевой она противоположна ей по существу, поскольку по отношению к первой категории (*oysia*) прочие являются ее конкретизацией. Рассматривая стоическое учение о категориях, Плотин акцентирует внимание на этом противоречии: если идеальность и бытие расположить как разные уровни действительного, нужно будет либо объяснять бытие как над-идеальное (как *усию* Аристотеля), либо прийти к выводу, что таким псевдо-бытием оказывается само бытие, поскольку материя в силах выполнить бытийные функции, лишь вобрав в себя все потенции бытия, и тогда становится сверх-идеальной сущностью или неполноценностью (*Энн.* VI 1, 25–31). В обоих случаях основы стоицизма будут разрушены. Собственно, стоики задолго до Канта и канти-

анцев стремились обнаружить такую реальность, которая бы не существовала, а только значила нечто, тем самым избегая двойственного характера бытия — ситуации, когда категорию сущего нельзя приписать одновременно и идеальному, и вещественному. Важно также заметить, что категория *небытие* не получает никакого внимания у стоиков: в мире без логоса ее нет, поскольку все является в той или иной степени телом, и бестелесной может быть только пустота, пребывающая вне мира, пространство, время и значения слов (*Диог. Лаэрт.* VII 140). *Телесно только то, что способно действовать и испытывать действие (действительное и страдательное)*. Лосеву принадлежит сомнение, выдержанное в античном духе: либо вещь является носителем смысла вещи, и уже тогда этот смысл вещи не есть просто вещь; либо смысл вещи тоже есть вещь, но тогда она, находясь в самой вещи, не является субстанцией вещи, но ее символом [Лосев 1989, с. 107]. Говоря современным языком, стоическое лектон есть символ вещи, указующий на ее вещественность, но несводимый к этой вещи.

Бесплотные идеи, формы или понятия, говорит кн. Трубецкой, не могли бы действовать в веществе, а бездушная материя не могла бы воспринимать их. Дух не действовал бы на материю, если бы он не был телесным, и материя не испытывала бы его воздействий, не будь она сродни духу. У Платона не только дух, но и сама материя была бестелесной; у стоиков же и материя (*yle*), и дух суть тело (*soma*), поэтому стоики признавали телесность не только души, но свойств и качеств вещей [Трубецкой 1994, с. 83]. Стоицизм через преодоление телесности стремится прозреть в такой идеальный организм, который не зависел бы ни от какой телесной области [Лосев 1989, с. 111].

По совести говоря, стоицизм — одна из последних цельных философских систем античности, еще тяготевшая к эллинизму, и развитие стоицизма в Риме во II–I вв. до Р. Хр. (усилиями Паннеция и Посидония) — не только окончательная его эллинизация, но и одновременно «платонизация». Стоицизм, с какой бы точки зрения его ни рассматривать, пришел к тому, что бытие, оказавшись некоторым телесным веществом, становится пустой и бессильной возможностью, увиденной в классической «физике» Аристотелем. Стоическое лектон в этом случае оказывается тем логически нейтральным понятием, которое специфически отвлечено от всех реальных смыслов и только на что-

то указывает и о чем-то свидетельствует, одновременно вплетаясь в реальность и сообщая ей формологическую структуру.

Посидоний. Так называемый стоический платонизм, ярким представителем которого был Посидоний (из Апамеи), — переходное звено от «раннего эллинизма» к «позднему».

Посидоний, о котором Эд. Целлер сказал, что это «самая универсальная голова после Аристотеля», которого современники сопоставляли по значимости для истории мысли с Платоном, а по энциклопедизму с Аристотелем, относительно коего Страбон прямо говорит, что Посидоний «умнейший философ нашего времени» (*География* XVI 2, 10), — был основателем родосской школы, автором множества оригинальных трактатов и даже учителем Цицерона¹. С. С. Аверинцев утверждает, что Посидоний в последний раз за всю историю античной мысли предпринял попытку построить всесторонне разработанный натурфилософский образ мира. «По размаху замысла, по широте эрудиции попытка эта заставляет вспомнить Аристотеля, хотя по способности к трезвой научной самопроверке Посидоний стоит гораздо ниже... В защиту Посидония можно сказать, что его представление о живом, чувствительном, одухотворенном космосе обладает несомненным эстетическим обаянием и даже способно захватить как произведение искусства; недаром отголосок доктрины о «всемирной симпатии» можно встретить у Гёте и Шеллинга, у Новалиса и Тютчева — вплоть до Т. Манна и Юнга. Но для заката античности этот сплав мифа и науки был тем, чего искали все выразители духа времени. Можно сказать, что ни один образованный человек IV–VII вв. не мог всерьез задуматься о тайнах природы, об устройстве человеческого тела, избежав при этом прямого или косвенного воздействия концепции Посидония»².

Стоический платонизм Посидония — система взглядов, которая стремилась объединить стоическое понимание телесности космоса и человека с вечным миром идей, тем самым подготовив *александрийский неоплатонизм* и этим окончатель-

¹ По свидетельству Лосева, исследовательская «мода на Посидония» в мировой науке началась с 80-х годов XIX в. и к началу XX сошла на нет [Лосев 1979-а, с. 680].

² С. С. Аверинцев. Эволюция философской мысли // Культура Византии: IV — первая половина VII в. / Отв. ред. З. В. Удальцова. М., 1984. С. 49.

но замкнув классическую мыслительную традицию. Мыслительными усилиями Посидония «огненная пневма» как основа бытия была превращена в некий мир идей, тем самым «спутав» Платоновы карты. Физический космический организм становится отражением мира идей, превращая его из только вещественного образования в вещественно-смысловой организм, который, оставаясь телесным, приобретает некую смысловую структуру и становится понятным [Лосев 1989, с. 111]. А. Ф. Лосев утверждает, что для того, чтобы мог существовать какой-либо организм, даже посредством мира идей обеспеченный чувственной ощутимостью космоса, ему необходимо нечто «вне-организменное», благодаря чему он и получает органический рисунок. Так, Платоновский мир идей у Посидония перестает быть чем-то запредельным, непонятным, начинает *ощущаться*. Тогда космическая огненная пневма становится не чем иным, как самим ощущающим человеком, а вместе с ним и всей природой вообще, дышащей этими идеями. Если в период классики чувственно-материальный космос был отвлеченной абстрактно-всеобщей категорией, в стоицизме и стоическом платонизме он превращается в органическое тело, оказывающееся символической аллегорией идеального мира, способное к изучению или к ощущению, которое обусловлено телесностью ощущающего. Секст Эмпирик, трактующий Посидония, говорит, что точно так же, как для восприятия света нужно, чтобы глаз был «светочувствителен», так же и для души, воспринимающей нетелесные формы, необходима ее собственная нетелесность (*Против математиков* VII 119). Однако для Посидония в то же самое время душа есть тонкое огненное дыхание, *дыхание чего-то телесного*, способного рассеиваться в атмосфере (*Против математиков* IX 71 etc.). Для Посидония сама философия является не только неким живым организмом, но и целостным живым существом, где кровь и мясо соответствуют физике, сухожилия и скелет — логике, душа — этике (*Против математиков* VII 19; *Диог. Лаэрт.* VII 40). Таким образом, воззрения Посидония находятся на самом пороге неоплатонической философии: четкое понимание телесного характера мыслительных актов позволяет заключить, что «субъективная философия начала эллинизма отошла от объективного субстанциализма античной классики, который заменен учением о всеобщекосмическом организме» [Лосев 1989, с. 111]. Разумеет-

ся, все это подтверждает эстетический характер воззрений Посидония.

В понимании Посидония душа не является некой чистой идеей, потому что Посидоний не «просто платоник, но стоический платоник, и никаких чисто платоновских идей у него действительно нет, а есть только огнедышащие эманации первоогня, одинаково материального и идеального» [Лосев 1979-а, с. 703]. Философ имел право на упрек эпикурейцам в непонимании, что не тело содержит в себе душу, а душа содержит в себе тело, подобно тому, как тело схватывает и себя самого, и то, что вне его. (Вспомним «стоического платоника» Паскаля — мир обнимает меня как точку, я же обволакиваю его своим мышлением.)

Поскольку душа, по Посидонию (в отличие от Платона), перестала быть только идеей, она характеризуется как идеальными моментами, так и моментами вне-идеальными. Лосев, например, относит их к разряду иррациональных (алогических), а следовало бы отнести также и к разряду телесных *par excellence*.

В самой предельной форме можно характеризовать стоический платонизм как учение о пневматических порождающих истечениях (*logoi spermaticoi*), которые станут позднее «сперматическими логосами» Плотина. Божественный логос, по Посидонию, в противоположность материи есть действующая причина всего, и как тот же свет воспринимается световидным зрением, так и вселенская природа воспринимается сродным ей логосом. *Космос* — разумное (*logison*), одушевленное и умное (*noeron*) мысленное существо, одушевленная чувственная сущность, и эта одушевленность явствует из того, что душа человеческая суть «отрывок» космоса (*Азций* 99 а). *Огонь*, огненная пневма как элемент, понимаемый Посидонием «не вполне вещественно» [Лосев 1979-а, с. 716], тоньше прочих элементов: из него состоит небо, он «умный» или умопостигаемый, мыслящий и мыслительный (*noeron*), и все сущее приводится им в движение. Посидониев огонь — это своего рода Аристотелев Умперводвигатель, правда, не имеющий централизованного положения, но разлитый повсюду. Тем не менее, одной из наиболее общих формул стоического платонизма можно назвать именно принцип тождества огня (эфира), разумного существа, чувственного космоса и божества, которые не могут проявиться иначе, как в телесных облициях.

Воззрениями Посидония рельефно и скульптурно был осуществлен переход от индивидуализма классической и раннеэллинистической мысли к универсализму, который будет мистифицирован в неоплатонических размышлениях Плотина, найдя завершения у Прокла и Дамаския — хронологически последних представителей античной мысли.

Плотин, автономический знак и Хайдеггер. Пренебрегая такими фигурами как Цицерон, автор трактата «О мире» Псевдо-Аристотель, неопифагорейцы (Оккел Луканский, Тимей Локрский и Аполлоний Тианский), Филон Александрийский, «поздние платоники» II века (Альбин, Апулей, Аммоний Саккас) и прочими, обратимся к мыслительному творчеству Плотина (III в.), «последнего в целом ряде рожденных Грецией великих мыслителей» (Лев Шестов) ученика Аммония Саккаса, человека во многом средневеково-мистического или по крайней мере уже не вполне античного, который представляет т. наз. ранний римский неоплатонизм. Может, именно Плотин первым показал, что «философ как таковой, — то есть как мудрец, а не как движение действительного духа вообще, — оказывается ... потусторонней истиной противостоящего ему субстанциального мира» [Маркс 1974-а, с. 59]. То ли римлянин, то ли египтянин, то ли «новый грек», по свидетельству Порфирия, составившего его жизнеописание, обратился к философии на 28 году жизни, «был направлен к самым видным александрийским ученым, но ушел с их уроков со стыдом и печалью». Об Аммонии Саккасе (греч. *sakkos* — мешок) Плотин сказал: «Вот кого я искал!», и пробыл у него в научении одиннадцать лет. Порфирий получил в наследство рукопись 54 трактатов, которые вопреки хронологии их написания распределил на есть тематически связанных частей; при этом оказалось, что в каждой из них сосуществуют ровно по девять трактатов. Так получилось шесть «Эннеад», шесть «Десятков»: I — этика и эстетика, II — натурфилософия (физика), III — «разное» о вечности и судьбе (космология), IV — о душе и ее бессмертии (*psyche*-логия), V — учение об уме и VI — учение о Едином. Первым по времени написания считается трактат «О красоте» (*Энн.* I 6): «Не уставай лепить свою собственную статую до тех пор, пока не засияет божественный свет добродетели» (*Энн.* I 6, 9, 7–13).

Плотин, по Порфирию, не претендовал на оригинальность и, будучи человеком скромным, считал себя лишь толкователем

Платона. Хотя заимствований из платоновских сочинений у него достаточно, Плотин самостоятельно и очень образно «довел до крайности платоновское презрение к телесному чувственному миру» [Чанышев 1991]. Но это не свидетельствует, как мы сейчас увидим, что такое презрение само не имело телесного характера. Вообще, Плотин был человеком — не в пример Сократу и Платону — начитанным (потому и стал слепнуть к концу жизни и не перечитывал дважды то, что писал), знал тексты предшественников и был, честно говоря, одним из первых ученых-гуманитариев синтетического склада, в чем-то даже сродни современным: полемизировал с Демокритом и Эпикуром, решительно расходился с гностиками и уважал Сенеку. В общем, был настоящим «научным сотрудником», а не только досужим вольнодумцем. Кажется, прав Пьер Адо, что в конце античной эпохи философия это прежде всего образ жизни [Адо 1991, с. 83]; впрочем, философия всегда была чем-то сродни образу жизни или — резче — самой жизнью как предельной формой самообъективации. Со стоиками Плотин был переборчив: их истинный бог — сама природа, считал Плотин, названная ими богом для вящей сложности и должного приличия. Но в то же время нельзя согласиться с А. Ф. Лосевым, что античные неоплатоники «в качестве своего определенного задания занимались только сводкой всех достижений античной философии» [Лосев 1992, т. 8/1, с. 446]. Если бы это действительно было так, Плотин как наиболее яркий представитель неоплатонизма едва ли занял бы столь важное место в плеяде античных философов, сыграв не последнюю роль в сложении традиции христианской патристики [Ситников 2001]. Прилежная эллинистическая образованность Плотина не помешала ему, однако, стать оригинальным мыслителем: с его именем связывается неоплатоническая школа, проявления которой в разных модификациях встречаются повсюду до сих пор. В этом смысле Плотин — современный в чем-то постмодернистский мыслитель¹.

¹ Не подлежит сомнению, что интерес к философии Плотина в значительной степени ныне подогревается не только его естественно бесценной антикварностью, но еще более естественной современностью. Чем иначе объяснить такое множество публикаций последнего времени, ему посвященных, как за рубежом так и у нас? Тексты Плотина, даже виртуозно переведенные, трудны: этим они тоже современны. Отечественное платоноведение в 1991 г. обогатилось перево-

дом монографии профессора Коллеж де Франс Пьера Адо «Плотин, или Простота взгляда»; в серии ЖЗЛ Шамиль Султанов в 1996-м опубликовал книгу-повесть с подзаголовком «Единое: творящая сила созерцания», своеобразный сценарий кинофильма о Плотине. К этому следует присовокупить двухтомное переиздание V и VI «Эннеад» в переводе Г. В. Малеванского (М., 1994), взятых из журнала «Вера и разум» 1898–1900 гг. В 1995–1996 гг. появился двухтомник с неполным переводом шести «Эннеад» (Киев: УЦИММ-ПРЕСС), подготовленный С. И. Еремеевым с использованием переводов Г. В. Малеванского, М. Браша (из его «Классиков философии», СПб, 1913), А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса и проч. Наконец, в 1996-м Санкт-Петербургское издательство «Алетейя» порадовало изданием избранных «Эннеад».

Если же вспомнить отечественные публикации, посвященные Плотину, начиная с небольшой статьи протоиерея И. М. Скворцова «О философии Плотина» в ЖМНП (1835, т. VII, где, к сожалению, выражено резко отрицательное отношение к воззрениям Плотина: стоило ли писать?), книги профессора Московского университета М. И. Владиславлева «Философия Плотина, основателя новоплатоновской школы» (СПб, 1868), специальной монографии П. П. Блонского «Философия Плотина» (М., 1918), книги А. Ф. Лосева «Диалектика числа у Плотина (Перевод и комментарий трактата Плотина “О числах”» (М., 1928), фрагментов Льва Шестова «Неистовые речи (Об экстазах Плотина)» в его исследовании «На весах Иова: Странствования по душам» (Париж, 1929) и его же статьи «Вековое наследие (О мистическом опыте Плотина)» в парижском альманахе «Минувшее» (1990. Вып. 9. С. 151–231), статей А. В. Кубицкого «Учение Плотина о мысли и бытии» в «Вопросах философии и психологии» (1909. Кн. 98. С. 477–493), П. Верещацкого «Плотин и Блаженный Августин в их отношении к тринитарной проблеме» в «Православном собеседнике» (1911. № 7, С. 171–196), Г. Ланца «Момент спекулятивного трансцендентализма у Плотина» в ЖМНП (1914. Январь. Отд. наук. С. 84–138), А. И. Сидорова «Плотин и гностики» во ВДИ (1979. № 1. С. 54–70) — и кончая 6-м томом лосевской «Истории античной эстетики» (М., 1980), посвященным интерпретации Платоновой философии, а также статьей Л. Ю. Лукомского «Апофатика и “учение об эманации” у Плотина» в межвузовском сборнике «АКАДЕМИА: М-лы и исследования по истории платонизма» (СПб, 2000. Вып. 2. С. 160–179) и монографией А. В. Ситникова «Философия Плотина и традиция христианской патристики» (СПб, 2001), — корпус российского платоноведения окажется громоздким. Но «в итоге суммарный объем худо-бедно переведенных на русский язык трактатов Плотина ныне составляет по прикидке “на глазок” немногим более трети общего объема “Эннеад”. И это притом, что есть уже с десятков полных переводов “Эннеад” на европейские языки» (М. А. Гарлицев. К публикации тракта-

Похоже, небрежение телесным было для Плотина столь болезненным и столь глубоко запало в души его учеников, что Порфирий с первых строк «Жизнеописания Плотина» шокирует читателя, чем мгновенно обстраивает контекст Платиновых размышлений, наводя на мысль о пренебрежении грубо-телесной онтологией человеческого существования. Этот контекст для какого-нибудь другого мыслителя античного времени был бы удивительным, если не вовсе невозможным: «Плотин, философ нашего времени, казалось, всегда испытывал стыд от того, что жил в телесном облике, и из-за такого своего происхождения всегда избегал рассказывать и о происхождении своем, и о родителях, и о родине» (*Жизнь Плотина* 1, 1–4). Если уж Плотин, по Порфирию, так «стыдился» (чего же стыдиться? — подумает современный читатель) собственного тела¹, то все формы явления бытия в телесных качествах должны были бы вызывать у него интеллектуальную идиосинкразию. Может, именно

та Плотина «О благе, или Едином» (VI 9) // Логос: Филос.-лит. ж.-л. 1992. № 3 (1). С. 215). И все-таки известный социальный эффект этими публикациями достигнут, всё реже спрашивают: «Плотин» — не опечатка ли в слове «Платон»? Это показатель, свидетельствующий о возрастающей образованности масс.

¹ В отношении этического момента этого Платинова «стыда» любопытные наблюдения находим в «Оправдании добра» Вл. Соловьёва: «Несмотря на известное заявление Плотина, нормальный человек самого высокого духовного развития нисколько не стыдится того, что он — существо телесное и материальное вообще; никому не стыдно иметь тело протяженное, определенного очертания, с определенным весом и окраской, т.-е. нам не стыдно всего того, что у нас есть общего с камнем, деревом, куском металла» [Соловьёв 1899, с. 74]. Не следует забывать, что Плотин хотя и был «человеком самого высокого духовного развития», но, как о том во множестве свидетельствует Порфирий, явно «не в себе», и как всякий философ не был «нормальным». Еще фрагмент из Вл. Соловьёва: «последовательный идеализм стыдится *вообще* того, что он имеет тело, как говорил... Плотин, но такой стыд в нравственном отношении безразличен. Так как человеку, пока он живет на земле, невозможно быть бес-телесным, то в силу спорного правила: *ad impossibilia nemo obligatur* (к невозможному никто не обязывает) — стыд своей телесности или обязывает к самоубийству, или совсем ни к чему не обязывает» [Соловьёв 1899, с. 311]. Прочитай наш Плотин эти здравые высказывания, возненавидел бы Соловьёва: ведь Владимир Сергеевич откровенно иронизирует над надуманным Платиновым самобичеванием.

в этом смысле он «довел до крайности платоновское презрение?»

Видимо, это не так, и Плотин для темы нашей работы — мыслитель, у которого в целостном выражении находится, во-первых, всё, о чем размышляли его предшественники (в том числе Сократ и Платон), и, во-вторых, то, что мыслил о теле и телесности он сам¹.

Основным стержнем платоновского неоплатонизма была триадичность учения «Единое — Ум — Мировая Душа» с экспликацией на учение о космосе и материи (по «тимеевскому» образцу). Сущность принципиального отличия взглядов Плотина от его непосредственных предшественников (Филона, Нумения, Альбина, Апулея и проч.) удачно сформулировал П. П. Блонский в незащищенной им магистерской диссертации (вышедшей в виде книги) 1918 г.: Плотин предложил положить исходным понятием, первоначалом бытие (Единое, *Ен*), подчинив ему Мировой Ум, то есть утверждал, что «не сущее есть Ум, а Ум есть сущее»² (ср. с Хайдеггером).

Единое как сверхбытийный принцип есть некая монада, данная в качестве всеобщего и порождающая Ум (*Noys*) или бытие, то есть исток бытия (*Энн.* V 2, 1), в самой себе этого бытия не содержащий и находящийся «по ту сторону сущего» (*Энн.* V

¹ Платиново «бегство от мира», сходное с «бегством от жизни» (Э. Брейе), наводнившим современные философские тексты, — подтверждение Платиновой современности. И все равно кажется странной запись, назойливо напоминающая экзальтированный и обеспеченный экзистенциализм: «Надо, чтобы человек подавлял и ослаблял свое тело, чтобы показать, что подлинный человек есть нечто, совсем отличное от вещей внешних... Он не будет избегать страдания; он пожелает даже приобрести опыт страдания» (*Энн.* I 4, 14, 9–12). Интересно, насколько разбавленным потреблял вино Плотин? Не мог же, как варвар, пить неразведенным!

² Как пишет П. П. Блонский (1884–1941), в 1920-е отошедший от изучения истории философии и сочинявший вместе с Н. К. Крупской педагогические наставления для советской школы, — философия Плотина выводилась им «из мифологии, и доказывалось, что она, а тем самым и мифология, — основа современной (идеалистической) философии. Последняя оказывалась не чем иным, как модернизированной мифологией» (*П. П. Блонский. Мои воспоминания.* М., 1971. С. 131). Не находит ли читатель, что это довольно упрощенный взгляд для книги с широким названием «Философия Плотина»?

5, 6; I 3, 5). Таким образом, всякое существование есть только след Единого (*Энн.* V 5, 5), и само бытие — его памятная отраженность, нечто, Единому не тождественное; утрата такой качественности равносильна утрате качества бытия (*Энн.* VI 9, 1; V 3, 15; VI 2; II 9, 1 и др.). В бытии, по Плотину, единятся два начала: начало мысленное и начало мыслимое, и поскольку бытие оказывается Умом, постольку же Единое не способно мыслить и сознать. Мыслить для такого Ума-бытия не что иное, как просто быть, и он способен мыслить (и активно мыслит) самого себя как сущее, и мыслит по причине и посредством своего существования (*Энн.* VI 2, 8).

Кажется, по-своему справедливо удивился А. Вебер, работавший в категориях новоевропейского мышления: Платиново Единое парадоксально: не будучи прекрасным, оно источник всякой красоты; не имея формы, оно источник всех возможных форм; не будучи мыслящим и разумным, оно причина мысли и ума; не обладая ни красотой, ни умом, ни благостью, Единое есть и ум, и благо, и красота [Вебер 1882, с. 116]. «Единое у Плотина, — пишет С. Н. Булгаков, — неизбежно получает двойственную характеристику: будучи первоосновой, имманентной всякому бытию, оно в то же время остается выше всякого бытия как трансцендентное миру и простое Единое» [Булгаков 1994, с. 96–97]. Таким образом, Ум-бытие, являясь местопребыванием всех возможных *форм*, — не внешняя объектам созерцательная способность, а *явление самосознания этих объектов самим объектам*. Платиновский эйдос есть исчерпывающая полнота содержания вещи, отраженная в ней вещественно только отчасти. Отсюда само Единое, сколько бы его ни делить или ни множить, в каждой своей части, во-первых, остается Единым, одним, и, во-вторых, проявляется только в случае приобщения к нему, Единому, чего-то иного, что прежде не содержалось, в виде идеальной формы (*Энн.* VI 1, 26). Второе скорее всего не является возможным и противоречит определению Единого, поскольку приобщиться к нему может только некоторое бытие — субстанция, являющаяся автономной сферой и в самой себе полноценно воспроизводящая все законы построения Единого.

Стало быть, в себе самом всякое бытие должно уже иметь и Единое, и Ум, и Мировую душу (*Psyche*), и космос, и материю. В этой части «можно справедливо сомневаться в том, насколько

ко трансцендентный лик Единого у Плотина соединим с всеобщим первоначалом, всему имманентным. В этом роковая двойственность динамического пантеизма, благодаря которой система Плотина расщепляется изнутри» [Булгаков 1994, с. 97]. «Динамическим пантеизмом» назвал философскую систему Плотина Эд. Целлер. Говоря новоевропейским языком, Платиново Единое это некий *автонимический знак*.

На существование категории автонимического знака, то есть знака, который кроме себя самого ничего не означает и ни на что не указывает, обратил внимание в частной беседе выдающийся отечественный литературовед Мирон Петровский.

Занимаясь изучением феномена цирка в культуре, Мирон Петровский указал на две старые математические антиномии из области теории множеств: антиномию Рассела (1903 г.) и антиномию Греллинга (1908 г.).

Антиномия Рассела сводится к следующему. Для произвольного данного множества представляется вполне осмысленным выяснить, является ли оно своим собственным элементом или нет. По отношению к некоторым множествам трудно усомниться в том, что они не являются собственными элементами: множество планет, например, не является, конечно, планетой и потому не есть собственный элемент. Другие множества столь же естественно без колебаний считать собственными элементами: очевидный пример — множество всех множеств. Кажется вполне осмысленным задать вопрос (в духе размышлений Плотина), применимо ли какое-либо свойство к самому себе? Свойство быть красным, например, не применимо к самому себе, поскольку свойство быть красным не является, конечно, красным. В то же время свойство быть абстрактным, будучи само абстрактным, применимо к самому себе. Называя не применимые к самим себе свойства «импредицибельными», Б. Рассел пришел к парадоксальному (с точки зрения здравого смысла) заключению, что импредицибельность импредицибельная в том и только в том случае, если импредицибельность не импредицибельна [Френкель, Бар-Хиллел 1966, с. 16, 19].

Антиномия Греллинга сводится к следующему. Некоторые русские прилагательные, например, «русское» и «многосложное», обладают тем самым свойством, которые они называют: прилагательное «русское» само русское, а прилагательное «многосложное» само многосложное, в то время как громад-

ное большинство прилагательных, такие как «французское», «односложное», «синее» и «горячее», не обладают называемым каждым из них свойством. Называя прилагательные второго рода гетерологическими, мы к своему ужасу обнаруживаем, что прилагательное «гетерологическое» гетерологическое в том и только в том случае, если оно не гетерологическое [Френкель, Бар-Хиллел 1966, с. 21–22].

Итак, парадокс Рассела относится к понятиям, парадокс Греллинга к именам понятий, то есть к словам (к «мотивам», которыми — по М. А. Гаспарову — при каждом существительном является каждое прилагательное).

Авторы «Оснований теории множеств», Абрахам А. Френкель и Иешуа Бар-Хиллел (профессора математического и философского факультетов Hebrew University в Иерусалиме), уточняют: «Все антиномии, как логические, так и семантические, имеют общее свойство, которое грубо и нестрого можно определить как *самоприменимость* (или *самоотносимость*) <self-reference>. В любой из этих антиномий та сущность, о которой в ней идет речь, определяется или характеризуется посредством некоторой совокупности, к которой она сама принадлежит... Решительное исключение всех рассуждений, включающих любой вид самоприменимости, есть явно слишком сильное средство, в результате применения которого с водой будет выплеснут и ребенок... Не всякое самоприменимое понятие ведет к противоречию, и некоторые такие понятия являются необходимыми для науки, как и для повседневной жизни. Поскольку полностью исключить образование самоприменимых понятий, по-видимому, невозможно, многие авторы искали дополнительный критерий, позволивший бы «отделить овец от козлищ»... Доказательство конечной устранимости, оказывающееся часто чрезвычайно утомительным делом, должно тем не менее проводиться для *каждого вновь вводимого понятия*» [Френкель, Бар-Хиллел 1966, с. 24–25]. Так, самоприменимое понятие относительно категории мифа Мирон Петровский назвал *автонимическим знаком*: миф определяет посредством названия «миф» только миф, которым сам же и является. К категории автонимического знака должно быть отнесено и Платиново Единое: рассадник всякого множества, множеством не являющееся.

Более того: будучи источником всякого оформления, Единое само из себя порождает инобытие, вечно оставаясь безу-

пречно Единым. В этом отношении, кажется, справедлив риторический вопрос, заданный К. Марксом: до какой же бедности должно быть доведено человеческое существо, чтобы быть способным порождать из себя свое внутреннее богатство? [Маркс 1974-б, с. 120]. До какой же безотвратной необходимости должно было довести себя Единое, чтобы мочь порождать из себя свое внутреннее совершенство, *не являясь нам совершенным*, но, пребывая таковым феноменально; иметь возможность разливать повсюду влияние и тем самым порождать свое инобытие? Все это подтверждает, что философия Плотина в самых основаниях своих мистична (о чем твердят его интерпретаторы), и трудно не согласиться с кн. С. Н. Трубецким, что в Греции мистицизм является логически необходимым моментом в развитии философской мысли, искавшей в откровении, в мистической интуиции Всеединого восполнение и обоснование отвлеченного умозрения. «Там, где исчезает грань между субъектом и объектом, между видящим и видимым, где прекращается всякое раздвоение между ними, — там остается один чистый немислимый свет, там индивидуальность распускается как капля росы в лучах солнца... Здесь уже нет созерцания, в котором видящее отлично от видимого, но то и другое едино, как учит Плотин (VI 9, 10, 11). Здесь упраздняется раздвоение, различие между индивидуальным и абсолютным субъектом» [Трубецкой 1994, с. 682–683].

На этом можно было бы и остановиться. Но внимательный читатель не может не заметить, что известная неясность выражения как самого Плотина, так и его интерпретаторов, мешает воспринять концепцию Плотина в наипростейших категориях. Возможно ли это? Боюсь, что нет: всякий предмет для своего пояснения требует такого уровня сложности или упрощения, каковым является он сам, и слово о нем должно быть равновелико предмету.

А. А. Френкель и И. Бар-Хиллел утверждали, что математический язык двусмыслен и недостаточен; что математическая мысль, будучи сама по себе строгой и однозначной, может оказаться неясной и ошибочной при передаче от одного лица другому при помощи речи или письма. «Было бы поэтому коренной ошибкой анализировать математический язык, а не математическое мышление. Отмеченное здесь различие конструкции в мышлении и ее выражения в языке противостоит не только

логицизму и математическому методу, но и не подчиненной математическим целям точке зрения ведущих философов — от Платона до Лейбница и В. фон Гумбольдта, — утверждающих, что всякое абстрактное мышление зависит от языка». И далее: «Эта позиция относится не только к математическим теоремам (и определениям), но в еще большей степени к понятию *математического доказательства*. Построение само по себе есть *доказательство*», и потому — «следует отбросить распространенную точку зрения, будто целью доказательства является убеждение читателя в правильности некоторой аргументации путем сведения ее шаг за шагом к *признанным признакам*. Построение есть вид деятельности, и его нельзя адекватным образом сообщить; вместо этого используются ненадежные *костыли слов и знаков*... (курсив мой. — А. П.) Не существует никакого пригодного для математики вполне надежного языка, свободного от двусмысленностей разговорной речи и застрахованного от ошибок памяти; этот недостаток рассматривается как довод в пользу точки зрения, противостоящей формализму, согласно которой точность математики следует искать не “на бумаге”, а в “человеческом разуме”» [Френкель, Бар-Хиллел 1966, с. 256–257]. Спросим себя: если столь непросто дело обстоит с математическим выражением мысли (казалось бы, точным из точных), не является ли всякое прочее мыслевыражение только приближением к некоей точности? не является ли читатель гуманитарного (философского) текста непосредственным соучастником мыслепроизводства: наравне с автором, а может, и выше, чем автор? Верно ли в данном случае следствие из теоремы Гёделя: никакое предложение, которое можно точным образом интерпретировать как выражающее непротиворечивость какой-либо непротиворечивой логической (аксиоматической) системы, содержащей арифметику, не может быть доказано в этой системе? [Френкель, Бар-Хиллел 1966, с. 370] На наш взгляд, аксиоматический неоплатонизм Плотина, являясь одной из первых философских спекуляций, приближающихся к логической строгости, может быть ярким подтверждением гёделевского тезиса: он должен быть пояснен в иной «системе мыслительных координат».

Платон был убежден, что мысль может познать лишь то, что ей сродни, то есть только какую-то другую специфическим образом данную мысль, и что нашей субъективной мысли соот-

ветствует мысль объективная, иначе ни познание, ни понимание невозможны (в этом Платон — аккуратный последователь Парменида, ведь «одно и то же мысль и то, о чем она мыслит»). Такая объективная мысль — идея, по Платону, — может быть «воспринята миром» (Трубецкой), может осуществиться в его чувственных формах только при условии, что этот мир является, конечно же, некой живой сущностью, чем-то «одушевленным и разумным» (*Тимей* 30 b): тем, что может быть названо Мировой Душой. Тогда Ум играет роль неперменного эманулирующего начала, созидавая видимый мир, наделяя его формой по образцу невидимых идей.

И если для Платона мир идей — лишь мир предметов созерцания Ума, то Плотин вкладывает его непосредственно в самый Ум, превращая его в неперменный источник этих идей. Платонов Ум — «мир, заселенный идеями, становящаяся София» [Булгаков 1994, с. 222].

А. Ф. Лосев в книге «Античный космос и современная наука» (1927 г.) обосновывает пять основных «Умных» категорий Плотина: «мыслиться — значит быть в уме энергично, то есть *двигаться*; движение же невозможно без *покоя*; но так же, как движение отличается от покоя и сущего, то возникает различие, а так как все категории суть сущее, то они и не различны, — возникает *тождество*. *Сущее, покой, движение, тождество и различие суть пять умных категорий Плотина*» [Лосев 1993-а, с. 410–411]. Если эта констатация «непонятна-с, но утонченна-с», то лишь на первый взгляд.

Бытие, по Плотину, — динамическое начало, обязательная *сила, усилие*, по определению пребывающие в движении. Единое — выше бытия, и не движется, и не покоится, оно не во времени и не в пространстве, тем самым превосходя и длительность, и даже вечность, поскольку последняя — своеобразное свечение умопостигаемой реальности, в силу которого природа являет нам совершенное самотождество. Душа так проникает и освещает материю, как свет освещает воздух [Султанов 1996, с. 23]. Единое, переполняясь небывалой (в бытии) из-быточностью, проливается бытием в бытие, и его трансцендентность мы в силах познать лишь в таких эманациях.

Третий элемент платиновской триады — *Мировая Душа* — специфическая ум-ная реальность, определяющая бытийное единство чувственного мира. Когда души, — рассуждает Пло-

тин, — из занебесного умопостигаемого мира, Плеромы, спускаются на небо, они получают тело, которое в дальнейшем приобретает «более земной вид» (*Энн.* IV 3, 15, 1–14), после же земной осуществленности (для-самих-себя-смерти) души переходят в другие тела, а когда достигают успокоения, становятся субстанциями сродни божественным (*Энн.* IV 3, 24, 1–28). Причем, пневма души обладает тем же самым движением, что и звезды (*Энн.* II 2, 2, 20–22). В пределе же душа — определенное смысловое функционирование, жизнедеятельность Ума за его Умственными пределами, «логос Ума» (*Энн.* IV 3, 2, 5), который оказывается не только принципом жизни, но и самой жизнью (*Энн.* IV 7, 14, 16).

Материя¹ (*те он*) как лакмусовая бумажка для Платиновой триады «Единое — Мировой Ум — Мировая Душа», как восприемница эйдосов трактуется Плотиним в качестве инобытия, принципиальной инаковости, могущей лишь *воплотить в себе* нечто идеальное. Материя, по сути, — отношение, в которое попадает идея, к идее в чистом (не-меональном) виде, или вообще всякое отношение к чему-либо (*to prosti*) (*Энн.* II 4, 6, 16). То же самое относится к Умственной материи, поскольку Ум трактован в пределах самого себя и всегда оформлен по-разному, тем предполагая различие *материи* и *формы*. Вообще, Платинова материя противоречива не менее, чем Единое: она то совпадает с Единым, то производится им, поскольку тоже есть нечто единое — как отличное от реально сущего и обладающего бытием, так и отличное от самого Единого как абсолютного сверхсущего. Когда колебания духа становятся более интенсивными, — объясняет Плотина Шамиль Султанов, — он обращается в материю, а когда колебания материи становятся неуловимыми, она обращается в дух [Султанов 1996, с. 351]. Всякий Умный предмет Плотин называет некоторым «смысловым изваянием, предстоящим как бы после выхождения из глубин самого себя или проявления в самом себе» (*Энн.* V 6, 2, 1–2), тем самым отождествляя сущее, мыслимое и движение в Умном мире с мышлением вообще (см.: [Лосев 1994, с. 742–745]). Кн. С. Н. Трубецкой замечает, что помимо нашей чувственности материя абсолютно неизвестна, ибо определяется

¹ См. подробнее: А. Ф. Лосев. Диалектика числа у Плотина [Лосев 1994-а, с. 726–729].

только своими чувственными свойствами [Трубецкой 1994, с. 599], то есть — известна как явление, но не как феномен. У Плотина же это выглядит несколько иначе: поскольку непосредственным воспреемником влияния Ума служит Мировая Душа, имеющая высший и низший планы, и она изливается уже в не имеющую подлинного бытия меоническую материю, такая материя оказывается «злой» по отношению ко всему, что ей иерархически предшествует, а бытие, ум, мудрость и идея есть одно прекрасное Умное изваяние (*Энн.* V 8, 5, 1–25).

Материя Плотина — «сущно не-сущее» (*ontos me on*), жуткая, «злая» бездна, на которую мир материи отбрасывает лучи. Вообще говоря, плотиновская материя — понятие, заимствованное (посредством Аристотеля) у Платона (*Софист* 254 d). Главное же понимание материи Плотиним в том, что *идея не нуждается ни в какой материи и никак не отражается в ней*; материя пребывает всегда около идеи и всегда содержит ее в себе (*Энн.* VI 5, 8; 5, 9). Материя есть нечто, но нечто такое, которое нельзя свети к чему-либо материальному. Так, скажем, красота, как пишет Лосев, комментируя Плотина, действует не потому, что она есть форма, но потому, что ее действие простирается на все, в чем есть какая-либо материя. Материя же, в свою очередь, вовсе не есть красота, но получает ее свыше: от Души и Ума [Лосев 1980, с. 653–654]. Плотин в этом продвинулся дальше учителя — Аммония Саккаса, — по-своему справедливо полагавшего, что материальную текучесть невозможно объяснить с точки зрения самой материи, а следует найти такое начало, которое уже не требует для себя предшествующих ему объяснений и движется от самого себя, то есть такое начало, которое для самого себя является причиной собственного движения.

Плотин вынужден смеживать небытие-материю с телом, и «метафизически-этическое осуждение материи целиком распространить на тело» [Булгаков 1994, с. 213], поскольку душа при воплощении «теряет крылья и попадает в оковы тела», «погрязает и остается в темнице» (*Энн.* IV 8, 4); «душа становится дурной (*kake*) в соединении с телом, делаясь подобострастной ему и во всем соглашаясь с ним» (*Энн.* I 1, 2, 3). Такого рода высказываний у Плотина в «Эннеадах» несколько. Но они могут быть нами восприняты лишь в случае, если душу и тело сначала разместить по разные стороны мыслительного барьера, а затем пытаться объединять. С другой стороны, это нам на

руку: если вещный характер души может быть квалифицирован в платоновском смысле (а Плотин ведь *нео*-платоник, хотя, может быть, о том и не подозревавший), — идея этой вещи-души окажется таким ее обобщением, при котором в ней будет заложено все безграничное множество отдельных и частных проявлений вещи и ее вещественного функционирования. Душа может существовать как самостоятельная форма, как некое отвлеченное тело, не проникающее ни в какие тела, но может осуществлять «волевой акт» и соединяться с телом, столь Плотину (якобы¹) ненавистным. Ведь всякое бытие определяется в акте (и актом) своего осуществления.

Как у стоиков, у Плотина тоже есть учение о сперматических логосах, которые мыслятся им как текучий (извергающийся!) смысл всякой вещи, в котором зачата сама вещь (*Энн.* IV 4, 36, 12; V 3, 8, 4–5; V 8, 3, 1–2). Под семенными логосами Плотин понимает такие живчики-идеи, которые были бы не просто чистыми идеями вещей, но семенами всех существующих вещей, то есть понимались органически, телесно (еще как!) и постольку же сами оказывались некоторыми пред-вещественными вещами. Тем не менее логос у Плотина не есть ни пространственное протяжение, ни некое вещественное движение, ни телесная сила (*Энн.* IV 7, 5, 4–7), но — понятие в логическом смысле, появляющееся то ли как материя, то ли как познающее и познава-

¹ После маленького остроумного рассказа Сигизмунда Кржижановского «Якоби и «якобы»» (1918 г.) трудно удержаться, чтобы не напомнить читателю, что, по Кржижановскому, якобы это «сумма всех человеческих смыслов; маленькое слово, умеющее своими буквами покрыть весь этот мир феноменов; еле зримая подпись Творца над вселенной призраков. Во мне ты можешь... увидеть вожделенное «тожество»: тожество бытия и названия, ибо в моем названии все мое бытие. Ни Шеллингу, ни Сольгеру, ни доценту Краузе — никому не податься до меня: пожалуй, им легче было бы достигнуть даже своего «я», о котором еще в Упанишадах сказано, «что это самый дальний путь для человека». Ты ждешь более точного ответа? Изволь: отец мой — Кант; отчизна — глухое, редко посещаемое умами примечание в «Критике разума». В этом вот сафьяновом томе росло я среди амфибий — паралогизмов и антиномий, — пока не переросло всех когда-либо сказанных и написанных слов. Мозг, в муках осмысливший меня, давший мне душу, брал любое слово, ну хотя бы «мир», и приставлял к нему «якобы»: это и было его методом» (С. Д. Кржижановский. Якоби и «якобы» // С. Д. Кржижановский. Собр. соч.: В 5 т. СПб, 2001. Т. 1. С. 108–109)

емое, и проч. [Лосев 1980, с. 392]. Таким образом, Душа может существовать как самостоятельная форма, как отвлеченное тело, не проникающее ни в какие тела и даже в то, которому она якобы противоположна. Она может осуществлять волевой акт и соединяться с телом. Ведь всякое бытие определяется в акте (и актом) своего осуществления. Так же и идея — помимо вещи она просто не нужна, потому определяется как сверхчувственная вещь и как тело.

Заметим, что платиновский Космос («Единое — Ум — Душа») является цельным субъект-объектным телесным организмом, и все, что имеет возможность происходить, осуществляться и конструироваться, в нем уже существует. Остается повторить вслед за А. Ф. Лосевым, что Плотин мыслит художественно — и в области чувственной, и в области умопостигаемой [Лосев 1980, с. 675], предавая мыслимому пластическую скульптурную форму. И, конечно, прав Пьер Адо, что для Плотина человеческое сознание это центр перспективы, разворачивающейся внутрь и вовне, и если бы мы были в состоянии осознать жизнь духа, почувствовав в себе бытие этой вечной жизни будто быение сердца, тогда эта жизнь заняла бы все *мыслимое поле* нашего сознания, став нами самими и сделавшись нашей жизнью.

Тогда, вопреки Льву Шестову, *недземлющая природа* (*fysis agyrios*) Плотина (*Энн.* II 5, 3) окажется естественным состоянием человека [Шестов 1993, с. 345–347]. И поскольку проявления сознания невозможны помимо их непререкаемой формы, следует думать, что для Плотина и Ум — сфера предельно выраженного и предельно возможного мышления, сфера и существо смысловых движений и покоя, различения и отождествления, причин и действий, то есть любых энергийных проявлений, — оказывается структурно оформленной телесной реальностью. Это звучит тем убедительнее, что, по Плотину, «форма — это след реальности, не имеющей формы. Именно она порождает форму» (*Энн.* VI 7, 33, 30). По сути, платиновский Мир Форм это просто чувственный мир, освобожденный от материальных условий существования, сведенный к совершенству — к т. наз. «красоте». Форма в таком мире выступает не чем иным, как той же самой платоновской идеей, замкнутой в выразительности на самую себя, и потому оказывается формой органической, телесной. Поскольку, «если бы Форма была инертна и безжизненна, она не несла в себе самой своего смысла жизни;

но поскольку она — Форма и Форма, принадлежащая Уму, то есть миру Форм, то откуда она могла бы черпать смысл своего существования, кроме как в себе?» (*Энн.* VI 7, 2, 15–19). Не слышится ли здесь отчетливым рефреном позднейшее Марксово вопрошание?

Однако, чтобы воссоединиться с Умом, где Формы предаются созерцанию, нужно, чтобы душа перестала воспринимать мир Форм как реальность, находящуюся вне ее; нужно, чтобы душа ощутила этот мир в самой себе, подъявшись до уровня блаженного чистого созерцания, свойственного Уму; нужно, чтобы самое возвышенное в ней совпало с этим непосредственным самовосприятием [Адо 1991, с. 43]. Но душа, конечно, часто отказывается от созерцания ради *рассуждения*, исследования, действия, наконец, самобичевания, но в конце концов: ради тяги к созерцанию (*Энн.* III 8, 4, 20–33).

Платиновские Формы — это иероглифы, которые сами себя рисуют [Адо 1991, с. 38]. Здесь мы сталкиваемся ни с чем иным, как с тщательно и со всей строгостью выраженным (вернее, описанным) феноменом «цветка, который мыслит самого себя». Это то, что Лосев называет «объективной направленностью античной философии», для которой характерны объективация и самой вещи, и ее смысл, и ее идея. Это то, что Мирон Петровский называет автонимическим знаком, который сам себя разглядывает (и удивляется): если объективна идея, совершенно объективен и тот мыслительный процесс, который эту идею формулирует; если объективен этот мыслительный процесс, то, следовательно, объективен и Ум, внутри которого этот процесс протекает.

Несколько противоречивым после этого сверкающего диалектического буйства звучит кажущееся «противоантичным» утверждение А. Ф. Лосева, что мышление о вещах еще не есть сами вещи, но — только вскрытие их смысла [Лосев 1980, с. 600]!

Всю дорогу Лосев в «Истории античной эстетики» (1963–1994 гг.) говорил о скульптурности, чувственно-материальности космоса, о космосе как грандиозной театральной постановке и т. д.: неужели Алексей Фёдорович и вправду влагал в эти понятия качества новоевропейского мышления, не допуская мысли, что и античный человек все это понимал именно так — как скульптуру, как театральную постановку, как чувство и материю?! Тогда получается, что, понимая мир так, как это мож-

но вывести исследовательским путем, эллин уже моделировал свое мировоззрение как телесное. К иному выводу просто невозможно прийти.

Последние страницы последнего тома «Истории античной эстетики» А. Ф. Лосев посвятил изложению статьи А. А. Тахо-Годи о значении термина «*soma*» в связи с театральным представлением космоса [Лосев 1994, т. 8/2, с. 511–523; Тахо-Годи 1971]. В труде А. А. Тахо-Годи нет обзора воззрений стоиков и Плотина в отношении термина «*soma*», и Лосев дополняет ее исследование следующим: «Плотин, конечно, не скажет, что все на свете есть только тело. Если в точности проанализировать учение Плотина о теле, то картина появляется все же довольно сложная. Конечно, душа, по Плотину, не есть тело, но зато душа осуществляется в теле и тело есть предел ее осуществленности. Ум тоже не есть тело. Но без ума вообще не существовало бы никакого организованного тела. И материя находится также в самом уме, поскольку ум есть всегда некоего рода организация, а всякая организация требует для себя материал, без которого нечего было бы организовывать, потому что всякая организация потеряла бы смысл. Неудивительно поэтому, что кроме чувственной материи существует, по Плотину, еще и “умопостигаемая материя”. Да это и не только у Плотина. Учение об умопостигаемой материи перешло к Плотину не от кого иного, как от Аристотеля. Поэтому ум, по Плотину, тоже есть известного рода тело, а именно смысловое тело, мыслимое тело. Наконец, как бы ни было первоединое далеко от материи и тел, тем не менее оно существует только для осмысления материи и тел и потому тоже существенно в них нуждается» [Лосев 1994, т. 8/2, с. 523]. На наш взгляд, этот короткий пассаж о Плотине внутренне противоречив: сначала «ум тоже не есть тело», через десять строк: «ум, по Плотину, тоже есть известного рода тело». Какой же точки зрения держится Алексей Фёдорович? «Сырое» или «вареное»? *Soma* или не *soma*? Ладно бы А. Ф. Лосев противоречил самому себе (дело житейское), но он, кажется, противоречит интерпретируемому им Плотину.

По Плотину, тело может быть живым и может быть мертвым, то есть каузально не имеет отношения ни к жизни, ни к смерти, и должно определяться само по себе. Так же движение и покой тела оказываются лишь состояниями тела и свойствами его, не присущими телу как таковому. В этом случае мы

при объяснении тела мы принуждены либо уходить в бесконечность (объясняя возможность движения одного тела посредством другого и т. д.), то есть отказаться от объяснения причин движения и покоя тел, либо найти такое тело, которое для обоснования своего движения не нуждается в другом теле, то есть тело самодвижущееся, способное к тому же перемещать прочие тела. Таким телом оказывается именно душа, которая «сама, правда, бестелесна, но именно потому и способна, оставаясь в себе неподвижной, двигать собою все, что вне ее» [Лосев 1980, с. 656]. «Все же здешняя вселенная с начала до конца сдержана формами... А так как она сама есть некая крайняя форма, то это Всё есть форма, и все [вещи] суть формы. Формой был и сам прообраз. Творит же он это бесшумно, так как все творящее есть сущность и форма. Потому-то и творчество это точно так же свободно от трудов, то есть оно относится ко Всему, как будто бы и было Всем» (*Энн.* V 8, 7, 16–25). Из неведомого Плотину XX века по Р. Хр. Ему вторит Мишель Фуко: пригнанность, соперничество, аналогия и симпатия говорят нам о том, что мир должен замыкаться на самом себе, удваиваться, отражаться или сцепляться с самим собой для того, чтобы вещи могли походить друг на друга [Фуко 1994, с. 62]. *Формы должны быть пригнанными одна к другой*, и каждая из них без зазора должна сопрягаться с соседними; однако, имея границу такой стыковки, формы остаются индивидуальными, имеют уникальный телесный характер, постигаемый эстетически.

Так, в трактате *Энн.* V 8 «О сверхчувственной красоте» находим, пожалуй, предельный, строго формулированный принцип взаимоотношения «красоты» и телесности: если бы тело было прекрасно уже по одному тому, что оно есть тело, оно было бы прекрасно и помимо нашего восприятия, тем не менее, чтобы оно стало прекрасным, его необходимо воспринять, то есть сопроводить в сознание посредством внесения некоторого смысла, иначе тело как тело не «прошло» бы даже через зрачок. И — далее — если бы «красота» зависела от телесности, то не могло бы быть прекрасным бестелесное. Это значило бы, что никакой внутренней «красоты» нет и что человек не способен обнаруживать ее даже в самом себе (*Энн.* V 8, 2, 1–46). Потому в жизни Ума, самого себя питающего и в себе пребывающего, движение и покой абсолютно совпадают, что и есть «*мудрость*» — такое софийное бытие, в котором «софийность неот-

делима от бытия и в котором одно отличается от другого уже не как отвлеченные понятия, но как самоочевидные изъяния» [Лосев 1980, с. 468]. Идеи и вещи здесь отождествлены, поскольку, очевидно, что самая вещь есть не что иное, как идея, взятая в ее инобытии, явленная сознанию тем или иным образом себя. Нам представляется, что такая телесная вещь-идея может быть эстетически воспринята на основе неперменного тождества субъекта и объекта, поскольку сказать, что «все эстетическое только субъективно или только объективно, — значило бы впасть в те или другие весьма односторонние, недоказуемые и только вкусовые оценки» [Лосев 1980, с. 183]. Если вспомнить, что для Платона красота является некоторым духовным выражением, а Аристотель сводит явление красоты к гармонии и к пропорциям, то можно вполне убедиться, сколь прогрессивными оказываются эстетические взгляды Плотина.

Тем не менее, наше обращение к философским воззрениям Плотина на тело следует завершить чрезвычайно показательной для понимания телесности у Плотина цитатой из трактата «О всецелом смешении»: «есть ли телесность [нечто], сложенное из всех [качеств] с материей, или же она — некий эйдос и смысл, который своим вхождением в материю создает тело? Если это тело есть [нечто], составленное из всех качеств с материей, то тем же самым, выходит, будет и телесность. Если же она будет смыслом, который своим привхождением [в материю] создает тело, то ясно, что смысл содержит в своей сфере все качества. Необходимо, однако, чтобы этот смысл, если он не есть род определения, объясняющего сущность вещи, но смысл, созидающий вещь, не содержал заключенной в себе материи, но чтобы был смыслом при материи (*peri ylen*) и своим вхождением создавал тело во всей его полноте и чтобы тело было вместе с имманентным (*enonta*) ему смыслом, а сам он, будучи эйдосом без материи, созерцался в своей обнаженности; пусть даже сам он был бы в величайшей степени неотделим [от тела]. Ведь отделимый [смысл] — иной — от, что в уме, а он [именно] — в уме, так как и сам он — ум» (*Энн.* II 7, 3, 1–15).

Оставляя без комментария этот отрывок, посмею счесть его протезом заключения о понимании телесности у Плотина, тем самым завершив рассмотрение (с интересующей точки зрения) вершины античного неоплатонизма и, собственно говоря, античной философии.

Если Плотин живо отрицал и «стыдился» своего тела, то с равной энергией он признавал бытие мыслительных тел, мыслеформ, независимых от «физики», но телесных в том смысле, что они производят невероятные движения и сообщают окружающему такую энергетическую силу, при которой даже слишком активное пренебрежение ими может свидетельствовать об их тактильно неощутимом и невозможном, но обязательно телесном существовании.

Переходя к Проклу Диадоху и Дамаскию, следует провести параллель между воззрениями Плотина и Хайдеггера, сколь бы навязчивой она здесь ни показалась иному читателю.

Мартину Хайдеггеру (1889–1976) принадлежит одно из тончайших в истории новейшей философии наблюдений, касающееся принципиального различия категорий *сущее* (*seiendes*) и *бытие* (*sein*) и связанной с ними квалификацией первого как принадлежащего порядку *онтического*, второго как принадлежащего порядку *онтологического*. Как ни странно, исток этого различия можно усмотреть во взглядах Плотина (а в зародышевом варианте — у Парменида).

Попытка мыслить бытие *без сущего*, — указывает Хайдеггер, — становится необходимой, поскольку иначе не остается возможности ввести в поле зрения собственно *бытие* того, что сегодня есть на Земном шаре, и тем более нельзя определить отношение мыслящего человека к тому, что до сих пор называлось бытием [Хайдеггер 1991, с. 81]. Действительно, опираясь на Парменидово тождество бытия и мышления, трудно прийти к какому-нибудь иному выводу, кроме этого, уповая на специфическую «внутреннюю форму слов», выражающих бытие и сущее. Плотин в *Энн. I 6, 3* рассуждает о некоем «внутреннем эйдосе», связывая с ним представление о структурно-органическом, образно-смысловом принципе мыслительного и всякого творческого акта. Традиция понимания *внутреннего эйдоса*, идущая от Плотина через Марсилио Фичино, Дж. Бруно, И. В. Гёте к В. фон Гумбольдту и А. А. Потебне и акцентирующая не на форме формируемой (*forma formata*), а на форме формирующей (*forma formans*), благополучно сохранилась до нашего времени. П. А. Флоренский, рассуждая о строении слова, полагал, что *внешняя форма* есть тот неизменный твердый состав, которым держится все слово, она может быть уподоблена *«телу организма»*. *Внутреннюю форму* следует сравнить с *«душою*

этого тела, бессильно замкнутой в свое себя, откуда у нее нет органа проявления, — и разливающую вдаль свет сознания, как только такой орган ей дарован». — «Если о внешней форме можно... говорить как о навеки неизменной, то внутреннюю форму правильно понимать как постоянно рождающуюся, как явление самой жизни духа» [Флоренский 1990, с. 233]. Не вдаваясь более в разработку этой темы (следовало бы вспомнить и наблюдения Г. Г. Шпета над *внутренней формой слова*), остановимся на хайдеггеровском различении *внутренней формы* понятий *бытие* и *сущее* в том аспекте, который отразился в его трактате «Бытие и время» (*Sein und Zeit*, 1927 г.¹).

Единство тождества Хайдеггер признает основной чертой бытия сущего. «Неважно, где и как мы встречаемся с сущим, но тождество окликает нас. Не будь этого окликания, сущее никогда бы не явилось в своем бытии» [Хайдеггер 1997, с. 71]. Бытие, по Хайдеггеру, есть некая собственность, собственничество сущего, его наличным предъявлением сознанию, тогда как сущее неизменно и непостижимо. Сущее (*seiendes*) это предметно-чувственный мир, *данный* сродни платиновскому Единому; бытие (*sein*) это актуализированное условие возможности сущего, предельная смысловая возможность всякого вопрошания. «Бытие не есть. Бытие дано, дано как раскрытие присутствия» [Хайдеггер 1997, с. 84]. С начал европейского мышления, у греков в памяти о связывающем мышление определении бытия как присутствия сохранено все, сказанное о *бытии* и *есть*, — считает Хайдеггер. И действительно, «как *en*, все единящее единое одно, как *logos*, все охраняющее собрание; как *idea*, *energeia*, *substantia*, *actualitas*, *perceptio*, монада; как предметность, как положение самополагания в смысле воли разума, воли любви, воли духа, воли власти; как воля к воле в вечном возвращении одного и того же. Все, что можно установить исторически, находится внутри истории» [Хайдеггер 1997, с. 85]. И если сущее *онтично*, то бытие *онтологично*, то есть мыслимо в качестве присутствия. Тогда человеческое бытие (знаменитое хайдеггеровское *Dasein*) оказывается онтически самым близ-

¹ Переводчик этого трактата, В. В. Бибихин (1938–2004), в специальном примечании к изданию 1997 г. (Издательство «Ad Marginem») подчеркивает, что это русское «Бытие и время» пытается использовать данную нашим языком возможность воссоздания немецкой мыслящей речи.

ким и онтологически самым далеким; оно есть такое сущее, в котором речь идет об актуальном бытии, такое нечто, в котором только и может быть поставлен вопрос о бытии, и тогда «бытие приходит к речи как бытие сущего». Как раз тем, что допущение бытия в каждом отдельном акте каждый раз допускает *бытие сущего*, к которому относится и тем самым доказывает его бытие, это допущение бытия укрывает сущее в целом [Хайдеггер 1997, с. 21].

Именно сущим полагал свое Единое (*En*) Плотин, а бытием по отношению к нему выступал Мировой Ум (*Noûs*). Тогда, и по Плотину, и по Хайдеггеру, *раскрытие* Единого-сущего как такового само по себе есть одновременное сокрытие, *утаивание* Единого-сущего в целом. Ведь и самое *бытие приходит к речи как бытие сущего*, не иначе: «предмет бытия есть быть бытием сущего» [Хайдеггер 1997, с. 61]. Следовательно, всякое событие постольку есть со-бытием самого себя, что оно уже свершилось из сущего. Элины понимали сущность бытия как *Parousia*, то есть как *постоянное пребывание*, «прилив» сущности, пре-существование, как — по Хайдеггеру — некое *Anwesen*: выступание сути, выхождение из потаенности, сокрытости, самопроизвольное вырастание независимо от какой-либо инобытийной воли.

Бытие может свершаться из сущего, поскольку имеет для этого возможность и поскольку «мочь что-то» значит допустить это что-то в его сущность и «неотступно сохранять открытым этот доступ» [Хайдеггер 1997, с. 134]. *Бытие является*, потому что оно желанно мне как мыслящему, но желать ведь можно лишь то, что находится внутри тебя, и только то, что так или иначе выше тебя, что недостижимо: иначе в нем не было бы необходимости (вспомним принцип существования платоновских идей). Желая же того, что рядом, с чем я сродни, — только удваиваю себя, множа на осколки; стремясь же к себе или к высшему, — преумножаю себя как целое.

Сотворенные вещи многочисленны, и каждая проявленная вещь, различная и не имеющая подобных, рождается из какой-то другой, может быть, соседней вещи. Тогда смерть — лишь блёклый показатель *иного* в вещи помимо самой вещи. Единое Плотина есть безбытийное основание, поскольку ему не требуется, да у него и нет других оснований.

Усомнив Плотина Хайдеггером и переходя к Проклу, нельзя не заметить накрепко: то, что античный человек понимал под

идеей, оказывается художественной картиной мысли, но такой, которая одухотворяется в самой себе актом вхождения в наличное человеческое переживание, становясь художественным бытием, но храня память о неуловимом Единосущем.

Прокл Диадокх и Дамаский. Утвердившись, что античный человек понимал мышление как «обрисовку некоей смысловой картины» [Лосев 1988-б, т. 7/2, с. 145], то есть в значительной степени как художественное произведение, и что идеальная возможность осуществления такой обрисовки посредством мыслеформ самого языка оказывается действительной благодаря творческим речевым актам, — стоит согласиться с Г. Г. Шпетом, что язык противостоит бесконечной области мыслимого: он должен быть в состоянии найти бесконечное употребление конечным средствам, и может достичь этого вследствие тождества силы, порождающей мысль и язык [Шпет 1927, с. 24]. А. Ф. Лосев не без оснований сетовал, что всякую мысль упорно понимают как нечто застывшее и окаменевшее, что здесь забывается обыденный факт всякого художественного восприятия, когда, например, картина изображает какое угодно движение предметов, какие угодно взлеты и падения, какое угодно становление вещей и событий: «а сама-то картина остается при этом неподвижной, как бы чем-то застывшим и лишенным всякой жизни. Очевидно, *то, что античные люди понимали под идеей, является*, при переводе на наш современный язык, *просто художественной картиной мифа*» (курсив мой. — А. П.) [Лосев 1988-б, т. 7/2, с. 145]. Разве не выступает перед нами античная мысль как автономический знак?

Обращение к Проклу, принявшему платоновские мыслеформы, мы начали со столь, казалось бы, странных напоминаний, поскольку (гораздо раньше Канта) стало очевидным, что «язык воспроизводит не предметы, а понятия о них, самостоятельно духом образованные в языковом порождении» [Шпет 1927, с. 22]. Прокл (410–485), создатель запутанных «Первооснов теологии», виртуозных комментариев к диалогам Платона и прочих книг, мыслитель, правда, не создавший оригинальную концепцию, зато в предельно четкой форме пытавшийся детализировать неоплатонизм «после Плотина», — Прокл оказывается удивительным мистификатором не только слова, которым изоощряет «понятийную диалектику античного неоплатонизма», но и самой этой диалектики, приобретающей у него

строгую (но искусственную) систему. Сложением такой системы он мистифицирует и, задействуя античную мифологию, мифологизирует финальный матч античной философии.

Каркас Прокловой триады — как и всякий каркас — прозретен: «пребывание — выступление — возвращение». Первый элемент подразумевает содержание сотворенного в самом творителе, пребывание в себе (*monē*), оказываясь причиной, неделимым единством, общим наличием (*yparksis*) и отчим началом. Второй элемент — выделение сотворенного из творящего, выступление из себя (*proodos*), эманация за собственные пределы, причинение (или действие на иное в виде причины), начало делимости (или материнское начало). Третий элемент: возврат сотворенного к творящему, обращение из инобытия обратно в себя (*epistrophe*), возведение расторгнутого множества в неделимое единство. Эта триадическая модель прослеживается у Прокла по всей его философско-мифологической (значит, и теологической) теории¹.

Исходная посылка Прокла: сверхбытийное и неизглагольное Платиново Единое, превосходящее всякое понятие. Но, в отличие от Плотина, Проклово Единое порождает не Мировой Ум — это было бы неинтересно, — Единое порождает подобные себе надбытийные единицы, *геннады*, олицетворяющие Единое, но, в отличие от него, способные множиться. Геннады способны порождать Нус, который в свою очередь подчиняется такой мистифицирующей триаде: «*monē — proodos — epistrophe*», в которой на каждом из вновь возникших уровней матрично размещены следующие триады, и т. д. Вторая высокая ступень — Мировой Ум — включает в себя мышление как объект (поскольку без него Уму нечего было бы мыслить) и называется поэтому не только умозрительной, интеллигибельной (*noetos*, мыслимой), но уже умопостигаемо-умозрительной (*noetos-noeros*), *интеллигибельно-интеллектуальной ступенью*. Каждый из этих элементов понимается триадически. Между соседними категориями, сколь они ни различны между собой, всегда существует нечто, в чем они тождественны. Вслед за Умом, как и следует ожидать, Прокл помещает Мировую Душу, называемую им чем-то *мыслительным* как субстанциально

¹ Можно увидеть здесь прообраз гегелевской триады «тезис — антитезис — синтез».

осуществляющим ум живого существа, где бытие и жизнь сливаются в одно, которое одновременно «и существует, и живет» [Лосев 1989, с. 144]. Поскольку прокловский космос есть не только бытие и не только самодовлеющая жизнь (Парменид!), но и жизнь как таковая, *собственно жизнь*, постольку и самый космос дается как вещь, как *живое космическое тело*: «всякая душа, допускающая причастность себе, пользуется телом, первично вечным и имеющим нерожденную и неуничтожимую субстанцию» (*Первоосн. теол.* § 196), но эта душа способна, несмотря на все «материальные покровы», возвращаться к первозданной сущности (*Первоосн. теол.* § 209). К этому примыкает Проклово учение о световом, светоносном теле, то есть таком, которое, будучи смертным и неразумным, путем очищения восходит к вечному телу (*Коммент. к Тимею* III 236, 31–238, 24), которое мы встречаем еще у Платона (*Федр* 246 d)¹.

Прокл предлагает три типа телесности: 1) *разумная телесность*, простая и нематериальная, свойственная богам и человеку в его пребывании среди богов (*Коммент. к Тимею* III 236, 29–31); 2) *пневматическая телесность*, «простая и материальная», имеющая отношение к психофизиологической природе человека (*Коммент. к Тимею* III 284, 16 — 285, 21); 3) *вегетативная телесность*, «сложная и материальная» (*Коммент. к Тимею* III 298, 27 — 299, 4), отличающаяся от двух предыдущих неразумностью [Лосев 1988–б, т. 7/2, с. 287–288].

Наибольшую разработанность получило в истории философии последних веков античности понятие *пневматического тела*, под которым, например, Симпликий Киликийский (представитель реннехристианского неоплатонизма) понимал среднее между разумной душой и физическим телом, управляющим аффективными состояниями человека. Гермий Александрийский толковал о «блестящем», «чистом» и «насквозь ощутительном» светоносном теле, тождественном душе, и о пневматическом как отличном и от физического, и от светового (идеального) тела души. Сириан и Гиерокл, вслед за Гермием представлявшие «александрийский неоплатонизм», приписывали *пневматическому телу* те же функции, что и *световому телу*, почему у них трудно уловить различие между первым

¹ Платон не без резона полагал, что у богов душа и тело «нераздельны на вечные времена» (*Федр* 246 d).

и вторым типами тел¹.

Сколько бы нам ни хотелось обойти вниманием *теургическое учение* Прокла, для уяснения его понимания телесности без теургии не обойтись. Теургия это не просто очищение тела и не просто его атрибутивное преобразование, но субстанциальное превращение человека в бога. Правда, для этого необходима уверенность, что боги состоят не только из одного духа, но также и телесны, и эту уверенность в читающую публику древнего мира вселил Платон (*Федр* 246 d), а Лосев диалектически развил: «если нет ничего телесного в богах, тогда и человек не может становиться богом в телесном смысле слова» [Лосев 1988–б, т. 7/2, с. 289]. Отсюда же вытекает, так сказать, «производственная осуществленность» красоты (сколь ни ненавистен нам этот мыльный, многосмысленный термин), возможная только посредством отелесненности. Да и трехпринципная диалектическая формула Прокла, на сколько бы фрагментов, триад и седмиц ни распадалась, зиждется на моменте телесного: «и в общем бытии, в абсолютном бытии, он установлен как космос, как идеальная осуществленность блага, эйдоса-нуса и справедливости-души» [Лосев 1988–б, т. 7/2, с. 307]: помимо телесности все эти существования невозможны, поскольку, в конечном счете, *тело — носитель некоего выражения, а не сфера этого выражения, и поскольку всякому телу надлежит и свой тип структурной оформленности, и своя степень его идеальности*².

Таким образом, у Прокла, по-видимому, впервые в античности (правда, на ее закате) мы сталкиваемся с почти машинным толкованием и матричным программированием жизнедеятельности обычного неоплатоновского, платиновского космоса, имеющего логически выполненную внутрисмысловую обработку и пребывающего в расписном, «павлиньем» и, значит, телесном словесном облачении.

Учеником и воспреемником Прокла по Платоновской Академии вплоть до ее закрытия³ был Дамаский — «реальный сим-

¹ Краткий очерк истории развития концепции светового тела см. у А. Ф. Лосева [Лосев 1988–б, т. 7/2, с. 281–289].

² Краткий обзор концепций телесной природы души см. у А. Ф. Лосева [Лосев 1988–б, т. 7/2, с. 573–576].

³ Закрытие Платоновской Академии в Афинах в 529 г. ромейским императором Юстинианом Великим живописует Ю. А. Кулаковский во втором томе сво-

ей грандиозной «Истории Византии»: «В тот самый год, когда восстали на защиту своей религиозной свободы самаритяне, было возбуждено в столице обвинение многих лиц из высшей служебной знати в принадлежности к язычеству... Тогда же было обращено внимание на духовный центр язычества, каким являлся афинский университет. Объявив в своем указе запрет всем исповедующим “безумие язычества” обучать кого-либо каким-нибудь наукам, Юстиниан закрыл эту старую школу высших знаний. Умолкла эллинская мудрость, конфисковано было накопившееся в течение долгих веков имущество, и последние представители кафедр в числе семи человек решили искать себе места деятельности на чужбине. То были люди, происходившие из восточных областей империи: Далмаций — из Сирии, Евнапий — из Фригии, Присциан — из Лидии, Гермия и Диоген — из Финикии, Исидор — из Газы. Решение афинских профессоров искать почвы для своей деятельности в Персии было вызвано тем, что царевич Хосров имел репутацию глубокого знатока Платона. Хосров не оправдал надежд философов, и вскоре они пожелали вернуться на родину. В текст мирного договора между империей и Персией в 532 году была включена статья о разрешении философам вернуться в империю. С язычеством Юстиниану пришлось вестись и после 529 года» [Кулаковский 2003–2004, т. 2, с. 48–49]. Видимо, среди профессоров Платоновской Академии был и Дамаский, который тоже бежал к персидскому шаху Хосрову Ануш-Равану, где ему удалось преподавать в царской резиденции, в г. Гондишапур, и эту деятельность следует считать началом недолгого средневекового неоплатонизма. (По разящему слову Карена Свасьяна, в неоплатонизме, словно в зажигательном стекле, «сфокусирован, по существу, весь закатывающийся Гелиос греческой умозрительности» [Свасьян 1990, с. 65].) Как и прочие философы, особого успеха Дамаский в Персии не имел, и в 533 г. вернулся в Ромейскую империю, где преподавание философии было Дамаскию запрещено.

А зороастрийская школа Гондишапур, имеющая почти маргинальный характер в официальной историографии, с III в. обнаружившая явные признаки «научного городка», к V в. начинает претендовать на роль некой центральной точки в географии научных миграций: «Гондишапур синтезировал “Афины” с “Багдадом”, и от “сирийского” Аристотеля до “арабского” было уже рукой подать» [Свасьян 1990, с. 68, 75].

Впрочем, высылка философов государства свидетельствует об умственном уровне его правителей. Достаточно припомнить пароход «Обер-бургомистр Хакен», названный каким-то газетным остроумцем «кораблем дураков» (не уверен, что писавший читал Бранта), который вывез в 1922 г. более двухсот философов и профессоров-гуманитариев (тем сохранить их жизни), — чтобы убедиться, что добрая традиция, начатая в Византии в VI в., живуча.

вол гибели всей античной философии» (Лосев). Дамаский был последним схолахом (президентом) афинской Академии.

Дамаский более Прокла усложнил систему платоновского неоплатонизма: если у Прокла Единое раздваивается на неделимое, непостижимое Единое и дробное Единое, а уж затем выстраивается матрица триад, то у Дамаския это Единое расстраивается (это смешно, поскольку надуманно), — первое Единое совершенно непознаваемо, второе Единое относительно непознаваемо («одно — всё») и третье — «всё — одно» — тоже непознаваемо относительно. Похоже, это искусственное «расстройство» Единого у Дамаския дало Лосеву неявный повод заметить, что философия Дамаския — «последняя улыбка умиравшей тогда античной философии, которая уже чувствовала смертный час и в связи с тысячеклетными усилиями античной мысли могла только улыбаться по поводу скоротечности и обреченности всяких человеческих усилий» [Лосев 1988-б, т. 7/2, с. 340]. После третьего Единого у Дамаския пролагается противоположение между монадой и диадой, и осуществляется переход к сущности. Далее — «по Проклу». Если А. Н. Чанышев и справедливо указывает, что эта художественно построенная система искусственна, то все равно Дамаский остается еще в рамках классической традиции: по Дамаскию, душа к телу (и тело к душе) прихватывается своего рода *эмоциональным отношением*. Он всерьез рассуждает о трех типах души: 1) чистые нефилософские души пребывают на вершинах земли (?) в виде *пневматических тел*; 2) чистые философские — на небе в виде *тел световых, светозарных*; 3) совершенно *чистые, пуристские* — в занебесных местах, где *бестелесны*. С этим можно согласиться, если дать труд понять высказывания Дамаския как суммарную интерпретацию предыдущего опыта античной философии. Дамаский спрашивает, что же такое эйдос, не имеющий эйдетической структуры, но все же который есть нечто? Это некоторое *чувственное тело*, которое всегда чем-то остается [Лосев 1988-б, т. 7/2, с. 357]. Это уже не Плотин и тем паче не античная классика: со страниц Дамаския «веет безотрадностью, но и беспечальностью. Как в вечности. Потому и улыбка» [Лосев 1988-б, т. 7/2, с. 367].

Последние дни античной философии, овеванные духом христианского монотеизма, действительно окрасила грустная всепонимающая улыбка: чего еще можно было ждать от тех немно-

гочисленных мыслителей (в последней Академии их было семеро), которые чувствовали приближение иных умственных интонаций, приближение фигуры человека как предмета для размышлений; которые, быть может, чувствовали искусственность и излишнюю отвлеченность своих умственных построений, которыми делалась попытка уточнить, усилить, подчеркнуть важное в традиции, доставшейся им к VI в. по Р. Хр., когда в Европе чувствовалось «средневековье» и в угоду набиравшему силу христианству презирался опыт язычества? Впрочем, нельзя не учитывать, что языческий политеизм становился языческим политеизмом только с точки зрения монотеизма. Разве могли последние схоласты афинской Академии предполагать, что они заблуждались в искренних отвлеченностях видения Единого, не учитывая набравшую силы христианскую традицию? Им однажды сообщили, что их воззрения в корне порочны, чем ввели в смущение, от которого неоплатоники не смогли оправиться даже в Гондипауре. «Если для классического греко-римского миропонимания человек, — пишет С. С. Аверинцев, — это, так сказать, гражданин космоса, пользующийся своими неотчуждаемыми, хотя и ограниченными гражданскими правами, то для таких духовных течений, как христианство..., он являет собою скорее царского сына, терпящего на чужбине несообразный своему сану позор. Мы не придумали этот образ: он намечен, собственно говоря, уже в евангельской притче о блудном сыне и затем поставлен в центр замечательного произведения протовизантийской религиозной поэзии — так называемой “Песни о жемчужине”... Если классическое античное представление о человеке было статуарно-замкнутым и массивно-целостным, то христианство с небывалой интенсивностью выясняет мучительное раздвоение внутри личности» [Аверинцев 1997, с. 82, 85]. Но это уже другая, средневековая история.

Согласимся с ироническим Б. И. Ордынским: в таком «живом, чувственном народе, каковы были греки, естественно не могло возникнуть науки в современном значении. Но пыливость и потребность общительности, разговора, *causerie*, доходившая до болтливости, эти две характеристические стороны греков, особенно афинян, содействовали возникновению различных знаний, многие из которых получили даже форму системы» [Ордынский 1856, с. 177–178]. Эти системы изящны, но отвлеченны, слишком абстрактны, и потому представляли

интерес только для таких же политэкономически невыгодных и общественно неудобных свободных мыслителей, как их авторы. Общественное сознание, все более пропитывавшееся верой в Спасителя, не могло восстать против этого. Юстиниан Великий, закрыв Академию и конфисковав ее имущество, лишь юридически зафиксировал гибель античной традиции (он вообще любил порядок, иначе не оставил бы потомкам грандиозную кодификацию римского права): ее органический финал явился только подтверждением, что всякая идея, доведенная до логического конца, превращается в противоположность и работает с обратной силой.

К «соматическому наследию» римской мысли. Ярко выраженный эллинский индивидуализм, выпестованный веками и закрепленный в философских системах, сыграл роль и в автономизации древнегреческой и эллинистической философии перед лицом христианства. Этому же споспешествовали особенности геополитических воззрений эллинов, в первой половине XIX в. подчеркнутые Дж. Маццини: «чем больших высот она (Эллада. — А. П.) достигала, тем более отдалялась от других народов. В своем развитии одинокая, как оазис в пустыне, она с презрением смотрела на косные нации остальной Европы и называла их позорным именем варваров... Любовь к родине была главной чертой той эпохи — любовь ревнивая, ограниченная кругом городских стен, в которых грек первым криком новорожденного приветствовал солнце; любовь, настолько привязанная к этому небу, к окружающей природе, к земле, воде, скалам, что человек, родившийся вне этого замкнутого мира, считался достойным лишь жизни раба. Столь мощный индивидуализм не мог не отразиться в литературе: язык, формы, стиль, содержание и назначение — всё было в ней греческое, только греческое» [Маццини 1976, с. 108–109]. Рим (III в. до Р. Хр. — VI в.), культурно стесняясь, но как «низший» по культурному уровню лишь показывая военный бицепс да военную же, выпестованную в походах латынь, тем не менее отлично понимал место Эллады в культуре Средиземноморья, прежде всего философской культуре (собственно, Посидоний был представителем Средней Стои, которая нашла в Риме глубокое распространение).

А. Ф. Лосев пропедевтически называет шесть этапов развития римской философии: 1) просветительский, или секуляризационный, период (III–I вв. до Р. Хр.), 2) период начальной сак-

реализации философии (I в. до Р. Хр. — II в.), 3) период развитой сакрализации философии (II–III вв.), 4) кульминация сакрализованной философии (III–IV вв.), 5) период ослабления неоплатонической сакрализации философии (IV–V вв.), 6) переход к Средним векам (V–VI вв.)¹. Объясняется эта периодизация довольно прагматично, каковым, собственно, Рим и был в своих духовных интенциях: пока римское рабовладение и землевладение росло чисто количественно, римское философское сознание стремилось покинуть узкие горизонты классического (эллинского) полиса и связанной с ним полурелигиозной, полусветской мифологии (очень прагматизированной: «ты — мне, я — тебе» [Штаерман 1987]), стремилось отойти от старых религиозно-мифологических форм мысли. Но когда римская империя стала мировой, она потребовала религиозно-мифологического освещения: сначала с политеистических позиций, затем, смирившись, — с христианских. Первым римским просветителем был Эвгемер, о котором Квинт Энний оставил специальное сочинение, последними, в VI в., — Боэций и Марциан Капелла. Сакрализованная римская философия (собственно патристика) была настолько крепкой и сильной, что пережила падение Рима (476 г.) и всего греко-римского язычества, легши в основу теократической идеологии как Средних веков, так и последующего развития европейской умственности. Однако корневая система римской философии все равно находилась в эллинской философской традиции.

В эллинистически-римское время в римской литературе греческость проступала столь сильно, что позднейшие наблюдатели удивлялись. Трансформация от приземленного, меркантилизованного восприятия мира к возвышенному, заданная греческими философами, была поддержана и развита древнеримской поэзией в ее Золотой век: век Вергилия, Горация и Овидия, в эпоху Октавиана Августа. Рим, обстраивавшийся греческими храмами, притягивал не-римлян: среди корифеев поздней античной литературы собственно римлян мы и не сыщем. Среди тех, кто решался сочинять по-латыни, нет ни одного коренного римлянина. Но все они свободно владели греческим языком. Так, Ливий Андроник — эллин из Тарента, родной

¹ А. Ф. Лосев. Римская философия // Философская энциклопедия: В 5 т. М., 1967. Т. 4. С. 510–512.

язык Энния — оскский (а сам он полугрек), язык Плавта — вероятно, умбрский, Теренций был африканцем (П. Теренций Афр), баснописец Федр — македонцем, Стаций Цецилий — кельтом, а Фабий Пиктор, отпрыск рода Фабиев, римлянин из римлян, пишет о древнеримской истории не по-латыни, а по-гречески [Кулаковский 2005, с. LII]. Римское с греческим было настолько перемешано, что не всегда можно было отчетливо понять, о каких территориях идет речь. «Проникая в глубины римского гения, можно найти там античный холодок и античную беспорывность, даже печаль. Но... сам-то он живой, легкий, часто даже легкомысленный, но всегда изящный и, мы бы сказали, веселый гений. Рим веселее Греции, открытее, жизненно реальнее, пусть он хотя бы даже менее глубок и менее сосредоточен» [Лосев 1979-б, с. 27]. Что римляне проще, свидетельствует уже Витрувий, признанный достойным человеком во дворце и Цезаря, и Октавиана Августа: естественное и рассудочное у него, будучи приспособленным к изложению тайн архитектурной работы, как у Горация — к поэзии, ничем не отличаются друг от друга.

А. Ф. Лосев в монографии «Эллинистически-римская эстетика: I–II вв. н. э.» (1979 г.), стоящей несколько особняком от его «Истории античной эстетики», о специфике римской эстетики, о «римском чувстве жизни и красоты» заключает следующее. Во-первых, Рим разделяет общую судьбу античности — быть символом пластического тождества духа и материи. Во-вторых, в отличие от греческого эллинизма Рим фиксирует свой предмет не в качестве *физического*, но в качестве *социального* космоса, сначала — в эпоху республики — находясь в прямой антитезе к греческому партикуляризму, а потом — в императорскую эпоху — синтезируясь с ним в единую и четко фиксированную империю. В-третьих, образами римского чувства красоты являются импозантные формы архитектуры (многоэтажность, купол, арка), официальная торжественность скульптуры, психологичность портрета и стенописи, приподнятость и психологизм поэзии, все это — со включением эффектности, декоративности и величавой важности. И т. д. [Лосев 1979-б, с. 88–94]. Касательно собственно философского материала, по Лосеву, — необходимо учитывать римский характер неоплатонизма. «Римское мышление во всей античности отличали мощь, строгость и суровость, неопровержимость и торжественность. В этом от-

ношении оставались далеко позади не только греческая классика, но даже и ранний эллинизм. Греки всегда очень любили поговорить, поспорить, порассуждать, а иной раз даже поскандалить, пошутить, посмеяться или блеснуть остроумием, пустить пыль в глаза острым словом. И это не было их недостатком. Наоборот, именно таким образом они искали истину и нередко находили ее. Даже основной метод мышления обозначался у них таким словом, которое выражало собой неустанные разговоры, виртуозно-изошренное владение словом. Всему этому легкому, часто изящному, а иной раз и прямо легкомысленному способу мышления Рим противостоял как каменная стена... Выросшая мировая громада требовала точности мысли, глубины и неопровержимости высказываемых суждений, выработала тяжелую и малоподвижную субстанциальность речи, воспитанной на юридических законах и военных приказах» [Лосев 1979-б, с. 90–91]. Как бы там ни было, римский неоплатонизм, с которым, собственно, и можно связать имя Плотина (III в.), в процессе четырехвекового развития был грозной, монументальной твердыней античной мысли: «римское политико-экономическое развитие действовало материально, а неоплатонизм устремлялся в непостижимые духовные глубины. Но то и другое было одним, а именно мировой громадой и твердыней Римской империи в противоположность партикуляризму мелких и заносчивых городков периода греческой классики» [Лосев 1979-б, с. 91–92]. Собственно, искать различия между чувственно-материальным космосом эллинов и социально-материальным космосом римлян на предмет выяснения их соматических особенностей нет особенного смысла: выше, рассматривая неоплатоника Плотина и его последователей, мы убедились в том, что наша исходная гипотеза о законности соматических представлений в античной философской мысли вполне подтверждена.

ОСОБЕННОСТИ ТЕЛЕСНОГО ХАРАКТЕРА АНТИЧНОГО МИФОЛОГИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА

В предыдущем изложении мы намеренно не касались мифологической интерпретации принципа художественно-пластической телесности в античности, хотя для его уяснения этот аспект не менее важен и не менее ярок: он выходит за рамки чи-

сто умозрительного изучения, перемещая внимание на общеэллинское обывательское сознание, присущее не только мудрецам, поэтам и драматургам, но и простецам: ремесленникам и торговому люду. Конечно, это очень разветвленный и тем самым запутанный вопрос, подробно касаться которого в этой книге мы не станем: рассмотрим только один его аспект — выражение принципа телесности в греческих мифах. «Всякая мифология, — пишет М. А. Гаспаров, — представляет мир большим домашним хозяйством, в котором управляется одно семейство богов. Но в семействе этом сменяются поколение за поколением, и у богов это происходит драматичнее, чем у людей. Боги-сыновья скидывают богов-отцов, но сами живут в вечном страхе, что их скинут боги-внуки. Только греки в своей мифологии сумели развеять это гнетущее ощущение. Они представили себе, что мятеж богов-внуков уже подавлен, наступило всеобщее замирение и мир будет существовать неизменно, спокойно и вечно. Боги-отцы у греков назывались титанами, боги-дети — олимпийцами, а боги-внуки — гигантами» [Гаспаров 1996, с. 372]. Самый греческий термин «миф» неясен, спорить о его существе мы не станем. Остановимся на том, что это народный и философски необработанный рассказ (повествование) политеистически религиозного содержания, иной раз даже с негативным оттенком. Разные древние авторы высказываются о понятии «миф» разнообразно, не особенно вдумываясь в это понятие, и только, кажется, Плутарх Херонейский в трактате «Об Исиде и Осирисе» (20) сказал вполне конкретно: миф это единовидный светлый луч божественного бытия, который является радугой в результате своего прохождения через облака и тучи бытия внебожественного¹. Мифология на протяжении всей античности сохраняла уровень дорефлективного сознания, представлялась чем-то само собой разумеющимся и не требующим анализа. Современный человек в меру своей образованности понимает под мифом одно, под древнегреческим мифом другое, под «мифологизацией» третье (нечто «обманное» или «самообманное»). В нашем случае будем держаться

¹ У Лосева переведено: «подобно тому, как ученые говорят, что радуга есть отражение солнца, представляющееся разноцветным из-за того, что взгляд обращается на облако, так в данном случае и миф является выражением некоторого смысла, направляющего разум на инобытие» [Лосев 1979-б, с. 153].

конструкции мифа, предложенной Плутархом¹: во всяком случае Плутарх ближе к античной мифологии, нежели последующие ее исследователи (например, Лукиан).

Гностицизм. Чтобы переход от философских воззрений к мифологическим не выглядел натянутым, сначала присмотримся к такому явлению, как гностицизм, тем самым объединив не только христианство с язычеством, но мысль «отвлеченную» с мыслью «реальной». Может, мы и погрешим против исторической хронологии и вообще традиции рассмотрения мифологического феномена в античной культуре, но начнем не с греческой архаики, а с учения о Софии в ее мифо-реальном существовании в гностической интерпретации, то есть приступим к истокам греческого мифа с его хронологического конца.

Гностицизм возник в I–II вв. на почве объединения христианских идей о божественном воплощении в целях искупления человеческого греха и языческих верований, в том числе и греческих. Как отмечает кн. С. Н. Трубецкой, представители немецкой школы классической филологии XIX в. «видят в гностицизме “острое” вырождение христианства на почве эллинизированного древнего мира, точно так же как в церковном догмате они признают продукт греческого духа на почве христианства. И здесь, и там христианство эллинизируется и принимает в себя языческие элементы, причем в гностицизме наблюдается острый процесс, а в Церкви — процесс постепенный» [Трубецкой 1994, с. 347]. Нет резона вдаваться в исторические подробности возникновения гностицизма: исторически христианство одержало над политеизмом победу².

¹ Итак, миф, по Плутарху, это 1) сфера чистого смысла (или ума), то есть чисто световой и все осмысливающий собой луч, 2) прохождение этого смыслового луча через внесмысловую область и 3) возникающее отсюда превращение единого светового луча в множество отдельных уже не световых, но цветовых явлений, или, как говорит Плутарх, «радуга» [Лосев 1979–6, с. 154].

² Вопрос в отечественной литературе разработан довольно хорошо. См., например, монографию кн. С. Н. Трубецкого о Логосе [Трубецкой 1994], где автор утверждает, что «гностицизм вырабатывает свое учение на еврейской почве», а также: А. М. *Иванцов-Платонов*. Ереси и расколы первых трех веков христианства. М., 1877. Т. 1; А. И. *Писарев*. Очерки из истории христианского вероучения патристического периода. Казань, 1915. Т. 1; М. Э. *Поснов*. Гностицизм II века и победа христианства над ним. Киев, 1917; А. Б. *Ранович*. Очерк

Нас интересует другое. Без гностических размышлений о Софии наш предыдущий обзор остался бы неполным, поскольку гностицизм, сложившийся среди состоятельной городской «египетской» (коптской) интеллигенции (в этом причина его аристократизма), был синтетической формой единства христианской религии, превратившейся в догматическое вероучение, с мифологией и философскими взглядами эллинизма.

Единое, Ум и Душа, так или иначе трактованные в неоплатонизме, пребывают в пределах общекосмической видимости и слышимости. Все космические качества ограничиваются только космическими же функциями. Противопоставляя христианство античным представлениям, например, А. Ф. Лосев вводит в известное противоречие: в христианстве «стала проповедаться не интуиция тела, но интуиция личности. Личность эта в своем предельном завершении создавала уже не материально-чувственную космическую область, но абсолютную личность, которая была выше всякого космоса и создавала этот космос, преследуя свои вполне личные цели, цели любви и всеобщего спасения. Созданный мир, пользуясь дарованной ему абсолютной свободой, отпал от этой абсолютной личности» [Лосев 1992, т. 8/1, с. 249]. Очевидно, что речь идет о противоположении личности телу. Однако ниже ученый утверждает, что «наше понятие личности достаточно часто выражается по-гречески термином “сома”. А “сома” как раз не что иное, как “тело”. Значит, сами же греки в своем языке раскрыли тайну понимания личности. Личность — это хорошо организованное живое тело» [Лосев 1992, т. 8/1, с. 322]. Хотя в нашу задачу никак не входит поиск и тем паче смакование противоречий у великого ученого, однако и в том, и в другом случае, как можно заметить, речь идет и о телесности, и о личности как таких, которые просто невозможны друг без друга, и потому символичны. Личность тем отличается от вещи, что предполагает самосознание и «ин-

истории раннехристианской церкви. М., 1941. С. 111–130; [Каждан 1957, с. 300–304]; М. К. *Трофимова*. Историко-философские вопросы гностицизма. М., 1979; Гностики, или «О лжеименном знании» / Пер. с коптск., др.-греч., англ., исп. и др.; Сост., вступит. ст. и отв. ред. С. И. Еремеев. Киев: УЦИММ-ПРЕСС, 1996, и др. В замечательной статье Вл. Соловьёва «Гностицизм» раскрываются вопросы происхождения, основных черт гностицизма и классификации гностических учений [Христианство 1993–1995, т. 1, с. 415–418].

телигенцию». В этом личностном самосознании должна постоянно проявляться «перспективная глубинность» личности.

Выше, анализируя воззрения эллинских мыслителей, мы убедились: всякое явление как определенное представление феномена не только телесно и личностно (субъект-объектно и субъект-субъектно тоже), но и, безусловно, символично. И потому «личность есть всегда *телесно* данная интеллигентность, телесно осуществленный символ» [Досев 1990-а, с. 74]. Отметим этот момент как объединяющий первое со вторым и, согласившись с лосевским определением символа как принципа бесконечного становления с указанием всей той закономерности, которой подчиняются все отдельные точки данного становления [Досев 1976, с. 35], обратимся к гностической интерпретации и личностной мифологизации Софии, оставив «символическую» тему.

У Гомера (*Ил.* XV 411–412) София была неким умозрительным, отвлеченным понятием, соединенным с именем Афины — воительницы и зиждительницы. Если в античной философии и мифологии главным моментом оказывались чувственно-материальные, то есть телесные качества, то эллинские боги телесны и не по-христиански грешны, вовсе неабсолютны и не имеют личного начала: они совершали подвиги, боролись и друг с другом, и с титанами, но никто из смертных не видел их физическими глазами иначе, как в виде олицетворенных ими самими мраморных статуй, в художественной форме передававших обобществленный и обобщенный образ видимого душевным зрением. Лик античного бога не имел собственного лица: его внешность выдумывалась, то есть сознательно созидалась эллином как его собственное инобытие. Это инобытие и почиталось как бытие собственно божественное.

Иное наблюдаем у гностиков. Развитие образа Софии содержится в гностическом трактате «О происхождении мира» (II 5) из библиотеки, найденной в Верхнем Египте, в Хенобоскионе (Наг-Хаммади) в конце 1940-х гг. и принадлежащей III–IV вв. (Гностические тексты из Наг-Хаммади написаны на коптском языке, но, как утверждает И. С. Свенцицкая, специально изучавшая вопрос, «это переводы более ранних греческих текстов» [Свенцицкая 1980]). Среди гностических учений, предшествующих фантазии о Софии, нужно назвать учение Симона Мага, суть которого — достаточно изощренная — сводится

к тому, что в основе мира лежит единая Сила, проявляющая себя как Разум. Разум создает стоящую ниже себя Мысль. Последняя, обладая самостоятельной (!) творческой способностью, порождает ангелов и силы, ее саму создавшие: круг замыкается. Но в процессе творения мира Мысль потеряла контроль над своим произведением и попала к нему в плен, в «нижний мир» — мир зла. В задаче предлагается освободить Мысль, проявившую «духовную халатность», тем самым освободив мир от зла.

Похожие мыслительные задачи ставит главный рассказ о Софии, судьба которой не может не вызвать у современного секуляризованного читателя сострадательной улыбки. Начало историческому существованию Софии положено гностиком Валентином (ум. 161), признававшим основой бытия некую абсолютную непознаваемую Полноту, Плерому, лишенную различения и оформленности. Из Плеромы рождается тридцать эонов (*aion* — «вечносущий»). Плероме противоположна Кенома — Пустота. Плерома, порождаемая парой полярных категорий — «первоотцом» (первоначало, глубина, бездна) и «мыслью» (молчание, благодать, благость), — порождает категории, трактуемые как результат желания Отца, который не имеет никакой истории и никакой мифологии. История и мифология появляется с последним эоном, Софией. София, нарушая эонную субординацию, обнаруживает любовное влечение к Отцу, чем повергает в ужас все предшествующие ей эоны. Некто Предел останавливает этот софийный порыв и понуждает сойтись с Вожденным, с 29-м эоном, брак с которым ей был предписан. София подчиняется. Потом появляются Иисус Христос и Святой Дух, оказывающиеся причиной не только умиротворения Софии, но и Плеромы, не перестающей возмущаться ее дерзостью. С появлением последних все мужские эоны становятся Умами и Словами (чем они были до этого?), Человеками и Христами, а женские — Истинами, Жизнями, Церквами и Духами, то есть приобретают известную оформленность. Это повествование до чрезвычайности напоминает если не современный театр абсурда, то во всяком случае театр М. де Гельдерода и кафкианство.

В самой краткой форме фабула рассказа может быть выражена следующим образом. Некая София возжелала Отца, нарушив верховную иерархию; она отвергает законного суженого (Вожденного) и тем самым, проявляя волю, творит из себя

мысль, которая оказывается основой ее миротворения: грех — родить из самого себя идею мира и потом творить этот мир по законам произвольно созданной идеи; конечно, София кается. (Странно, ведь Диоген мог позволить себе жить в бочке, «держа в голове Вселенную», и при этом люди с пониманием относились к такому чудачеству.) После покаяния при помощи сына — Ялдабаота — София, как всякая женщина, создает движущие принципы созданного ею мира, который уже самостоятельно равняет себя с Отцом. Человек становится центром творения. Здесь-то Софию и «настигает» Иисус Христос, тем самым переполняя и завершая полноту, «плеромность» первичной Плеромы.

Вся эта на первый взгляд философская сказка оказывается завершением телесности греческого понимания мифологии, предельной фигурностью того «общественного сознания», которое питалось мифом для своей объективации. «Так как у греческих философов по причине конкретности их мышления, — объясняет А. Ф. Лосев, — вместо отвлеченного понятия, выраженного существительным, часто употребляется средний род прилагательного, то эоны Валентина являются сразу и логическими категориями, то есть типами вечности, и живыми существами, то есть мифологическими персонажами» [Лосев 1992, т. 8/1, с. 276]. Недаром гностик Марк, по выражению С. С. Аверинцева, «дал каждой из двадцати четырех букв греческого алфавита свое место в построении мистического тела божественной истины. Тело это состоит не из чего иного, как из букв, из самой субстанции букв... “Целокупность” алфавита от альфы до омеги — эквивалент целости астрального “микрокосма” от темени до пят» [Аверинцев 1997, с. 217–218]. Разумеется, гностическая София — еще не христианская София-мудрость, во всяком случае, не та София, о которой сказано, что «Премудрость построила себе дом, вытесала семь столбов его, заколола жертву, растворила вино свое и приготовила у себя трапезу; послала слуг своих провозгласить с возвышенностей городских: “Кто неразумен, обратись сюда!” И скудоумному она сказала: “Идите, ешьте хлеб мой, и пейте вино, мною растворенное; оставьте неразумие, и живите, и ходите путем разума”» (*Притч.* 9 : 1–6).

С. С. Аверинцев в инаугурационной лекции о концепции Софии и смысле иконы, прочитанной 1-го сентября 1998 г. в Киево-Могилянской

академии по случаю присвоения звания профессора *honoris causa* по-английски, подчеркивал, что мистическая концепция «Софии» содержит в себе как открытость творений перед Творцом, так и милость Творца к Своему творению, но и то, и другое — как единую и уникальную тайну. Эта концепция возникла в конце XIX в. в философии и поэзии Вл. Соловьёва, чтобы стать по-разному воспринятой и развитой о. Павлом Флоренским и о. Сергием Булгаковым, но также чтобы встретить резкое противодействие со стороны многих других русских православных богословов (В. Н. Лосский и патриарх Сергий). «Что касается Нового Завета, то «Божья Премудрость» упоминается в Первом Послании к Коринфянам (1 : 24) в явно христологическом контексте. Для критиков “софиологической” концепции этот текст кажется решающим: “Божия Премудрость”, считают они, есть просто одно из христологических имен — и ничего больше. Представляется важным, однако, что Апостол Павел говорит не просто о Христе, но о Христе распятом..., даже, согласно контексту, о Кресте...; здесь тема — так называемая икономия спасения, явно включающая кенотический акт Воплощения. Таким путем мы возвращаемся к тайне причастности, к обмену между божественным Логосом и тварной природой, заново сотворенной в Нем. Так что это было не простое воссоздание языческих мифологий и гностических ересей, а скорее внутренняя потребность христианского опыта в том, чтобы символическая фигура Софии представлялась тесно связанной не только с Христом воплощенным, а и с личностным орудием Его Воплощения, представляющим в этой орудийной функции Творение в целом, то есть с Богородицей» [Аверинцев 2000, с. 8, 9].

В изложенном выше гностическом сочинении София проходит не только все стадии саморазвития (это ее личное дело и беда) — от чистой, незапятнанной явленностью божественности до поглощения этой божественности злой материей и тем самым — утверждением злой воли в полном ее единстве с чисто человеческим несовершенством, пороками и грехом, — но и показывает (устаи Валентина и других гностиков, по-своему развивавших ситуацию), собственно говоря, путь от языческого мифологического и разнуданно политеистического единства к умиротворяющей христианской доктрине. Именно Иисус, по Валентину, как одна из сущностей в мистическом процессе разделения, «разложения» Единого открыл людям возможность гнозиса — духовного постижения Плеромы. Гносис — индивидуальное откровение и потому индивидуальное спасение, причем духовно окрашенное. Но гностический Христос (в отличие от

Христа харизматического), по Валентину, ел и пил «особым образом», и трудно не согласиться с И. С. Свенцицкой [Свенцицкая 1980, с. 179], что греческие боги тоже ели и пили особым образом: напитком был нектар, а яством — амброзия. В этом тонком моменте гностицизм близок и христианству, и язычеству, но с христианской точки зрения это совершенная ересь.

Эпистемологическая природа эллинского мифа. После мыслительно-красочного явления Софии на закате греческого мифа предыдущее развитие мифомышления должно казаться чрезвычайно простым и не вызывать затруднений в трактовках. Действительно, не только все «физическое, но и все ментальное, все духовное имеет свою структуру, — безразлично, будет ли оно дано в положительном или отрицательном плане. Физическое ранение и нравственное ранение обладают одинаковой реальностью. В их структуре есть некоторое подобие» [Голосовкер 1987, с. 9]. Собственно греческий миф говорит о подобии реального и вымышленного, вернее, не столько о подобии, сколько об абсолютном слиянии, принципиальном феноменологическом единстве первого и второго.

По А. Ф. Лосеву, интерпретировавшему Плутархово определение мифа, эллинский миф и «миф вообще» есть непосредственное вещественное совпадение общей идеи и чувственного образа, в мифе нераздельны идеальное и вещественное, вследствие чего в нем и может проявляться чудесное [Лосев 1990]. Для подтверждения нашей гипотезы это положение, наряду с Плутарховым, имеет, пожалуй, первейшее значение. Можно даже сказать, что понятие мифа превышает понятие мысли, поскольку, если принять, что всякая мысль суть вещественное явление, имеющее отвлеченный идеальный характер, то миф как некоторая воплощенность претупает за порог отвлеченности и идеальности, неминуемо выдавая за реальность то, что превосходит самое вещественность мысли: ее реальное воплощение в виде вещественности и телесности бога или героя. В этом и только в этом смысле, похоже, миф превышает мысль как таковую. В данном случае миф¹ — некое высшее воплощение мыс-

¹ Необозримость литературы, посвященной определению мифа, очевидна. См., в частности, работы М. И. Стеблин-Каменского [Стеблин-Каменский 1976] и С. А. Шубович [Шубович 1999-6]. В монографии С. А. Шубович мифология и миф, взятые в архитектуроведческом контексте, занимают центральное место.

ли, поскольку в нем проявляется совпадение двух вещественностей: вещественности самой мысли о греческом боге или герое с собственной неизменной реальностью этого бога или героя. Ниже мы постараемся показать, что иначе и быть не могло.

Здесь следует сделать уточнение. По А. Ф. Лосеву, миф есть чувственное представление, и в нем не содержится ничего абстрактного; миф всегда — обобщение тех или иных явлений природы и общества; миф есть непосредственное вещественное совпадение идеи и самого обыкновенного чувственного образа. «Любое построение отвлеченной мысли, которое является только отражением действительности, для мифологии является самой действительностью со всеми ее материальными и вещественными свойствами, со всеми ее чувственными качествами, в виде живых существ или неживых предметов. В мифе все идеальное вполне тождественно с материальным и вещественным, а все вещественное ведет себя так, как будто бы оно было чудесным. Поэтому всякий миф всегда является чем-то чудесным, фантастическим, магическим и волшебным» [Лосев 1990, с. 458]. Заметим, что мы не вполне согласны, будто построение отвлеченной мысли есть только отражение действительности: это такая же самая действительность, притом обладающая телесными характеристиками, как и та, которая эту мысль инициировала. Лосевское определение мифа, к сожалению, не отвечает на вопрос, *почему* или *зачем* эллину был нужен миф (и не только эллину). Дефиниция Лосева коренится в феноменологии мифа, не учитывая повседневную ситуацию функционирования мифа как живого человечески-сознательного изобретения *инобытийной* реальности. С точки же зрения практически-деятельностной, «жестикюлятивной», миф стоит рассматривать, на наш взгляд, так, как это предлагает С. Б. Крымский: «С духовной стороны, — пишет он, — миф по тексту ... может ничем не отличаться от обычных продуктов человеческой фантазии. Но последние могут быть результатом простого мечтания, а миф всегда выступает вместе с тем как средство восстановления «утраченного» этического равновесия (курсив мой. — А. П.), как смысловой план обрядовой жизни, как метафора реального действия, ориентированного на сохранение социального и природного миропорядка» [Крымский 1993, с. 18]. Кажется, именно это определение мифа позволяет ответить, зачем античному греку понадобилась мифология.

Впрочем, и этот тезис можно пошатнуть, сославшись на мнение ирландского антиковеда Э. Р. Доддса, заметившего, что на ранних этапах развития религия не соотносилась с моралью ни в Греции, ни где бы то ни было: они происходили из разных источников. «Можно предположить, что религия, в широком смысле слова, проистекает из связи человека с его природным окружением, мораль же — из его отношения к своим соотечественникам» [Доддс 2000, с. 53].

Здесь, по ходу дела, было бы уместно понятийно различить миф и сказку, что одним из первых сделал в 1902–1903 гг. полузабытый киевский антиковед В. П. Клиндер: под сказкой стоит понимать «тот род повествовательных произведений, который, занимая середину меж мифом и новеллой, совмещает чудесность первого и беспритязательную занимательность второй» [Клиндер 1902, с. 18]. В отличие от сказки миф вскрывает не действительность событий, но правду отношений. Как заметил в частной беседе А. П. Мардер, если сказка персонифицирует отношения между людьми, то миф персонифицирует отношения между человеком и природой.

Так, стоя на точке зрения С. Б. Крымского, мы глядим на миф как на функцию жеста (динамического, мыслительного и т. п.), стоя на точке зрения А. Ф. Лосева, — как на феномен. Что миф есть акт духовно-практического освоения мира, очевидно. Но для нас важно, что миф есть еще и акт художественного восприятия эллином и самого себя, и действительности, взятых в их идеальных характеристиках. Собственно, именно мифологический сюжет лег в основу античного живописного, скульптурного и даже архитектурного «сюжетов». Ни будь у эллинов мифологии, они не возвели бы столько разных по организации пространства храмов, которые составляют предмет наших восхищений, не оставили бы столько выразительных изображений на изделиях гончарного искусства с черно- и краснофигурной росписью; да и римлянам тогда оставалось бы заимствовать у греков только литературную традицию. Даже гомеровский эпос был бы невозможен без мифологических представлений как того, кто их однажды сочинил, так и тех, кто их заучивал и по ним осваивал родную речь.

И в этом же смысле античная мифология — благодатный материал для исследований ее в архитектурологическом ракурсе: здесь проявляют себя и пластика, и понятная телесность,

и абстрактная отвлеченность, и даже может рассматриваться «роль периптера в классовой борьбе» (так Н. И. Брунов озаглавил забавный параграф во втором томе «Очерков по истории архитектуры» [Брунов 1935, с. 103–106]).

В свое время Я. Э. Голосовкер имел основания утверждать, что «воображаемый, имажинативный мир мифа обладает часто большей жизненностью, чем мир физически данный, подобно тому, как герой иного романа бывает для нас более жизненным и исторически конкретным, чем иное, когда-то жившее историческое лицо» [Голосовкер 1987, с. 13].

Соглашаясь с этим мнением, свидетельствующем о желании моделировать и конструировать мифологическое пространство отчужденно от сознания, то есть как внешнюю форму, замечу, что самая конструкция мифологии (ее «генеалогические древа», например) только и возможна, когда миф взят извне, помимо античных «клерикальных» состояний сознания. Конечно, мифология достигает этих изобразительных целей как бы ненароком, окольным путем, не говоря о той или иной реальности. Причем, она изображает реальность с помощью материалов, к этому специально не предназначенных, способом «бриколажа» (В. Н. Топоров) — рикошетом, отскоком от сознания.

Может, именно в греческом мифе впервые и наиболее отчетливо проявилась так удивительная способность воображения, которую через много столетий И. Кант различит на «продуктивное» и «непродуктивное»: способность воображения симулировать самое себя [Голосовкер 1987, с. 71]. Эта симуляция проявляется в способности мифа отторгаться от феноменологических корней: от порождающего его сознания, становится «как-бы-воображением», а на деле — настоящей реальностью (это не гегелевское «отчуждение», а именно «отторжение» как непереносимое условие всякого в-себе-инобытия).

При всем этом мифическое сознание совершенно наивно, непосредственно, чисто и — что важнее — общепонятно [Лосев 1990, с. 15]. Да и мифический образ мифичен не иначе, как в силу своего оформления, в меру изобразительности, «в меру понимания его с чужой стороны» [Лосев 1990, с. 59]. Мифична не сама изображаемая вещь как таковая — бог, герой, титан, — но способ ее подачи, способ, каковым этот бог и герой явлены обыденному сознанию. «Миф не есть бытие идеальное, — пишет Лосев, — но жизненно ощущаемая и творимая веществен-

ная реальность» [Лосев 1990, с. 71]. Для того, чтобы согласиться с таким пониманием мифа, совершенно не обязательно быть знакомым с теми разнообразными концепциями мифа, которыми миф оброс за время, прошедшее со времени мифологического мышления (от Ф. Ф. Зелинского до Э. Кассирера, Дж. Фрэзера, К.-Г. Юнга, А. Ф. Лосева и проч.). — Достаточно обратиться к самим расхожим мифическим образованиям античности, которыми жил и помимо которых не представлял собственной жизни человек античности. Сложность умственной ситуации современного исследователя античной мифологии заключается в том, что, во-первых, не только «логика чудесного не нуждается в интерпретации здравого смысла» [Голосовкер 1987, с. 40], и потому наш интерес к эллинскому мифу — эстетический, но, во-вторых, никаким иным образом, кроме «здравого смысла», нам не удастся понять не нуждающуюся в интерпретации мифологию. То, что для эллина было фактом повседневного сознания, для современного ученого — результат научного конструирования. На противоположности этих двух энергий — античной «беззаботности» и современного научного напряжения — и зиждется мифологическое антиковедение. Причем, знание о греческом «чудесном» тоже есть порождение нашего времени: эллин, пожалуй, не ведал, что его боги «чудесны», и потому не нуждался ни в онтологических, ни в умственных доказательствах их существования. Просто «логика сюжета требует, чтобы герой стал невидимым, и он им становится, надев шлем-невидимку. Категория видимости материального существа снята» [Голосовкер 1987, с. 27]. Эллинское «материальное существо» в мифе — существо идеальное, которое получает оформление в «слове о чудесном», в котором нет ничего нелепого: «в нем всё лепо» [Голосовкер 1987, с. 40], изящно, даже архитектурно. Итак, остановимся на том, что продуктивное воображение эллина, будучи обратной стороной репродуктивного воображения, выказывает себя художественным произведением, своего рода «художественным происшествием», телесно данным в конкретных фактах произведением *чувственности* чудесного [Лосев 1990, с. 187].

Нет сомнения, что символичность и реальная вещественность греческого мифомышления невозможны обособленно, они предопределяют и взаимопостулируют воображаемость («имагинацию», по Голосовкеру) друг друга. Как замечает

А. А. Тахо-Годи, «миф» по-гречески — не что иное, как «слово», слово о богах и героях [Тахо-Годи 1989, с. 7]. И вправду, чем же еще могут быть эти боги и герои, как не словом, *самим телом слова*, его материей и материалом? Таким словом, которое одновременно и порождает их, и именуется, заставляя испытывать судьбу, погибать и возрождаться, причем осуществлять все это с самими собой совершенно реально, даже географически реально: вспомним, например, заснеженный греческий Олимп или библейский Арарат (*Быт.* 8 : 4), вершина которого осталась недостижимой для Всемирного Потопа? Это мифическое «слово», разумеется, *чудесно*¹.

Соматический характер «мысли» в древнегреческой мифологии: примеры. Сколь бы рационалистически неубедительным ни казалось бы обращение к конкретным мифическим сюжетам, сколь бы не разнилось современное понимание этих сюжетов с их сакральным пониманием «внутри» самой античности, для полноты картины обратимся к нескольким выразительным образцам.

Сохранился миф об океаниде Метиде — дочери Океана и Фетиды, первой супруге Зевса. Для греков Метиде олицетворяла Мысль, Разум, Мудрость (отсюда и ее этимология): *Metis*. Миф повествует, что Зевс, узнав от Геи и Урана, что его сын от Метиды должен лишиться его власти, проглатывает Метиду и вследствие этого из его головы («умным местом» назвал этот орган К. А. Свасьян) рождается почему-то не мальчик, а девочка — Афина, по имени которой назван «город мудрецов». Символизм построения очевиден: Зевс, надо полагать, «поумнел»,

¹ Как отметил С. С. Аверинцев, согласно первобытному представлению, которое и позднее продолжало жить в язычестве, в магии и на низших уровнях бытовой религиозности (даже в теистических религиях), чудо — это событие, нарушающее привычный ход вещей, но вполне посястороннее и могущее быть произвольно вызванным (а не вымоленным у трансцендентальных инстанций) при помощи магической техники. Греческое *thauma* или *thaymastos*, латинское *miraculum* и соответствующие ему производные в романских языках, немецкое *Wunder*, русское чудо и диво и т. п. означают «достойное удивления», в частности греческое *thauma* — «достойное, чтобы на него смотрели». В мировоззрении теизма чудо — это снятие волей Всемогущего Бога-Творца положенных этой же волей законов природы, зримо выявляющее для человека стоящий за миром вещей Божественный произвол [Аверинцев 2000, с. 203].

насытившись мыслью и оплодотворив ею собственную до того бывшую «глупой» голову (раз проглотил Мысль, значит, *этой мысли* в его голове не было), из вместилища разума, головы Зевса, рождается богиня мудрости Афина. «При этом, — пишет Я. Э. Голосовкер, — миф до того конкретно-вещественно берет факт рождения из головы, что привлекает еще в роли повивальной бабки Прометей или Гефеста, или даже Диониса: ударом молота они раскалывают Зевсу череп, чтобы дать выход плоду» [Голосовкер 1987, с. 27]. Не станем останавливать внимание на физиологическом аспекте Зевсова разрешения от бремени (что осталось от его головы после этих «стремительных родов», миф умалчивает), но в том-то и состоит *чудесное*, что Зевс после родильных мытарств продолжает жить и творить, да и Афина, существуя обособленно, — совсем не удивляется причине своего появления на свет, поскольку она олицетворение Мудрости — Зевсовой мудрости. Здесь верховный бог оказался «умен чужим умом».

Этот миф — образчик того, что боги «существуют вне времени, хотя события продолжают течь, и самые действия богов и их функции не выходят из мира времени. Бог может даже умереть, но только тогда, когда с него снимается божественность». К тому же, «все боги знают друг друга, какое бы пространство не разделяло их: ибо пространство в мифе только якобы пространство» [Голосовкер 1987, с. 24–25]. Принципиально словесная ткань реальности мифа в данной истории выразительна: гораздо выразительнее мысли о порождении Мысли.

Другая история — о рождении Афродиты, богини любви и красоты, — не менее красочна.

Крон, сын Урана-неба, по известным мифологическим же причинам отсекает волшебным серпом у своего отца детородный уд; из его семени, упавшего в океан, рождается в волнах (в пене, *afros*) Афродита. «Даже безобразие, — комментирует Я. Э. Голосовкер, — передается как образ, как действующее лицо, как нечто телесное, индивидуальное... Для мифа это не символический акт, не символический орган, а конкретность» [Голосовкер 1987, с. 37]. Противоречие между сугубой физиологией и критической отвлеченностью ее словесного оформления есть актуальная сущность мифа, сущность выразительной формы, которая предстает, во-первых, как явление эстетическое и, во-вторых, как явление вещественное. Относительно этого

мифа лучшее подтверждение телесности, как мне кажется, принадлежит «мудрому молчанию» (*silentium*) Осипа Мандельштама (1910, 1935 гг.), связанному с «*Silentium!*» Тютчева и «*Arsoétique*» Поля Верлена:

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.
.....
Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

Повторюсь, что отмежевание мысли как предиката активного субъекта стало возможным с разделением на объект и субъект, когда второй не позволял первому мыслить самого себя без контроля «субъективной стороны». Потому-то у эллинов и не могло быть понятия о мышлении как произвольной активности сознания и порождения идей, поскольку не возникло понятие о мыслящем. Философ фиксировал невесть откуда появившуюся у него идею (по Платону — так, по Аристотелю — эдак), не утруждаясь вопросом, как именно она могла у него возникнуть. Это сейчас мы наверняка знаем, что если мысль не приходит в голову — она никуда не приходит (афоризм Мирона Петровского). Такая возможность появилась только в последкартовском пространстве размышления. И вопрос: «как возможно помыслить то, чем мыслишь?», явно или неявно поставленный М. К. Мамардашвили, точно фиксирует ситуацию свободного абстрактного помышления о мире. Не то в мифологии и мифологическом мышлении. Так же, как общекосмическое Единое и Мировой Ум (Плотин), будучи допущены человеком как волевое допущение, превосходят способности непосредственного человеческого мышления, — так и мифологическое мышлеобразование оказывается органическим, даже «организменным» превышением всякого соматического характера мысли и рефлектирующей способности мышления в целом, поскольку здесь осуществляется феноменологический выход, выступление за наличную способность *субъективной* мыслительной активности. Они превращаются в активность всеобщую и создают формы, которые адекватны не единичной мыс-

леформе, но всей системе сознания, ставшего общественным и потому обобществленным в каждом единичном сознании. В этой единичности миф проявляет себя полностью, целиком, и сознание вынуждено ему подчиниться, с одной стороны, соблюдая правила «хорошего тона», с другой, — не имея шансов исказить, нарушить, но только — преобразить по своему разумению в «меловом круге» мифопоэтического повседневного стереотипа. Да это и не могло быть иначе, если, по утверждению Ф. Ф. Зелинского, «для греческого сознания мертвой природы не было: она вся была жизнью, вся — духом, вся — божеством. Не только в своих лугах и лесах, в своих родниках и реках — она была божественна также и в колышущейся глади своих морей, и в недвижимом безмолвии своих горных пустынь» [Зелинский 1993, с. 13]. Иными словами, современные реконструкции древнегреческого мировоззрения позволяют заключить, что хотя оно и отличалось по существу от современного, но тоже имело конструкцию и тектонику, которая вполне может быть изучена и смоделирована в рациональных категориях.

Самое понятие *космос* проявляется чрезвычайно поэтично и художественно: в переводе с греческого *космос*, *kosmos* — ни что иное, как *украшаю*. В этом смысле приведенные выше мифологические этюды о проглоченной Зевсом Мысли с последующим рождением Афины-Мудрости и порождением Афродиты-Красоты из морской пены не противоречат понятиями «сперматических логосов» у поздних стоиков (Посидония) и тем более Плотина: животрепещущее общественное сознание грека-простеца и грека-мудреца совпадают в основаниях, во втором случае выступая как украшенные, *космологизированные* мыслью. Греческий мир, пишет С. С. Аверинцев, «членоразделен, как членораздельно “Слово”, вызвавшее его к жизни; греческий мир — “космос”, то есть законосообразная и симметричная пространственная структура», и тогда «Афина срастается с Афинами, как дерево с тем участком земли, в который уходит корнями» [Аверинцев 1997, с. 109–110, 92–93].

«Проглоченное» как соматическое явление фольклорно-мифологического ряда. Специальное исследование о феномене проглоченного как такового встречаем в работе Я. В. Чеснова¹.

¹ Я. В. Чеснов. Проглоченное знание и этнический облик // Фольклор и этнография: Проблемы реконстр. фактов традиц. культуры. Л., 1990. С. 169–180.

Впрочем, нельзя забывать о позднейших интерпретациях и обыгрывах этого характерного явления: например, в «Гаргантюа и Пантагрюэле» Рабле и в его исследовании М. М. Бахтиным¹, в частности, о бахтинских трактовках материально-телесного низа и разработке гротескных образов «рожающих старух». Нельзя также не вспомнить выразительный офорт обезумевшего Гойи «Сатурн, пожирающий своих детей» (1820-е гг., Прадо, Мадрид), и в связи с этим сюжетом — ветхозаветного Иезекииля, которому при посвящении в пророки велено пожрать свиток, «исписанный с лицевой и оборотной стороны»: «И сказал мне: “сын человеческий! съешь, что перед тобою, съешь этот свиток, и иди, говори дому Израилеву”. Тогда я открыл уста мои, и Он дал мне съест этот свиток...; и я съел, и было в устах моих сладко как мед» (*Иез.* 3 : 1–3). Господь в «Откровении» апокалиптически искушает (в прямом смысле) Иоанна Богослова: «И голос, который я слышал с неба, опять стал говорить со мною и сказал: пойти, возьми раскрытую книжку из руки Ангела, стоящего на море и на земле. И пошел я к Ангелу и сказал ему: дай мне книжку. Он сказал: возьми и съешь ее; она будет горька во чреве твоём, но в устах твоих будет сладка, как мед. И взял я книжку из руки Ангела и съел ее; и она в устах моих была сладка, как мед» (*Откр.* 10 : 8–10). Ритуальное поедание письменного (и печатного) слова — акт гораздо более гуманный, нежели предание книги огню. Не менее традиционно поступал слепой фанатик Хорхе (в романе У. Эко «Имя розы»), в экстазе запрещения «запретного плода» пожирая вторую часть «Поэтики» Аристотеля, посвященную комедии, страницы которой им же были отравлены. Правда, в этом эпизоде ракурс сдвинут с акта сакрального на акт эсхатологический: Хорхе Бургосский (якобы) лишил человечества единственного полного экземпляра «Поэтики» не менее грубо, нежели это мог бы выполнить огонь.

С. С. Аверинцев так комментирует феномен пожирания: «Надо “накормить чрево” и “наполнить утробу” материальной субстанцией книги, восчувствовать тело книги внутри своего тела, чтобы причаститься ее смыслу». И — чуть ниже — относительно книжной телесности в античном мире: «Сакрамен-

¹ М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М., 1990.

тальность самого “тела” книги ощущалась слабо. Образ пророка, в час посвящения пожирающего свиток, неизвестен классической Греции. Греки рассказывали совсем иные легенды о любимцах богов: будущему царю Мидасу в его младенческом сне муравьи наносили в рот пшеничные зерна, будущему поэту Пиндару при таких же обстоятельствах пчелы наполнили рот медом» [Аверинцев 1997, с. 198, 207]. Для первого это было посвящение в мистерии богатства и власти, для второго — посвящения в таинства медоточивого поэтического слова. (Однако, как известно, Мидасу эта пшеница счастья не доставили: будущи царем Фригии, он — на свою беду — присутствовал при состязании Аполлона с Паном и предпочел простую свирель Пана кифаре Аполлона. В наказание оскорбленный эстетствующий бог наградил Мидаса ослиными ушами. Мидас, на мой взгляд, поступил, как ему того хотелось: и Аполлон Аполлоном, но зачем же «стулья ломать»?!)

Истории с пожиранием письменного слова, поеданием документов с целью причащения к их смыслам достаточно распространены в мировых мифологических системах. Поглощение книги выступает символом посвящения в трансцендентную тайну, и традиция такой формы посвящения давняя и долговечная. Одним из примеров может служить фигура Романа Сладкопевца, византийского поэта VI в. «По свидетельству сказания, — пишет Ю. А. Кулаковский, — Роману явилась во сне Богоматерь и, протянув ему хартию, повелела съесть ее. То был канун Рождества Христова, и на следующий день раздавалась на церковной службе его песня: ”Дева днесь пресущественного рождает...”» [Кулаковский 2003–2004, т. 1, с. 459]. Процесс поедания, как видим, напрямую связывается с культивированием высокого, исключительно творческого дара, который наиболее рельефно проявлял себя именно в религиозном творчестве. В отношении же эллинов трансформации этого явления прослежены С. С. Аверинцевым в главе «Слово и книга» [Аверинцев 1997, с. 192–220].

Для нашей темы важно заметить, что архаический характер пожирания как ритуального приобщения к пожранному и миф о проглоченной Зевсом Метиде-мысли — лучшее подтверждение того, что соматический характер мысли, олицетворенной в образе Метиды, в античном мире воспринимался как нечто вполне естественное и не вызывавшее «телесного» не-

удобства. «Архаическое знание, — пишет Я. В. Чеснов, — телесно интерпретировано и телесно воспринимаемо. К нему приобщаются путем нанесения знаков на тело или просто проглатыванием. Таковой может быть “информационная” проблема тотемизма. И дело не просто в уровне архаического сознания, примитивно сводящего мир к телесному и пищевому коду. Архаическое знание не есть формализованно-безличное знание, оно ценностно окрашено направленностью на человека. Это знание — действие»¹. «Вначале было Дело», — прочтем у Гёте; «В начале было Слово, и слово было у Бога, и Слово было Бог», — вспомним из Евангелия от Иоанна (*Иоан.* 1 : 1); «Слово и есть Дело», — увидим у М. де Гельдерода (и Мамардашвили). И даже если это «совсем другая тема», все равно *действие* и *словесное* — как выразительные формы — осуществляются в непрерывном единстве, поскольку «язык в своей действительной сущности есть нечто, всегда и во всякое мгновение переходящее» [Шпет 1927, с. 13]. «Язык может быть разбит на наличные слововещи. Речь есть экзистенциально язык, поскольку сущее, чью разомкнутость она в меру своих значений артикулирует, имеет бытийный вид брошенного, оставленного на “мир” бытия в мире» [Хайдеггер 1997, с. 161]. Как мы успели заметить, духовная пища, даже поступающая в организм диковинным, но вполне плотским образом, к чему-то приводит: к высокой поэзии или новой мысли, оказывающейся телесной формой иной духовной пищи.

Соматика эсхатологических ландшафтов эллинской мифологии. А. А. Тахо-Годи [Тахо-Годи 1989, с. 7–8], рассуждая о том, почему миф называют мифом, указывает на греческое различие «слова» как «мифа» (*mifos*), «слова» как «эпоса» (*epos*) и «слова» как «логоса» (*logos*). При этом оказывается, что «миф» выражает обобщенно-смысловое наполнение слова в его целостности, «эпос» указывает на звуковое оформление слова, на самый процесс произнесения, а «логос» предполагает первичную выделенность и дифференциацию элементов, переходящую затем в некую их собранность (пусть последнее толкование не удивляет). Таким образом, обобщенно-смысловая наполненность слова есть не что иное, как сообщение телесности чему-то выражаемому. Более того, мифологический «гре-

¹ Я. В. Чеснов. Проглоченное знание... С. 177.

ческий языческий бог с необходимостью принадлежит некоторому священному участку — “теменосу”, и даже платонизм, высвободивший богов из земной связанности, вынужден был отнести им в качестве “теменоса” умозрительное пространство идей [Аверинцев 1997, с. 45].

Чтобы завершить наш обзор, обратимся к *теме смерти*, Аида, к *теме тени в Аиде и тени вообще*, то есть — к теме некой потусторонности и ее пространственно-территориальному выражению в античном мифомышлении, поскольку эти представления о несуществующей телесности в который раз подтверждают — с другой, «танатической», стороны — наши предыдущие экспликации (памятуя, что К. Леви-Строс назвал миф машиной для уничтожения времени).

Князь С. Н. Трубецкой утверждает, что ранняя греческая философия приобрела характер антимифологический, противопоставляя мифу и эпосу «разумное слово» о природе вещей [Трубецкой 1994, с. 14], но едва ли это действительно так на самом деле.

Я. Э. Голосовкер указывает, что само понятие «бессмертие» нам понятно как некая мысль и тенденция мысли. «Но в эллинском мифе, в мире чудесного, оно как явление чудесное лежит по ту сторону осмысления... Бессмертное существо не обладает там никакими особыми признаками и непредставимо как существо особого рода. Для его понимания от смертного существа отчуждается категория времени и вместе с нею принцип измерения. Существо становится вечным в его моментальном данном облике. Вечное дано как бесконечная длительность» [Голосовкер 1987, с. 69]. Но все-таки *дано*, то есть *представимо* и в слове, и пониманием.

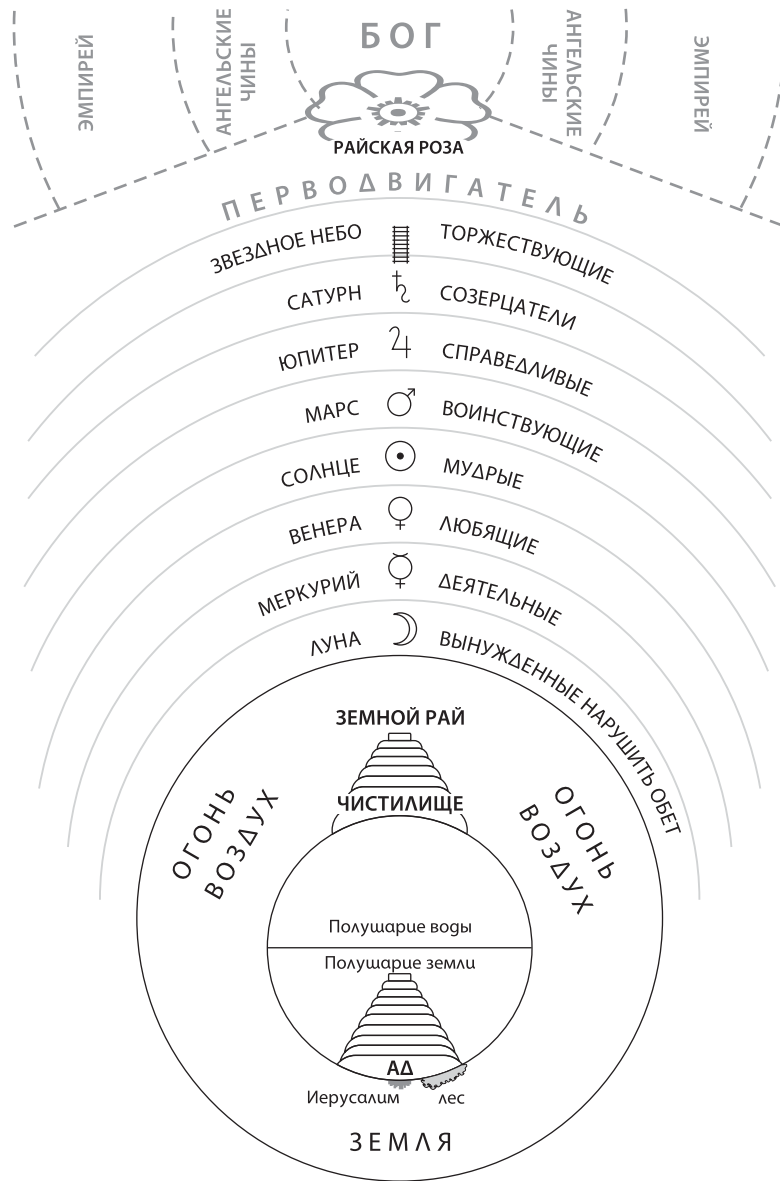
Ю. А. Кулаковский, рассуждая о различении душевной и духовной жизни у Гомера, утверждает, что «если все, что мы называем проявлениями духовной и душевной жизни человека, подводится у Гомера под термин *frenes* или *thymos*, то на долю термина *psyche* не остается ничего, кроме чистого понятия жизни организма; а то, что этот элемент представляется в явлениях сна действующим самостоятельно в человеке, сводит его на понятие двойника в живом организме... Вместе с [мертвым] телом сгорает и *fren*, с ним вместе исчезает и *thymos*. Остается лишь *psyche*, двойник живого человека, который сохраняет его подобие. Он не доступен для прикосновения со стороны живого человека»

[Кулаковский 2002-б, с. 54]. Как заметил внимательный читатель, речь идет о тактильном, физически реальном прикосновении: в мыслительном, гносеогенном аспекте это реально не менее, но по-своему — и своеобразно. Вероятно, это дало С. Н. Булгакову право отнести содержание мифа к области бытия божественного на линии соприкосновения с бытием человеческим.

Впрочем, греческое божество, так сказать, непроницаемо: оно может быть либо дано в его телесности целиком как некое завершенное *гносеогенное бытие*, либо же не дано вообще, но в любом случае проникнуть его сознанием, претворив во что-то иное или попытавшись осознать его поступок, — сложно. Однако, если попытка проникновения удастся, то общественный бог становится частным «домашним» богом [Фестюжьер 2000]: никто другой его таковым может не видеть и так не понимать. Однако, «пространственность не устраняет собой телесности, которая может стать и свободной от ее граней, она сама связана с определенным состоянием телесности, — с ее непроницаемостью» [Булгаков 1994, с. 256]. Божество для человека так или иначе покрыто «кожаными ризами» (Булгаков) в его богочеловечестве или человекобожии.

Недаром до-олимпийские греки различали две выразительные стороны потустороннего, загробного: родных братьев Танатоса и Гипноса, из которых первый был олицетворением смерти, второй — олицетворением сна. Оба принадлежали Аиду.

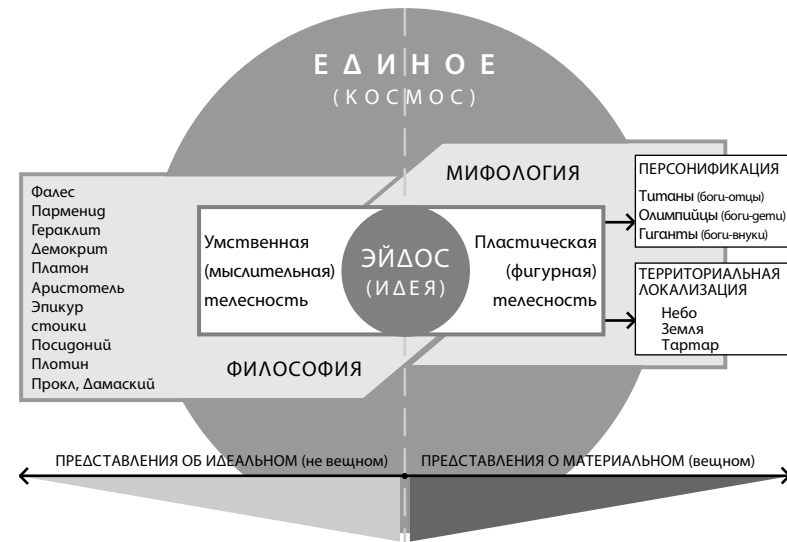
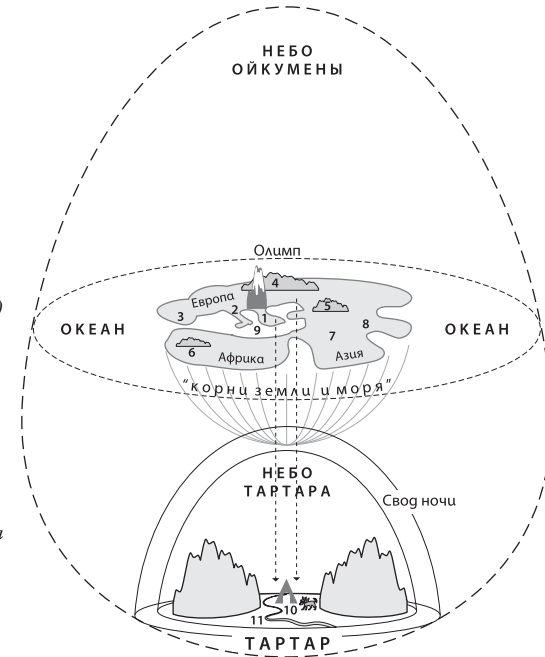
Так, каждая идея (по неоплатоникам) отражает в себе (и собой) весь мир идей целиком и является цельным миром идей, однако данным человеку с какой-нибудь специфической стороны (см. также: *Парменид* 142 b — 157 b). Не подлежит сомнению, что в тех случаях, когда неоплатоники «говорили о нематериальных душах, они понимали под материей физическую и земную материю. В этом смысле боги и люди на небе действительно нематериальны. Но зато у них своя собственная материя, идеальная» [Лосев 1988, т. 7/2, с. 288]. В загробном царстве уже у Гомера (*Од.* XI 577–598) нас встречают три античных «мученика» — Титий, Тантал и Сисиф. Великан Титий, незаконнорожденный сын Зевса (с человеческой моралью у Зевса противоречия, на то и бог) хтонического происхождения. Он рожден *в недрах земли* (!), куда Зевс скрыл от ревнивой жены Геры очередную наложницу Элару. Гера внушила Титию страсть к другой любовнице Зевса — Лето, — и тот пытался ею



10. Космос в «Божественной комедии» Данте (XIII в.), по А. А. Доброхотову

11. Архаический эллинский Космос — по «Теогонии» Гесиода, Земля — по представлениям классического времени

- 1 — Элада с Дельфами и омфалом («пуп земли»)
- 2 — Италия
- 3 — Геракловы столты
- 4 — Рифейские горы, за которыми живут гипербореи
- 5 — Таврские горы, за которыми живут скифы
- 6 — Атланские горы
- 7 — Финикия и Вавилония
- 8 — Персида и Индия
- 9 — Эгейское море
- 10 — Вход в Тартар, возле него — пёс Цербер
- 11 — р. Стикс



12. Эйдос и Космос в системе представлений эллинов о мыслительной и фигурной телесности устройства мироздания

овладеть. Зевс разгневался, поразил Тития молнией и низверг в Аид (*предал земле*), где два коршуна, надо полагать, до сих пор клюют его печень.

Тантал (его с иронией упоминает Платон: *Горгий* 525 d — 527 c; *Кратил* 395 d–e) — внебрачный сын Зевса от Плуто, существо вороватое: пользуясь происхождением и «близостью к верхам», Тантал крал у богов нектар и амброзию и раздавал родственникам; зачем-то похитил злобную собаку из храма Зевса на Крите; совершил убийство — растерзал своего сына Пелопа и подал его мясо богам (вместо нектара и амброзии) в качестве брашна-угощения с целью убедиться в их всеведении (удивительно, что боги мясом не гнушались). Боги «раскусили» и возмутились. Разгневанный Зевс вернул Пелопу жизнь, а Тантала спровадил в Аид, где он не мог напиться, стоя по горло в воде.

Наконец, Сисиф (Сизиф) — лицо «почти реальное», строитель Коринфа (Эфиры), сын царя Эола, супруг плеяды Меровпы и вероятный отец Одиссея. «Отбив» у Зевса очередную наложницу, Сисиф был наказан: Зевс подослал к нему Танатос (Смерть), которую Сисиф обманул, заковав в цепи, и в это время люди на земле не умирали. Такие шутки даром не проходят: Сисиф оказывается в Аиде, но и оттуда, снова обманув богов, единственный из умерших возвращается на землю. В общем, Сисиф вел себя противозаконно, не по-человечески: совершал губительные плотоядные набеги на Африку и умерщвлял путников огромным валуном. Этот валун ему и достался в наказание. Миф о Сисифе обыгран многими — от Еврипида, красно- и чернофигурной живописи на вазах, киликах и лекифах до А. Камю («Миф о Сисифе»).

Эти мифы/легенды известны нам и ныне. Значит, греческий миф не погиб тогда, в античности. В своей идеальной реальности миф вечен и, следовательно, в каждую эпоху и в каждый момент современен. Правда, «греческая мифология, — как заметил Ф. Ф. Зелинский, — поскольку она сохранилась до нас, не представляет собою однородного целого; в древности она развивалась на протяжении столетий, то же, что дошло до нас, — матерьял случайный, отдельные части которого принадлежат различным эпохам жизни общего древа» [Зелинский¹ 1994,

¹ Эта книга профессора Санкт-Петербургского императорского университета Фаддея Францевича Зелинского (1859–1944), на мой взгляд, является луч-

с. 5], но тем не менее для нас — незбылемо вечный. Действительно, «между сказочной ночью мифов и дневным светом истории рок поместил сумерки исторической легенды» [Зелинский 1994, с. 7].

Каждый греческий миф имеет явный или неявный намек на обособленное существование в каком-то непонятном, прозрачном Тартаре всякого, кто согрешил перед богами, — в этом едва понятном «нижнем небе». Боги пугают Тартаром коллег-богов, титанов и человека, но и в Тартаре тем не менее *возможна жизнь*. Загробное существование сопряжено с какими-то трагическими для титана или человека событиями. Удивляться этому не стоит: ради трагического (и художественного, и собственно трагедийного) сюжета миф, по сути дела, и был создан, он учит и поучает. Это, пожалуй, центральный парадокс античной мифологии.

Демаркация на «мир живой» и «мир загробный», разумеется, всегда присутствовала в какой-либо форме мифомышления. Но едва ли современные исследователи обращали серьезное внимание на территориально-планировочную организацию Тартара: пожалуй, это даже может показаться кошунственным по отношению, по меньшей мере, к эллинской мифологии. Но если есть текст, повествующий об этом, почему бы не задаться таким вопросом: насколько тектонически грамотно и логично был выстроен загробный мир в «материальном», почти строительном отношении?

Гесиод в «Теогонии» оставил красочное, многострочное описание Тартара и его обитателей: это один из первых в истории архитектурных экфрасисов (*Теог.* 726–819).

Медной оградой Тартар кругом огорожен. В три ряда
Ночь непроглядная шею ему окружает, а сверху
Корни земли залегают и горько-соленого моря.

шим, наиболее логично и структурно выстроенным изложением эллинской мифологии. Она была выпущена в двух частях в Петрограде, в 1921 году, незадолго до его вынужденного отъезда из России. Главным образом к осмыслению научно-популяризаторской деятельности Ф. Ф. Зелинского следует считать противопоставление «горизонтали быта», к которой прикованы люди в повседневных заботах, и «вертикали жизни», воплощенной в героической трагедии Эллады классического периода (О. Лукьянченко. Вертикаль жизни Фаддея Зелинского // Культура. М., 2000. 23 ноября. № 22 (52). С. 4).

Там-то под сумрачной тьмою подземною боги Титаны
 Были сокрыты решеньем владыки бессмертных и смертных
 В месте угрюмом и затхлом, у края земли необъятной.
 Выхода нет им оттуда — его преградил Посидаон
 Медной дверью; стена же все место вокруг обегает.
 Там обитают и Котт, Бриарей большедушный и Гиес,
 Верные стражи владыки, эгидодержавного Зевса.

Там и от темной земли, и от Тартара, скрытого в мраке,
 И от бесплодной пучины морской, и от звездного неба
 Все залегают один за другим и концы и начала,
 Страшные, мрачные. Даже и боги пред ними трепещут.
 Бездна великая. Тот, кто вошел бы туда чрез ворота,
 Дна не достиг бы той бездны в течение целого года:
 Ярые вихри своим дуновеньем его подхватили б,
 Стали б швырять и туда и сюда. Даже боги боятся
 Этого дива. Жилища ужасные сумрачной Ночи
 Там расположены, густо одетые черным туманом...

И т. д.

(Теог. 726–745, пер. В. В. Вересаева)

Трудно не обратить внимание, что Тартар — это некое мифологически реальное, правда, имажинативно-реальное пространство, находящееся в самой глубине космоса, настолько же отстоящее от Аида, насколько земля — от неба.

Если бы, медную взяв наковальню, метнуть ее с неба,
 В девять дней и ночей до земли бы она долетела;
 Если бы, медную взяв наковальню, с земли ее бросить,
 В девять же дней и ночей долетела б до Тартара тяжесть.

(Теог. 722–724)

Стало быть, пользуясь нашим знанием о законе тяготения, примерно представляя скорость и исчисляя сутки (дни) на манер эллинских, вполне можно рассчитать расстояние между небом, землей и Тартаром: придется только допустить, что земля это некая плоскость, распластанная посреди космоса. Впрочем, эллины во времена Гомера именно так ее и представляли: большой круг, по краю которого течет Океан (не море-океан, а река-океан, граница вселенной); в середине этого круга Дельфы (с «пупом земли», «омфалом»), вокруг них — Эллада, рядом — Эгейское море и Понт Евксинский; дальше неведомые пространства, по которым много лет скитался Одиссей; за Понтом Евксинским, «на север», — Скифия, за Скифией — Рифейские

горы (в которых грудами лежит золото), за горами, за скифскими лесами живут гипербореи, к которым в зимнюю пору приходит погостить Аполлон.

Древнегреческое небо, с которого следует сбрасывать наковальню, в литературе не описано, а вот Тартар выглядит так, как его описал Гесиод¹.

В Тартар были низринуты титаны, побежденные Зевсом: там они томятся за медной дверью, которую стерегут сторукие. Боги наказываются так:

Кто из богов поклянется, живущих на снежном Олимпе,
 Тот бездыханным лежит в продолжение целого года.
 Не приближается к пище — к амвросии с нектаром сладким,
 Но без дыханья и речи лежит на разостланном ложе.
 Сон непробудный, тяжелый и злой, его душу объемлет.
 Медленный год протечет — и болезнь прекращается эта.
 Но за одною бедою другая является следом:
 Девять он лет вдалеке от бессмертных богов обитает,
 Ни на собрания, ни на пиры никогда к ним не ходит.
 Девять лет напролет. На десятый же год начинает
 Вновь посещать он собранья богов, на Олимпе живущих.
 Так-то вот клясться богами положено ненарушимой
 Стиксовой древней водою, текущей меж скал каменных.

(Теог. 794–806)

Описание Тартара завершается настоящим архитектурным экфрасисом, с указанием построек, строительных материалов и планировочными ориентирами: бери, и восстанавливай.

Там и от темной земли, и от Тартара, скрытого в мраке,
 И от бесплодной пучины морской, и от звездного неба
 Все залегают один за другим и концы и начала -
 Страшные, мрачные; даже и боги пред ними трепещут.
 Там же — ворота из мрамора, медный порог самородный,
 Неколебимый, в земле широко утвержденный корнями.
 Перед воротами теми снаружи, вдали от бессмертных,
 Боги-Титаны живут, за Хаосом, угрюмым и темным.

¹ Вообще, как отметила Т. В. Блаватская, система взаимоотношений между жителями Олимпа и главою их, Зевсом, отраженная в эпосе, носит явный отпечаток связей между обитателями ахейских дворцов, «как уже давно заметили исследователи». Однако олимпийцы эпоса еще сохраняют довольно большую самостоятельность по отношению к владыке богов [Блаватская 1976, с. 153].

Там же, от них невдали, в глубочайших местах Океана,
В крепких жилищах помощники славные Зевса-владыки,
Котт и Гиес живут. Бриарей ж могучего сделал
Зятем своим Колебатель земли протяженногременящий.
Кимополею отдав ему в жены, любезную дочь.

(Теог. 807–819)

Композиционно начало описание Тартара смыкается с его завершением: и в первом фрагменте (Теог. 734–735), и в последнем (Теог. 817–819) упоминаются Котт, Гиес и Бриарей — сторукие (*гекатонхейфы*), пятидесятиголовые чудовища, порожденные Геей и Ураном. Они охраняют Тратар со всех сторон.

Как пишет Голосовкер, Аид означает «невидимый»: это народная этимология. По существу он — та же смерть. Смерть приходит невидимой (хотя Сисифу удалось ее обмануть — значит, он *увидел* невидимое). «Объяснение, каким образом предмет становится невидимкой, миф не дает. Акт перехода образа из зримого в незримый представим, но причинно не обусловлен и не понятен» [Голосовкер 1987, с. 27]. Важен самый акт перехода. Как из тьмы в свет, а из света во тьму. Прокл в комментариях к «Государству» Платона указывает не только на то, что «тело этого света предшествует телу неба» [Лосев 1988, т. 7/2, с. 65], но и что «оно непосредственно связано с душой всего».

Итак, миф сохраняет целокупную реальность предмета, который переходит из одного состояния в другое: видим он или невидим, жив или мертв — он реален как то, что дано «в восприятии». Если Гомер сравнивает души, не имеющие голосов, со щебетанием птиц, когда они напьются крови и могут говорить ясной для человека речью, с каким-то легким шумом, то очевидно, что несчастные Титий, Тантал и Сисиф, прозябающие в Тартаре, пребывают там «в своем телесном образе и страдают телесно. Это не тени без сознания и без сил, а живые люди, перенесенные в Аид. Они страдают, но их страдания не имеют никакого отношения к остальным людям и не заключают в себе для них никакого поучения» [Кулаковский 2002-б, с. 64]. Думаю, Ю. А. Кулаковский несколько заблуждался, утверждая это: напротив, миф для того и был придуман, на то и мучаются жаждой, кровоточащей печенью и пустым трудом Титий, Тантал и Сисиф, что миф поучает — научая людей вести себя иначе, тише, скромнее, дабы их участь не столь тягостна в загробном мире.

Среди прочего Юлиан Кулаковский приводит миф о Кайнее, герою борьбы мифических лапифов с кентаврами в Фессалии. «Бог Посейдон сделал его тело неуязвимым. В бою кентавры закидали его стволами деревьев... Под тяжестью деревьев Кайней ушел в землю “с прямыми ногами”, то есть стоя, живой. Так он и не явился более не свет солнца, оставшись живым в недрах земных. Таких людей, поглощенных землею живыми и обитавших в пещерах в живом образе, было немало в разных частях материка, населенного греками. Все эти люди не испытали смерти, живыми сокрылись они от своих современников и живыми обитают на месте своего исчезновения. Те пустоты в недрах земных, где каждый из них обитает, суть “чертоги”, *megara*, не имеющие ничего общего с Аидом, царством мрака, далеким и недоступным для живых» [Кулаковский 2002-б, с. 81–82]. Красочное описание трагедии Кайнея у Кулаковского не только свидетельствует в пользу телесности загробного мира как мира реально представимого древним греком, но и совершенно реально рисующего существование человека в этом загробном мире, будто в мире реальном и не зависящем вообще от предикатов существования или несуществования. Это — предельный случай ситуации, о которой мы ведем речь. «Оставаясь живыми, они сохраняют свои силы и обладают высшим могуществом. Место их поглощения землей есть святилище, в котором можно смертному человеку искать с ними общения» [Кулаковский 2002-б, с. 82]. «Умерший, — пишет далее Кулаковский, — не есть более лишь тонкое и легкое подобие живого человека, как было то у Гомера, без сознания и без возможности общения с живыми и воздействия на них. Больше уносит он с собой в другой мир: ему присущи сознание, мысль и чувство. Эти новые представления смешиваются, однако, с гомеровскими¹ и живут одновременно в сознании людей, несмотря на взаимное противоречие» [Кулаковский 2002-б, с. 106]. Следует полагать, здесь нет противоречия: человек, исчезая из ми-

¹ В гомеровской (то есть архаической) традиции почившему приносятся кровавые жертвы (закалываются звери и люди, как позднее и по другому поводу «надламывались хлеба»), чтобы сгореть в одном погребальном костре с покойником. «Душа мыслится как грозное, жаждущее крови существо, которое должны успокоить близкие ему люди, совершающие погребение» [Кулаковский 2002-б, с. 60]. Не то — в классическую эпоху.

ра видимого и реального, посредством божественной воли преворят свое бытие в мире невидимом, но не менее реальном и ощутимом мыслью. Недаром греческий миф живуч. «Душа не есть лишь один принцип жизни, — продолжает ученый, — который выражается в дыхании и сохраняется по смерти в виде легкой тени. Очевидно, огонь, которому предается тело умершего, не уничтожает тех начал духовной его жизни, которые Гомер понимал под словом *thymos* и которые также уничтожал огонь, превращая в пепел диафрагму... В основе представлений о человеке у греков исторического времени лежит, очевидно, иное воззрение на природу его душевной и духовной деятельности» [Кулаковский 2002-б, с. 106–107]. Чтобы дать подтверждение своему тезису, ученый обращается не к философам и поэтам, а к ораторам, говорившим толпе. Но все-таки, думается, не только в этом дело.

Древний эллин, стало быть, воспринимал всякое бытие — загробно-незримое или зримо-наличное — как вполне реальное, и духовно-душевная его деятельность была положена не только в самом принципе телесности восприятия жизни и смерти, судьбы (неотвратимой Ананке¹), но прежде прочего — в той невероятной для современного человека реальности существования, которой обставлена и онтология существования греческого мифомышления, и самое греческое общество со всеми реальными творческими проявлениями: искусством, архитектурой, музыкой, литературой и театром. «Это уже не просто принцип жизни в живом теле, а общее обозначение всех душевных и духовных проявлений живого существа с присоединением сюда того, что Гомер отделял от *psyche* и разумел под словом *thymos*, включая сюда и *menos*, разум» [Кулаковский 2002-б, с. 107]. Итак, душа после смерти полностью сохраняет свою индивидуальность, оставаясь существом, на все последующие времена уже избавленным от смерти, обладающим всей полнотой своего сознания (!) и — притом — на уровне, который был достигнут душой при жизни «в жизни». Сисиф, Тантал и Кайней бессмертны навечно.

¹ Специальному исследованию историко-философской проблемы генезиса категорий закона, необходимости, случайности, смерти, «доли» (и «юдоли»), жребия, Судьбы-Пряхи и проч. в мифологических представлениях эллинов посвящена монография В. П. Горана [Горан 1990].

Таким образом, мир живых и мир мертвых сближаются между собой. В Элевсинских мистериях [Новосадский 1887] инсценировалось, театрализовалось обещание блаженной жизни за гробом той «патетической» эллинской душе, о которой писал Аристотель. «В эллине, — замечает Вяч. Иванов, — боязливая забота о себе, своем положении и своей будущности пробудилась одновременно с его блестящей фантазией и сообщила первым творениям эллинского гения, несмотря на всю жизненную энергию, которой они проникнуты, тон жалобы, патетическая сила которой никогда не была превзойдена у народов новой истории» [Иванов 1994, с. 197]. Недаром Феогнид жалуется почти в пессимистических интонациях второй половины и особенно конца XIX в., в стилистике «мировой скорби» и немецко-французского романтизма 1810–1830-х гг., — в «Элегиях»:

Лучшая доля для смертных — на свет никогда не родиться

И никогда не видеть яркого солнца лучей.

Если ж родился, — войти поскорее в ворота Аида

И глубоко под землей в темной могиле лежать.

(Феогнид. Элегии 425–428; пер. Э. Д. Фролова)

И хотя Вяч. Иванов замечает, что это «только элегическая версия любимого афоризма общенародной философии и отнюдь не парадокс изысканного упадка» [Иванов 1994, с. 199], тем не менее эта элегическая версия свидетельствует, что наряду с богами, властителями живых, есть боги — властители мертвых. Неведомый и далекий Аид, грозный Тартар, прирученные сознанием, стали как будто ближе и роднее. К Аиду даже «возможен доступ через щели на земной поверхности. В некоторых из этих мест притаились оракулы мертвых» [Кулаковский 2002-б, с. 117]. Конечно, и древний греческий человек, умирая, покидал царство живых, пристально заглядывая в глаза Гекате (богине мрака, связывающей живой и мертвый миры). Грек отразил эту человеческую скорбь и этот безумный взгляд в своих трагедиях. Не стоит полагать, что эллины не отличали два мира: они смирились с существованием мира мертвых, но отнеслись к этому с иронией, обыгрывая и даже разыгрывая его (может, чтобы осушить слезы). На мощеной мрамором орхесте, грохоча котурнами, рыдали актеры: в амфитеатре тем же самым был занят зритель, — ведь и тем и другим ведомо, что значит уйти из этой жизни в другую, какой бы мерой реальности ни охранялся этот переход. Мрачный старец в ветхом рубище — Харон — за один

обол (который по погребальному обряду клался покойнику под язык) перевозит почившего по подземным рекам в Аид. Только золотая ветвь из рощи Персефоны открывает живому (как это было, скажем, с Гераклом и Тесеем) путь в царство тьмы. О трудностях античных «свидетельств о фактах сознания» и их различении в наше время писал Вяч. Иванов [Иванов 1994, с. 264–268], отмечая необходимость совлечения с этих свидетельств новейших культурных наслоений и подчеркивая выделение простейшего, «ядерного» содержания. Ведь внутренний фабульный, психологически-смысловой и поучительно-дидактический консерватизм греческого мифа в своих разветвлениях хранит неприменимый морфологический принцип и первообраз.

Соматика эсхатологической тени. В заключении обратим внимание на феномен такого совершенно, казалось бы, бестелесного тела, каковым является *тень*, и выяснить ее мыслительное место в мифологическом мышлении эллина. Разумеется, бестелесность тени должна пониматься сугубо онтологически. Но в этом-то и состоит основной парадокс.

Тень называется Я. Э. Голосовкером [Голосовкер 1987, с. 74–76] первой в ряду свойств воображаемой массы чудесного тела в мифическом мире: она бесплотна и невесома. В качестве примера взяты тени в Аиде. Собственно, по Гомеру (*Ил.* XX 161–165), в Аид и приводит Гермес тени умерших, над которыми надзирает владыка. В «Одиссее» (XI 537–576) читаем об Асфоделевом луге, где пасутся усопшие тени-души:

...душа Ахиллесова с гордой осанкой
Шагом широким, по ровному Асфодилонскому лугу
Тихо пошла, веселясь великою славой сына.
Души других знаменитых умерших явились; со мною
Грустно они говорили о том, что тревожило сердце
Каждому...

(*Од.* XI 538–543; пер. В. А. Жуковского)

Платон (*Федон* 107 с — 114 с; *Федр* 245 с — 249 d; *Государство* X 614 а — 621 d и проч.) и особенно опирающийся на фрагмент из «Федона» Вергилий в «Энеиде» (VI) дают подробное описание царства теней, географию пути душ в Аид и градацию наказаний за проступки. Для праведников существуют в Аиде Елисейские поля (Элизиум «туманный», в который у Мандельштама «торжественно уносится вагон», и ему «страшно. Это — сон») (*Од.* IV 561–569),

Где пробегают светло беспечальные дни человека,
Где ни метелей, ни ливней, ни хладов зимы на бывает;
Где сладкошумно летающий веет Зефир, Океаном

С легкой прохладой туда посылаемый людям блаженным,
и даже долина Иосафат, где произойдет ветхозаветный Страшный Суд.

Заметив, что уже в архаическое время в Аиде — этом «рассаднике» смерти — уже существуют в неявном виде не только библейские «Рай» и «Ад», эти Элизиум и Тартар, но и Дантовы «Inferno» и «Paradis», — нельзя не вспомнить Дантовы рефлексии Ада как средоточия справедливости, воздаяния за земные поступки, и вообще забыть о совместном путешествии Данта и Вергилия, этом совокупно (и «комедийно») представленном путешествии античности и средневековья¹. Дант по-своему про-

¹ Касательно древнеегипетских представлений о ландшафтно-географическом устройстве загробного мира Н. А. Тарасенко отмечает (вслед за Я. Ассманом), что у египтян существовала топография и картография загробного мира, в центре которого находится Осирис. «В известной степени это было перенесением в потусторонний мир реалий повседневной, сильно бюрократизированной жизни. Таким образом, загробный мир превращается в социальную сферу, по которой передвигается умерший и в которую он интегрирует себя силой волшебного, магического слова... Умерший “иницирует” себя в сложный и опасный мир богов и обитателей загробного мира, при этом важнейшими для него становятся сакральное знание и ритуальная чистота. Картографированный загробный мир Нового Царства разделяется на три сферы — сферу Осириса и Ра (сопоставимую с храмом), куда стремится попасть умерший; сферу Хаоса, Тьмы и Зла, куда умерший не стремится; и пограничную сферу между двумя предыдущими, по которой путешествует умерший и с которой он может попасть либо в первую, либо во вторую сферы» (Н. А. Тарасенко. «Картография» загробного мира в древнеегипетской заупокойной литературе // VI Сходознавчі читання А. Кримського: Тези доп. Міжнар. наук. конф. 30–31.X.2002. Київ, 2002. С. 61–62). Не такую ли пространственную демаркацию имели древнегреческие представления о конструкции загробного мира, не по таким ли ландшафтам Вергилий водил Данта? О. Э. Мандельштам отмечал, что Inferno — высший предел урбанистических мечтаний средневекового человека: «это в полном смысле слова мировой город. Что перед ним маленькая Флоренция с ее “bella cittadinanza”, поставленной на голову новыми порядками, ненавистными Данту! Если на место Inferno мы выдвинем Рим, то получится не такая уж большая разница. Таким образом, пропорция Рим–Флоренция могла служить порывообра-

должил, оживил античную традицию, переведя ее с древнегреческого языка на итальянский, тем сделав последний общекультурным языком дотоле бывшего латинским средневековья. В «Divina Commedia» живы только Дант и Вергилий, все, что видят они за «сумрачным лесом», тени, но тени настолько реальные, насколько реален сам загробный мир. Более того, — настолько реальные, что там физически страшно. При этом не странно, что в тех «экстремальных» условиях, в которых прошло Дантово путешествие, он мог что-то записывать: все, что им было увидено, — увидено на бумаге, но отчетливо — как во сне, глазами античного Гипноса. О. Э. Мандельштам не зря обращает внимание на окрик Вергилия Данту, испугавшемуся встающей из горячей гробницы тени Фаринаты дельи Уберти (Ad, X): «Оборотись: что делаешь?» («Volgiti: che fai?»); «что делаешь?» звучит буквально как учительский страх — «ты с ума спятил!» [Мандельштам 1990, т. 2, с. 222]. Тени и вправду страшны¹.

Центральный «теневого» образ античной мысли — платоновский «миф о пещере» (*Государство* VII 515 с — 517 b), интерпретированный и философски, и этически, и эстетически, и даже географически. Нельзя обойти вниманием также кантовские рассуждения об *амфиболиях* (*amphibolos*) — двусмысленностях в применении понятий к объектам, если не выявлена их граница и форма [Кант 1993, с. 193–208]. Кант понимает под амфиболией смешение объекта чистого рассудка с феноменами чувственности, то есть построение интеллектуальной системы мира, принимаемой и выдаваемой за описание внутренних свойств вещей. Тень приведена им в качестве наиболее выразительной амфиболии. В сказочном мире европейской литературы тень — непреходящий объект (от А. фон Шамиссо до Евг. Шварца). П. А. Флоренский рассматривает явление тени на древнерусской иконе: «тень не бытие, а простое отсутствие бытия, и изображать таковое, то есть характеризовать чем-то положительным, каким-то *присутствием*, наличием бытия,

зующим толчком, в результате которого появился “Inferno”» (О. Э. Мандельштам. Из чернового текста «Разговора о Данте» // О. Э. Мандельштам. Собр. соч.: [В 4 т.] М., 1991. Т. 3–4. С. 190).

¹ По ходу дела укажем на графические реконструкции Дантова Космоса, Дантова Ада, Дантова Чистилища и «Райской розы», выполненные А. А. Доброхотовым [Доброхотов 1990, с. 193–196], см. *рис. 10, стр. 352*.

было бы коренным извращением онтологии» [Флоренский 1995, т. 2, с. 509–513]. Последнее может показаться верным лишь в спинозовско-гегелевской традиции по принципу: *omnis determinato est negatio* — всякое определение есть отрицание. Для античного миропонимания (это будет показано в следующей главе), феномен тени как художественно выразительной формы был чрезвычайно важен.

Итак, в античной мифологической традиции тень оказывается таким предельным состоянием видимого бестелесного, самое существование которого возможно только как нечто выразительное помимо «царства теней» в реальной, живой жизни греческого мифа. Для жизнедеятельности тени необходим также свет и нечто, заслоняющее этот свет — тело, душа или идея. Я. Э. Голосовкер, рассуждая об имажинации теневых явлений, указывает, что тело тени, то есть ее видимый образ, столь же имажинативно, «как и статистический образ позитрона. Масса их негативна. Занимая пространство, они занимают только нулевое пространство... Рука, обнимающая тень, рассекает пустоту: тщетно хочет Орфей удержать тень Эвридики, тщетно хочет Одиссей обнять в Аиде тень матери. Тень, находясь в данный момент в данном пространстве, находится вне пространства данного» [Голосовкер 1987, с. 76]. Все так, но интересно другое: тень — единственная из реальных вещей, которая сама тени не отбрасывает, и в этом состоит ее самодостаточность и онтологическая предельность. С другой стороны, тень как олицетворение какого-то «я» посредством света есть нечто *актуальное*. Так, платоновский миф о пещере формулирует образное понятие о мире высших идей и мире чувственно воспринимаемых вещей, которые — не что иное, как тени идей, причем — их подобие.

Место предварительного заключения. Основной вывод, который следует сделать из наших долгих экспликаций, может быть сведен к следующему.

Эллин, в своей мифологии достаточно стройно проводя принцип телесного начала, обставленного не только чувственно-материально (объектно), но прежде всего духовно и умственно (субъектно), негласно постулировал очевидный нам принцип *обратной симметрии* в существовании двух миров: мира живых и мира мертвых. Оба эти мира в определенной степени отвлеченны. Душа, отделяясь от тела по смерти человека и действуя уже как бы обособленно от его тела, переходит в мир

иной, обретая там новое и уже *бессмертное тело* и сама становясь, воплощаясь в этом теле как *чистая душа*.

Телесность души в мире мертвых симметрична телесности души в мире живых. Более того, хотя эта душа бессмертна, она обладает теми же качествами и характеристиками, что и в «живой жизни». Тело загробной души, таким образом, обратно симметрично телу души живой. Принцип такой телесной симметрии пронизывает весь мифологический космос античности. Платоновский мир идей как мир идеальной реальности — точное подтверждение этой обратной симметричности телесного в мифе: являясь идеей в мире живых, душа человека в мире загробном обретает собственную умозрительно очевидную реальность, телесно воплощаясь, «оплотняясь».

Телесность загробной души реальна и плотски воплощена в мире живых как память и как неотъемлемая возможность продолжать действовать. Душа человека, говоря мифологически, вечна и бессмертна. Собственно, *загробное тело души* и ее носителя (бога, героя, титана или человека) оказывается реальным и очевидным именно в мифе, которым жил античный человек и чем особенно вся античная культура. Причем так понятая телесность распространяется не только на богов, людей, титанов и героев, но и на все окружение, так сказать, идеальную мифологическую «среду», ландшафтом, водой, несъедаемыми яблоками (и стонами) Танталя, утесами и прочей природой (включая и Прометеевых коршунов-палачей) архитектурно-планировочно и территориально формирующую загробную жизнедеятельность усопших существ.

Природа (*physis, natura*) загробного мира *жива*. Надо полагать, она даже и не предполагалась эллинами в качестве умершей, поскольку усопшим попросту негде было бы существовать. Но, безусловно, ее загробность с точки зрения реального бытия *абсолютно мифологична*. Именно потому эллинский эсхатологический миф есть непосредственное вещественное совпадение общей идеи и чувственного образа; в греческом мифе нераздельны идеальное и вещественное. Именно потому *понятие мифа превышает понятие мысли*. Античная мифологическая сублимация загробного и живого миров во всем этом выразительна и подлежит разносторонней эстетической оценке.

Вероятно, аналогичные наблюдения можно фиксировать во всяком мифомышлении, обязательно предполагающем нечто

особенное, апофатическое по отношению к реальности сознания (например, современные мировые религии)¹.

Итак, специфика существования античной мифологии как некой рационализированной системы, морфология которой близка к сказочной, в современном (пост-эллинистическом) сознании выказывает себя лишь символически: творческим средством для выражения идей, как бы лежащих за пределами процесса мышления о мифе. Но при этом самый миф античности остается неприкосновенной святыней; «богохульствовать, значит осквернять Диониса не в меньшей степени, чем Христа, тем более, что грань восприятия обоих с точки зрения догматики оставляла подчас желать большей определенности» [Свасьян 1990, с. 137]. Конечно, такое положение характерно не для всей античности, а преимущественно для эллинской эпохи, для классического времени. В эпоху эллинизма на смену всеобщему и целостному космическому сознанию приходит парциальность. Эллинизм, по слову А. Ф. Лосева, показал, что все бытие — данность человеческому самоощущению. В классике это выглядело по-другому.

Воображение, «имагинация», являющаяся в конечном счете сутью мифа и движущим ядром его реального функционирования, для Платона, скажем, есть вещь вполне положительная и не противоречит истинности. Платон, заводя речь о бессмертной человеческой душе, творит вполне «истинный» миф, не требующий иных доказательств, кроме апелляции к самому содержанию этого мифа (хрестоматийные описания *занебесной земли* в «Федоне» [110 b] или *загробные странствования* Эра в «Государстве» [X 621 b]). Даже само движение оказывается для него мифом, не поэтической, но уже философской выдумкой (*Тезетет* 156 с)! [Тахо-Годи 1979]. Для нас существенно, что даже у такого серьезного автора, как Платон, этого неумолимого противника обывательской мифологии (мифологии Гомера?), даже у него нет желаемой строгости в пользовании понятием

¹ С такой же точки зрения отдельную тему для наблюдений представляет феномен симметрии общающихся сознаний, нетождественный диалогу (основы которого заложены М. М. Бахтиным, развиты В. С. Библером и его школой «Архэ»; усомнены М. А. Гаспаровым), однако предполагающий единство силы участия воспринимающего и излагающего, то есть *симметрию адекватных способностей*. Ведь я только тогда могу воспринять нечто, когда оно предлежит сознанию в форме, адекватной моей способности познания.

«миф». Сочинения Платона — в предельном смысле тоже мифологичны: и как 1) подлинные мифологические конструкции, абсолютная достоверность, переходящая из сферы гипотезы в сферу подлинного знания, и как 2) своеобразный повествовательный жанр, представляющий человеку XX в. абсолютной мифологией. Нам трудно поверить, что эти многочасовые беседы действительно происходили, даже если это феномен не только философской прозы, но и «ранней греческой прозы» вообще. Для Платона и античного мышления не было и, вероятно, не могло быть сомнения в реальности мифологического построения. «Утопия, к которой стремится Платон и которую он жаждет одеть в телесную материю жизни, уже живет в его мифе, ставшем для него (и для его почитателей. — А. П.) реальной действительностью, не потеряв при этом богатства и разнообразия самого смелого воображения» [Тахо-Годи 1973, с. 78–79].

Платоновский миф тождествен логосу, то есть по Лосеву, — смысловому становлению сущности в инобытии, рассматриваемому без привлечения сущности как таковой. Нужно думать, все это характерно не только для Платона. Как могли возводиться храмы, в которые вхожи лишь жрецы, не будь у греков твердой убежденности, что их внутреннее пространство населено вполне реальным божеством, способным карать, миловать, проказничать? Вопрос о происхождении богов — вопрос новоевропейского мышления. Природа богов и природа человека едины, иначе бы они не могли понимать друг друга. Природа вообще едина: недаром большинство раннегреческих трактатов имело название «О природе» — от Гераклита до платоновского «Тимея» (где этот подзаголовок уже смотрится анахронизмом). Сущностная природа мифа, следует полагать, тоже мало занимала греков. Помимо мифа их способность сознания и самосознания не могла бы состояться. Мыслительная матрица мифо-конструкции, впитанная с молодых ногтей, являясь основной предпосылкой размышления, сопровождала каждого мыслившего элина до могилы. Да и знал ли элин, что миф это миф?

Недаром Сократу было *приписано* чудовищное: он научает молодежь не признавать одних богов и навязывает взамен других. То, что Мелет вменяет в вину Сократу изобретение новых богов (а не тех, которых «читил город»), доказывает, что он отнюдь не безбожник. Об этом говорит и сам Сократ (*Апология Сократа* 26 b — 28 a).

С этим казусом связано и современное понятие *полумифический*, вызывающее недоумение. Это яркий результат новоевропейского недопонимания античности. В древней Греции такого понятия существовать не могло, поскольку стихия мифологической фантазии, как говорил Прокл, «некоторым образом следует природе», и всякое порождение — порождение природы, оно естественно, телесно и деятельно, даже если все обилие рождающегося космоса вызвано к жизни *силой слова* Творящего ума. Ведь именно «из сочетания ума и необходимости произошло смешанное рождение нашего космоса» (*Тимей* 48 a). Потому столь трудно составлять именные указатели к античным текстам: имена вынуждены делиться на *мифологические*, *полумифологические* и *реальные*. Если первое и последнее как-то можно пояснить несуразностью новоевропейского мышления (для европейца последних десяти-пятнадцати столетий Платон и, скажем, Лахесис обладают разной степенью исторической реальности), то среднее — совершенно необъяснимо. Кто такие эти Дедал, Мусей, Тевт, Фамира, Эр, «полулегендарные» гимнографы Олен, Памф, Орфей, Филаммон? Кто такой Гомер? Даже такой автор, как Диоген Лаэртский, живший в эпоху эллинизма (III в.), не слишком стеснялся тщательностью изложения исторически происшедших событий. Повторюсь, что все это вызывает недоумение только у современного человека.

В одном наверняка стоит согласиться с А. Ф. Лосевым касательно трактата Диогена Лаэртского, что этот трактат «является книгой, не только интересной для чтения, и не только собранием каких-то, хотя бы и очень интересных, курьезов, но подлинным и весьма красочным примером того, как античные люди вообще понимали свою культуру и свою историю» [Лосев 1981, с. 113]. Автор, с нескрываемым сарказмом оговаривая, что структура всего трактата Диогена «представляет собой набор каких угодно сведений из античной жизни и часто меньше всего философских», пересказывает, например, сведения о жизни некоего Эпименида Критского. Так, Эпименид никогда не спал, и жил не то полтора года, не то триста лет. Пищу он получал от нимф и хранил ее в бычьем копыте, да и вообще «в еде не замечен». — «Еще сообщается о невероятной и чудесной прозорливости Эпименида. Среди множества такого рода сказок становятся ненадежными и такие, например, сообщения Диогена, как рассказ об афино-критских отношениях (критянам

он предсказал поражение лакедемонян от аркадян)» [Лосев 1981, с. 28]. Лосевский сарказм объясним: Диоген доставил немало хлопот историкам философии, а ведь это единственное в своем роде дошедшее до нас сочинение. Видимо, не следует требовать от античного автора научной добросовестности, свойственной западноевропейским сочинителям: у антика другое мыслительное пространство, другая задача, из его повседневно-русла не выбивающаяся.

Как мы успели заметить, мифология греков реальна — реальна плотной, по-настоящему телесной реальностью, в насыщенном античном смысле этого слова. Реальность для эллина мифологична, и тоже в телесном и плотном объеме этого слова. *И в такой же степени, в какой реальность реальна, мифология — мифологична.*

Равенство, тождество мифологии и реальности — залог тождественности человека и космоса, как бы они ни были иерархично подчинены один другому в новоевропейском представлении.

Как и прежде, усиливая эффект, стоит утверждать, что античная мифология и реальность тоже *симметричны* друг относительно друга; «ось симметрии» проходит повсюду; они неразличены и неразлучны, как Филемон и Бавкида. Но эта тождественность, разумеется, действительна лишь на уровне теперь и всегда «творящего мир» сознания. В этом, пожалуй, и состоит одна из наиболее труднообъяснимых сложностей собственно историко-культурных исследований античности. Этот вопрос мы рассмотрим ниже в связи с понятием фронтальности. (*стр. 781 и след.*)

Пройденный в этой главе путь не кажется излишним: без него было бы невозможно перейти к *телесности античной архитектурной культуры*, мы бы остались на точке зрения историков архитектуры-памятниковедов, для которых сумма портиков, сандриков и колонн есть самая верная онтологическая «морфология» эпохи.

ПРИНЦИП ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЛАСТИЧЕСКОЙ ТЕЛЕСНОСТИ АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ В АРХИТЕКТУРОВЕДЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

«Зрелищный» подход к вещам есть доминанта античной культуры и жизни сверху донизу — от адептов философского «умозрения» до римской черни, наравне с «хлебом» требовавшей «зрелищ».

С. С. АВЕРИНЦЕВ

Поэтика ранневизантийской литературы, 1977 г.

Прежде чем формулировать принцип художественно-пластической телесности античной культуры в архитектуроведческом контексте (читатель заметил: для этого были найдены требуемые основания), следует объясниться.

Во-первых, полученный в предыдущих параграфах результат выстроен в методическом смысле на прочном компилятивном фундаменте. Ставя на этом акцент, нужно согласиться с мнением А. Г. Габричевского, что от компилятора требуется не только знание компилируемой литературы, «но прежде всего знание самого предмета, от него не требуется новых точек зрения, но требуется определенная, своя, точка зрения, иначе компилируемый материал его задавит» [Габричевский 1937, с. 77]. Точка зрения, на которой стоит автор этих строк, предварительно может быть сведена к тому, что рефлексия культурного процесса с одновременным формированием культурных форм оказывается почти аграрным возделыванием культурного поля; это — средство и способ выражения целостности культуры как сложения тех ее качеств, которыми она выказывает себя иным культурным эпохам.

Во-вторых, поиск обоснования предварительной гипотезы, предпринятый нами, преследовал цель: главное, чтобы материал (античные авторы и их интерпретации) в основных тезисах если не подтверждал, то — как минимум — не противоречил этой гипотезе. Такое «непротивление» позволило полагать эти тезисы подтверждением. Ведь акценты делались на самых заметных фигурах, со стороны которых только и можно было ждать сопротивления, подвоха, подначки.

В-третьих, поскольку основным источником интерпретационного жанра была «История античной эстетики» А. Ф. Ло-

сева, взгляды этого ученого, хотя и критически, отразились на выборе как пространственных ориентиров исследования, так и на формировании собственных композиционных мест расстановки «точка зрения» [Успенский 1970].

«Мысль как тело»: филиация этой идеи от античности к Новому времени. Что бы ни говорить о понимании тела в *античной философской культуре*, активно утончавшей свой мыслительный арсенал на протяжении тысячелетия, мы каждый раз упираемся в довольно простую констатацию, которая вытекает из довольно же простого положения, заданного на заре спекулятивного мышления Платоном. Это положение исходит из умственной презумпции об *умопостижимом эйдосе*, — то есть из такой формы телесной субстанции, которая выказывает себя человеческому сознанию посредством внесения принципа *подобия*, «копии с копии», что может существовать в виде некоего мыслительного тела. Понятно ведь, что идеи «бездомны», что никому не принадлежат: их не выдумывают, как фасон хитона, туники или тоги (или как фасон дамской шляпки в салоне мод), но открывают в пространстве культуры (в первую очередь, умственной), будто неведомый остров. Платон показал, как это можно делать, обеспечив идеям ту необходимую меру их телесности, в качестве которой только и можно вести речь о подобиях. На рубеже XIX–XX вв. марбургский неокантианец Герман Коген (1842–1918), стремясь преодолеть кантовский дуализм «вещи в себе» и «явления» (то есть различенность «феномена» и «явления») на пути дальнейшей разработки кантовского трансцендентализма, рассматривает знание как самостоятельную и бесконечно саморазвивающуюся систему, в пределах которой развертываются все отношения между частными содержаниями научных положений, в том числе — отношения между субъектом и объектом, между познанием и действительностью (поскольку вне знания нет ничего, с чем это знание можно было бы соотнести¹), между оригиналом и его подобием². Основу такого понимания телесности Когеном безусловно

¹ У М. А. Гаспарова есть «запись и выписка»: «Фундаментальная наука ... это очень инерционная система. Даже если совсем прекратить финансирование — она очень долго будет самоликвидироваться» [Гаспаров 2000-а, с. 151].

² Ср. контексты у Б. Пастернака «О, все тогда — одно подобье / Моих востропатавших губ...» (из сборника «Близнец в тучах», 1914 г.) и в мистическом

следует искать у Платона, поскольку, по яркому образу Ивана Конева, *тело* — «*тѣмъ сплоченных силъ*», в первую очередь тех сил, что выказывают себя сознанию в качестве действительных. Как отмечал Гегель, чистая наука предполагает освобождение от противоположности сознания и его предмета. — «Она содержит в себе *мысль*, поскольку *мысль есть также и вещь* (Sache) *сама по себе*, или *содержит вещь самое по себе*, поскольку *вещь есть также и чистая мысль*» [Гегель 1970, с. 102–103]. Гегелю вторит Шеллинг, его (вместе с Гёльдерлином) друг и «сокамерник» по общежитию в Тюбингенском теологическом институте, когда пишет, что бесконечное понятие души содержит бесконечную возможность всех созерцаний; душа, непосредственный объект которой есть тело, содержит бесконечно-конечную действительность; то, в чем они едины, содержит бесконечную необходимость (диалог «Бруно, или О божественном и природном начале вещей», 1801 г. [Шеллинг 1987, с. 555]). Здесь Гегель и Шеллинг возражают Декарту, этому «первому грандиозному обмороку математики и ее начисто отшибленной памяти» [Свасьян 1990, с. 324], который полагал, что никакой телесный образ не воспринимается умом, что чистое понимание как телесной вещи, так и бестелесной совершается без какого бы то ни было телесного образа. — Но «истинно телесный образ необходим воображению, которое может быть лишь представлением телесных вещей, ум же приспособливается к этому образу, но не воспринимает его в себя» [Декарт 1994, с. 306]. То есть, как видим, все-таки в «бездревесности», если верить Мандельштаму, могут лишь «кружиться листья», но те, «кому мы посвящаем опыт, / До опыта приобрели черты», то есть — обрели некую границу, подвластную осязанию. Декарт наименовал эту отграниченную *вещь* субстанцией, — что «и есть то, что называется собственно телом или *субстанцией материальных вещей*» [Декарт 1989, с. 349]. При этом он признает лишь два высших рода вещей: вещи умопостижимые, или относящиеся к мыслящей субстанции, и вещи материальные, относящиеся

хоре из первой части «Фауста» Гёте: «Alles Vergänglichliches / Ist nur ein Gleichniss; / Das Unzulängliche, / Hier wird's Ereignis; / Das Unbeschreibliche, / Hier ist's getan; / Das Ewigweibliche / Zieht uns hinan» («Всё преходящее / Есть только подобие; Недостигающее / Здесь станет событие; / Неопишемое, / Здесь есть сделано; / Вечно-женское / Тянет нас туда»).

к протяженной субстанции, «то есть к телу» [Декарт 1989, с. 333]. Удивительно только, почему бы умопостигаемые вещи в угоду последовательности рассуждения не назвать телами, вспомнив об умопостигаемых эйдосах Платона? Взамен этого Декарт подчеркивает совсем уж приземленные явления: мы испытываем и нечто иное, не относящееся исключительно к мысли или исключительно к телу и проистекающее от тесного и глубокого единения нашей мысли с телом (чувство голода, жажды и т. п.); побуждения, или страсти души, заключающиеся не в одном только мышлении (побуждения к гневу, к радости, к любви и т. п.). Это свидетельство, пожалуй, не только «грандиозного обморока математики», но и грандиозного обморока спекулятивного мышления. Ну, в самом деле, нельзя же после тысячелетней традиции абстрактного философствования столь ремесленно и «кухонно» понимать тело исключительно телесно, «чревно», с одной стороны, и, с другой стороны, не заключать о неких субстанциях, которые нельзя обнять, понюхать, съесть, «выпить и поцеловать», как о не имеющих черт телесной организации, контуров некой формы, отграниченной от иной формы наличием собственной границы.

«Оголтелый рационализм» Декарта, разъявшего мир в декартовых координатах, отрезвил представителей немецкой классической философии конца XVIII — начала XIX вв., и уже у Гегеля в «Философии природы» тело понимается то ли как механическая тотальность и является вполне развитой в себе форм [Гегель 1975, с. 286], то ли как среда для света — кстати, совершенно по-платоновски [Гегель 1975, с. 247], то ли как некая форма вообще [Гегель 1975, с. 219]. Гегель дает вполне античное определение тела, то есть выполняет за антиков недоделанную ими работу (как Плутарх на исходе античности дает определение мифа, см. выше, *стр.* 332): «Тело как тотальная индивидуальность есть непосредственная, покоящаяся тотальность, следовательно, форма пространственной совместимости материального и, значит, снова прежде всего механизм. Образ есть, стало быть, материальный механизм теперь уже безусловной и свободно определяющей индивидуальности; он есть тело (sic: образ есть тело! — А. П.), у которого не только специфический способ внутренней связи, но и его внешнее ограничение в пространстве определено имманентной и развернутой формой. Так, форма манифестирует себя сама и не есть лишь обна-

ружение своеобразного способа *отпора* внешнему насилию» [Гегель 1975, с. 218–219]. Эта формулировка лучше прочих подводит черту под нашими эллинско-эллинистическими поисками «с фонарем и аршином» в руках. Краше Гегеля, пожалуй, не выразить то, ради чего затрачено столько бумаги (и усилий): результат наших поисков обоснования гипотезы о единстве телесности и мышления в античной философской культуре (сдобренной мифологическими резиньяциями), увенчался известным успехом, и едва ли у честного человека теперь появится желание отрицать, что *мысль есть тело*. Как можно заметить, не только античные мыслители, рассмотренные нами подробно, но и мыслители Нового времени, рассмотренные способом бриколажа (отскока), в той или иной степени солидарны с этой гипотезой, которую стоит признать объясненной констатацией.

Мыслящее тело и мысленное тело, вещное и вечное. Обратимся к еще одному аспекту, с грубо материальной стороны подтверждающему наши заключения.

Хотя в трактате «Автор и герой в эстетической деятельности» М. М. Бахтин ставит среди задач выяснение проблемы ценностного целого человеческого тела, «тела как ценности» [Бахтин 1986, с. 47], бахтинское понимание телесности не ограничивается физиологической интерпретацией: речь не столько о теле человека, сколько о его эстетически влияющих потенциях. Созданное чуть позже трактата «Я и Ты» Мартина Бубера (1922 г.) и независимо от воззрений последнего это эссе Бахтина (1920–1924 гг.), в котором привлекается категория *другого* в созидании идеи человека, подчеркивается, что «человек воплощен и живописно-пластически значителен; внутреннее же тело только примыкает к внешнему, отражая его ценность, освящаясь им». — «Таков человек в античности в эпоху расцвета. Все телесное было освящено категорией *другого*, переживалось как непосредственно ценное и значительное, внутренне ценностное самоопределение было подчинено внешней определенности через *другого* и для *другого*, *я-для-себя* растворялось в *я-для-другого*» [Бахтин 1986, с. 53].

Если о частностях здесь можно спорить (какой такой *другой* для *другого* в древних Афинах, когда индивидуализм, выражавшийся словом *ybris*, — высокомерие, заносчивость, гордыня, — всячески порицался, и в общественном сознании властно противопоставлялся *sofrosyne* — умеренности на манер «всяк

сверчок знай свой шесток?»), то в целом Бахтин убедительно показал общий дух античной *скульптурной, художественной* пластики, но не общественно-индивидуальной.

Независимо от Бахтина (его работа 1920-х гг. была опубликована только в 1979-м) характеристику античного отношения к телесности в смысле «чревной», «живота» встречаем в классической «Поэтике ранневизантийской литературы» С. С. Аверинцева (1977 г.). Подчеркну: к *человеческой* телесности, точнее, к достоинству или недостоинству человеческого тела: телесному унижению и причинению боли в ближневосточных деспотиях и телесному уважению в полисной свободе древней Греции [Аверинцев 1997, с. 63–67]. Не из этого ли уважения к «чревному» достоинству человека, к пластичности его тела, когда афинский мудрец твердо знает, что его могут умертвить, но не могут унижить грубым физическим насилием, что его размеренная речь на суде будет длиться столько времени, сколько ему гарантируют это права обвиняемого, и никто не заставит его замолчать, ударив по лицу или красноречивым устам [Аверинцев 1997, с. 62], — не отсюда ли происходит общеэллинское философское представление о телесности не только тела, но и идеи, которая, как мы видели выше, несет в себе черты *фигурного соматизма*? Отрицать это, имея опыт письменных свидетельств о разных типах телесности в мировоззрении древних эллинов — от *абстрактного тела «умопостижимых эйдосов»* до *конкретного человеческого тела*, свободного от физических надругательств, — по меньшей мере неосмотрительно, исторически неоправданно¹.

Мыслящее тело античного философа в той же степени свободно, в какой свободно *мысленное тело* эйдоса, о котором этот философ рассуждает. Их свобода — социальная и умственная — взаимосоотносимы между собой, и могут быть выражены в той или иной пластике «чревной» *телесности мыслящего* с трансцендентной *телесностью мыслимого*.

Материальная фактура словесной ткани, из которой сотворены, скажем, композиции платоновских диалогов, вылеплены пластические образы собеседников, выполнены градостроительно-ландшафтные зарисовки (экфрасисы), построены

¹ Ср. рассуждение о гордости античного раба у Ф. Ницше: [Ницше 1990, с. 528].

греческие мифы, есть опосредованное сознанием сочинителя продолжение действий его тела в духовном контексте полиса.

Если С. С. Аверинцев, цитируя слова Лосева о том, что стилистику Платона необходимо понять и как типическую черту его философствования, и как «стиль его учения об идеях», пишет, что выяснению в области философствующей филологии или филологизирующей философии (где подвижный процесс мышления, отложившийся в слове, становится объектом литературоведческого анализа) подлежит не что иное как *поэтика философствования* [Аверинцев 2004-а, с. 124], — то это лишь половина запланированного дела.

Аверинцевский образ «мускулистой атлетики слова» как нельзя более точно передает, пожалуй, весь комплекс задач, а не только поэтику философствования. — От *поэтики философствования* в диалогах Платона к *поэтике социального бытия*, закрепленного в материальных формах, «сказанных» художниками и зодчими эллинским полисам «словом» художественной и архитектурной форм, пролегает дорога, которую иначе как *поэтикой телесности* и не назовешь.

Собственно движению из одного в другое и посвящена эта глава. Если словосочетание «*мускулистая атлетика архитектурного слова*» и метафора (что ж еще?), то это такая метафора, которая *на спине слова* позволяет осуществить перенос (*metaphoros*) одного семиотического слоя (философско-эстетического) на другой (архитектурный, художественный), не растеряв по пути всей пластичности, что свойственна и первому, и второму¹.

Трансцендентальность основания искомого принципа. В чем же состоит *основание* того принципа художественно-пластической телесности античной культуры в архитектуроведческом контексте, поиску формулировки которого была посвящена вторая глава этой книги? В чем заключается его существо относительно античной культуры?

¹ В интересном аспекте рассмотрел проблему соотношения метафоры и сравнения в архитектуре более шестидесяти лет назад В. Ф. Маркузон, аргументировано утверждавший, что прием сравнения, метафоры несомненно широко применялся зодчими разных эпох [Маркузон 1939, с. 57]. Мы обратимся к выводам В. Ф. Маркузона в следующей главе: параграф «Метафора и метонимия как источник архитектурной терминологии» (*стр. 479 и след.*).

Изучая природу и сущность *основания всеобщего* в античной форме диалектики, Мария Шкепу, приходит к выводу, что основание всеобщего тождественно эстетической завершенности совпадения макрокосма в микрокосме, будучи выражено в принципе сферы как форма форм развития и движется к самоутрате в форме логического принципа.

Автор утверждает, что геометрический характер абсолютной формы генезиса материальных стихий определяется способностью «стихийной диалектики» схватывать движение «логоса» (здесь: всеобщего закона) в форме изначально-необходимых абстракций, сворачивающихся в идее сферы как *абсолютной формы всех форм* развития субстанции, носящих не *вещную*, но *вечную* определенность. *Основание всеобщего* здесь не *положено* пространственно, — оно выступает эстетической свершенностью сущностной меры человека.

Таким образом, по М. А. Шкепу, в античности 1) субстанция как абсолютная основа является материальной в качестве абсолютного перехода в абсолютно все; 2) основание носит эстетический характер, представляя собою то, что удерживает сущность человека в безразличной определенности непосредственности, как таковое обосновывая себя *реальным осуществлением*; 3) в силу того, что *сфера* является принципом эстетической определенности основания, представляющего логику человеческой жизни, в которой нет прямых, безразлично-параллельных линий, *снятие по основанию* предшествующих во времени форм развития не может носить линейный характер. В снятии предшествующих форм и в дальнейшем развитии основание раскрывается как *круговая координата*¹ формообразующего движения новых мер истории [Шкепу 1991, с. 7–8]. Эти замечания в силу их универсального характера подтверждают природу основания и для нашего случая.

Преыдущий ход рассуждений сопровождала известная мозаика понятий *предмет*, *вещь*, *вещественность*, *вечность*, *организм*, *тело*, *форма*, *фигура* и проч., имеющих реальные основания и непосредственно относящиеся к реальности, даже если эта реальность умозрительна. Разбираться в означенном многообразии специальной надобности нет: наша работа не ста-

¹ Не является ли *круговая координата* Марии Шкепу подобием античного представления о космосе?

вит цель совместной коррекции формулировок тех или иных категорий мышления. Но, не выполнив примерной разводки этих категорий, мы не сможем двинуться дальше, ведь когда мы не мыслим точно, «дьявол играет нами» (Мамардашвили).

В самой сжатой форме демаркация между названными категориями может пролетать в нескольких плоскостях, главная из которых это *плоскость трансцендентального*¹. Она вбирает в себя весь *архитектонический порядок*, всю *принципность* построения взаимоотношения основных категорий. При этом не особенно важно, чтобы их онтологическая завершенность была очевидной (ведь атомы Демокрита и Эпикура реальны и даже имеют геометрическую форму, но тем не менее безусловно умозрительны).

Главная, на наш взгляд, пара *вещь–тело* как раз и выстраивает требуемый мостик между онтологией и гносеологией *предмета* и способностью его *познания*. Причем здесь под предметом (в кантовском понимании) следует полагать некую *вещь-в-себе*². Если мы *условились*³ считать *телом* всякий мыс-

¹ «Я называю *трансцендентальным* всякое знание, занимающееся не столько предметами, сколько нашей способностью познания предметов, поскольку оно должно быть возможным a priori» [Кант 1993, с. 44]. Как же именно возможно это a priori, Кант не показывает, и его апелляция к пространству и времени как априорным формам чувственности (равно как и гениальная разработка этих категорий) не способствует выходу из затруднения. В связи с Кантом хочется вспомнить вопрос, заданный С. Кржижановским: что заставляет сознание порождать пространство и время? Боль. Когда нам больно, рефлекс толкает нас отбросить источник боли, как спичку, которая обжигает руку. Отбросить подальше — и возникает пространство, отбросить побыстрее — и возникает время. Столь «физиологическое» объяснение, конечно, упрощает понимание Кантовой идеи, зато позволяет сделать его трансцендентализм человечески ощутимым.

² Тогда неясно, как эта *вещь-в-себе* может оказаться для способности ее познания именно *вещью-в-себе*, а не *чем-то-пока-не-познанным*; ведь она только тогда может быть положена в качестве таковой, когда в нашей способности уже заложено какое-либо понятие о ней именно как о *вещи-в-себе*. На этот вопрос Канту стремился ответить Фр. А. Ланге: «вещь в себе — это мы сами в нашей свободе; сердцевина всех определений — то измерение, в котором мы сами способны определять себя» (Р. Сафрански. Хайдеггер: Германский мастер и его время / Пер. с нем. М., 2005. С. 60).

³ Читатель, пожалуй, давно обратил внимание, что в нашем письменном деле нет ничего, кроме *условности*, кроме апологизирующего самого себя бро-

лительный результат, самым актом явления сознанию отграниченный в качестве *фигуры* или некоей *формы* от всякого другого явления сознания и включенный в его смысловое поле как неприменная *вещественная* единица, ничего другого не остается, как признать, что *трансцендентальная телесность мысли* включает в себе (и включает в себя) все категории, которые вообще могут каким-либо образом способствовать отграничению этой телесности от всех прочих.

Кант почему-то написал, что «Платон покинул область чувственного мира, потому что он ставит узкие границы рассудку, и отважился пуститься за пределы его на крыльях идей в пустое пространство чистого рассудка. Он не заметил, что своими усилиями он не пролагал дороги, так как не встречал никакого сопротивления, которое могло бы играть роль точки опоры для приложения его сил, чтобы сдвинуть рассудок с места» [Кант 1993, с. 36]. Скорее, наоборот: именно Платон проложил дорогу, благодаря которой стал невероятно реальным самый *феномен* чистого рассудка во всех его невероятных движениях по извилям воплощения (кантовских) *явлениях*. В их число входит и явление *телесности умозрительного, умозримого* как совершенно реального и действительного¹. С этим наверняка бы согласился даже такой убежденный материалист, как Н. М. Амосов (1913–2002): «Все элементы разума материальны и структурны. Это: модели объекта управления с разной степенью обобщенности; модели мира внутреннего — “тела”; программы действий с моделями; критерии управления»².

Сознание как деятельность, как единство отражения (чувственности) и спонтанного конструирования (категорий-син-

жения вокруг слова, причем, средствами самого этого слова. В этом смысле поэтам проще, ведь только «звучанием корней живут слова», да и кроются они не где-нибудь, но «в изломах слова» (А. Босенко). (Впрочем, «мертвые слова» по-прежнему «дурно пахнут».)

¹ Ленинская фраза из «Философских тетрадей», на минуту превращающая Ленина в кантианца, — сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его, — доставила много интерпретационных хлопот *записным* советским марксистам: подлинники марксисты взяли на вооружение и творчески осмыслили.

² Н. М. Амосов. Мое мировоззрение // Вопросы философии. 1992. № 6. С. 51.

тезов) приводит к пониманию познавательной способности как специальной области деятельности, перерабатывающей и тем самым преобразующей идеальный (а будучи опосредован практикой — и реальный) мир¹.

Таким образом, мыслительное тело становится *трансцендентальным организмом* лишь в случае предметно-логического и, конечно же, иррационального функционирования в качестве известным образом структурированной семантической общности, от которой нельзя ничего отнять без ущерба для ее целостности².

Тело не может существовать помимо формы, и потому его форма — не только снятое понятие о теле, но и ценный знак, вбирающий все семантические характеристики телесной *вещественности* и — тем самым — *вещности* данного тела. Восточный естествоиспытатель XI в. Ибн Сина высказался по сходному поводу совершенно как спекулятивный европеец Нового времени: каждая форма, будучи единственной причиной существования материи, в случае исчезновения привела бы к тому, что и материя бы не существовала. Не может быть также, чтобы формы не были бы действительными и не участвовали бы в приведении материи в состояние действительности; в противном

¹ Об этой трансцендентальной способности воображения Кант сообщает в предисловиях и к первому (1781 г.) и второму (1787 г.) изданиям «Критики чистого разума».

² «Для мышления предмет движется не в представлении или образах, а в *понятиях*, то есть в некотором различаемом в-себе-бытии, которое непосредственно для сознания от него же не отличается» [Гегель 1994, с. 107]. Для другого же сознания этот предмет дан уже в понятийном инобытии и потому функционирует вновь как понятие, но уже в качестве некоей превращенной формы. И тогда «наличное бытие этого мира, точно так же как и действительность самосознания, основывается на движении отрешения самосознания от своей личности, вследствие чего создает свой мир и относится к нему как к некоторому чуждому миру» [Гегель 1994, с. 263]. Тогда, по Гегелю, и оказывается, что *сознание есть свое собственное понятие*, обеспечивающее себя своим же собственным критерием и само себяверяющее. Кроме того, оно вынуждено обнаруживать себя в своем понятии и вприпрыжку бежать к критерию, останавливаясь на полпути к нему как «беспримесное чувствование себя». И только «забытие бытия» сознания обстраивает необходимый ему топос, место, в котором оно может проявляться, так сказать, *помимо понятий* и бытия, и инобытия.

случае материя могла бы существовать без формы¹.

Мы помним, что Анаксимандр предложил в качестве *принципа* мироорганизации *апейрон* — бесконечный вещественно-телесный субстрат, иррациональное начало, *бесконечное бес-телесное тело*, тем самым введя категорию *основания, начала, arche*, которое позднее получило осознанную идеальную интерпретацию в качестве *идеального бытийного принципа* (*principia cognoscendi*).

С такой, Анаксимандровой, точки зрения лучшее, на наш взгляд, определение телесности именно как *принципа* организации основания, как *verbus cordis* (непосредственной действительности) находим у П. А. Флоренского: «Всякое тело с наиболее общего угла зрения есть “группа”, выражаясь языком математики... Но всякая группа есть некоторое (1) множество, объединенное известным (2) единством в (3) целое. Итак..., мы должны различать (1) множество как совокупность отдельных частей и элементов, из которых может быть составлено тело; (2) единство как форму, образующую из них действительное тело; (3) целое как выражение множества в единстве и единства во множестве или ... фактически осуществляемую цель, ради которой множество собралось воедино» [Флоренский 1994, т. 1, с. 408]. Отсюда: телесность как принцип организации основания есть достигнутая цель объединения некоего совокупного множества в целое, в «группу». И тогда собственно телесная цель всякого существования мысли будет заключаться как раз в единстве творческого акта с *актом преодоления* предыдущей по отношению к ней формы творческого разрешения сознания: *преодоления другой мысли*.

*Телесность даже оказывается феноменальным, изнутри организующим началом и основанием мышления, неким *nisus formatives*, имеющим форму будущего мыслительного организма*. Однако этот организм, чтобы обладать *онтологической живостью*, должен иметь самосознание как внутреннюю духовную субстанцию. Вспомним кстати, что древний эллин вполне мог «позволить» цветку мыслить самого себя, но «позволял» это ему не онтологически, но лишь пользуясь аналогией с собственной способностью сознания.

¹ Цит. по: С. Н. Григорян. Средневековая философия народов Ближнего и Среднего Востока. М., 1966. С. 210.

И шепчутся античные науки,
Что лук и лира темною порой
Вообразили мальчика в разлуке,
Что мир един и двойствен в каждом звуке,
И в первом плане глубже дышит план второй!

(Юнна Мориц)

Телесность как целостность и тело слова. Однако телесность как качество и — мы выяснили — первопринцип мышления выказывает себя моему сознанию не только как *оболочка*, в которой заключен ценный смысл, делающий эту оболочку телесной, но и как *целостность* и совокупное *единство* мысли-как-субъекта и мысли-как-объекта, как «сосуд жизни», или — иначе — *единства движения самой мысли в моем сознании и ее пока как наличного факта сознания*.

Не стоит забывать, что и греческое слово *soma* означает «всякого рода людей, объединенных в целое, в корпоративное тело, или *somateion, somation*» [Флоренский 1994, т. 1, с. 344].

Таким образом, тело есть нечто, обладающее объективным бытием, даже если это объективное бытие дано моему сознанию как субъективный образ, то есть как идеальное. Тем более, что нечто найденное мною в моем сознании есть непременно *достоверное*, поскольку оно так или иначе является *фактом сознания*. Выступая в качестве факта сознания, явление сознания и явление сознанию превращается в форму, доступную для восприятия, помимо которой такое восприятие просто не может состояться. (Недаром И. Бродский в «*Fondamenta degli Incurabili*» настаивал на интерпретации первых строк Книги Бытия: если Дух Божий носился над водой, вода должна была Его отражать [Бродский 2000, с. 247]. Здесь Дух Божий — факт сознания.)

Факты сознания не могут состояться для самого этого сознания ни помимо формы, ни помимо содержания, то есть помимо некоего телесного оформления, вбирающего все, что является для факта сознания ценным и выразительным.

«Абсолютная самодостоверность сознания, — указывает Н. О. Лосский, — объясняется тем, что предмет сознания *наличествует* в сознании, он *имманентен* сознанию... Знание о предмете, имманентном сознанию, вполне достоверно, поскольку оно не выходит за пределы наличного в сознании и представляет собою *самосвидетельство* предмета о себе. Критерий абсолютной достоверности этого знания есть *очевид-*

ность, то есть составленность его только из того, что присутствует в сознании» [Лосский 1992, с. 137]. Факт сознания, таким образом, всегда личностен; более того, он сам является личностью хотя бы в том смысле, что носит в самом себе и собственную смертность, и — будучи обобществлен, — *общественно-историческое бессмертие*, оправдываемое наличием текстуального закрепления.

Однако мысль как нечто активное и, значит, посредством меня и помимо меня живое и живущее, так или иначе базируется на принципе двигательной выразительности, наличного проявления и осуществления. А. Ф. Лосев в одной из ранних книг, в «Философии имени» (1927 г.), подчеркивает: «когда я говорю о сущности, об энергии, об имени и т. д. (что именно «и т. д.»? — А. П.), мною везде руководит только один реализм, и свою философию имени я с полным правом и окончательной убежденностью мог бы также назвать философией тела» [Лосев 1990-б, с. 24]. И хотя лосевский подход остается на путях чистой феноменологии имени, и сколько бы Алексей Фёдорович ни писал о *физической энергеме слова* (как совокупности физических определений, объединенных неким смыслом), где слово — «легкий и невидимый, воздушный организм, наделенный магической силой что-то особенное значить, и эти весомые и невидимые для непосредственного организма летают почти мгновенно; для них как бы совсем не существует пространства» [Лосев 1990-б, с. 67]¹, — тем не менее его подход к телесно-сущему как меонально-фактическому и «софийному» в нашем случае не может не импонировать. В общем, Лосев с налетом милой инфантильности (изредка наблюдаемой в его текстах) утверждает, что «если абсолютный меон для идеи есть начало телесности, текучести, временной и уничтожимой, то сущностный меон есть тоже начало телесное, это — тоже тело, но — тело светлое и вечное, как самый смысл» [Лосев 1990-б, с. 94–95]. Насчет вечности и светлоты тела смысла, в котором пребывает «сущностный меон», можно пожать плечами: откуда известно? Но то, что Лосев называет «смысловое тело сущности», превращающееся (посредством его осознания мыслителем) в «жи-

¹ Человек с воображением наверняка испытает чувство неловкости за тот механико-органический наив, который предлагается Лосевым как некий научно значимый постулат: во всяком случае, цитируя, краснею.

вое тело вечности», в благоустроенность и организованность, — *интеллектуально-соматическим*, или *софийным*, моментом в «живой предметной сущности имени», — интересно и показательно. Как же иначе наделить то, что живет и работает только в качестве категории, неким ощутительным качеством: именем, которое можно написать и прочесть, выкрикнуть, и некто откликнется, «и т. д.»? Только, если имя имеет *интеллектуально-соматические* свойства. Может, этим имя и отлично от просто слова¹.

¹ Напомню, что П. А. Флоренский в трактате «Имена» (1926 г.) подчеркивал, что в литературном творчестве имена суть категории познания личности, потому что в творческом воображении имеют силу личностных форм «Предупреждение именем судьбы и биографии — в произведениях народной словесности служит свидетельством, что для народного сознания есть четырехмерная временно-пространственная форма личности, ограничивающая ее от головы до пят, от правого плеча до левого, от груди до спины и от рождения до могилы. Краткая же формула содержания в этих границах — есть *имя*... Имя — лицо, личность, а то или другое имя — личность того или другого типического склада. Не только сказочному герою, но и действительному человеку его имя не то предвещает, не то приносит его характер, его душевные и телесные черты в его судьбу: *verba efficiant quod significant* [слово действительно постольку, поскольку значимо] — эта формула Фомы Аквинского есть общее убеждение народов, но с дополнением: *et quomodo sonant* [подобно тому, как оно звучит]. В особенности она относится к именам» (П. А. Флоренский. Имена: Сочинения. М.; Харьков, 1998. С. 466, 469). В другом произведении — «Имяславие как философская предпосылка» (1922 г.) — о. Павел более точен: «Слово — человеческая энергия и рода человеческого, и отдельного лица, — открывающаяся чрез лицо энергия человечества. Но *предметом* слова или его *содержанием* в точном значении нельзя признавать самую эту энергию: слово как деятельность познания выводит ум за пределы субъективности и соприкасается с миром, что по ту сторону наших собственных психических состояний. Будучи психофизиологическим, слово не дымом разлетается в мире, но сводит нас лицом к лицу с реальностью и, следовательно, прикасаясь к своему предмету, оно столь же может быть относимо к его, предмета, откровению в нас, как и нас — ему и пред ним... Слово есть онтологическая изотропа... *Слово есть сама реальность*, словом высказываемая..., оно *больше самого себя*» [Флоренский 1990, с. 281, 292, 293]. Однако связь познающего лица с познаваемой субстанцией требует и от слова особенной уплотненности: таково *имя*. «А среди субстанций та, которая сознается исключительно важным средоточием бытийственных определений и жиз-

Конечно, смысл так понимаемой телесности уже не *чистый смысл*, поскольку отягощен выразительной, то есть *эстетической формой* явления сознанию, и потому — к смыслу неразличной.

Кантовское единство трансцендентальной апперцепции как единство категорий рассудка и априорных форм чувственности (или единство самосознания, являющееся условием возможности всякого знания) проявляется здесь в занимательном и даже развлекательном для сознания преломлении (впрочем, это тема для отдельных рассуждений). Слово как реальность, самим же словом выказываемая, посредством которого мы только и можем сформировать и сформулировать активно-эстетическое отношение к реальности, — слово как символ этой реальности всегда будет «больше самого себя», будет *смотреться сознанием и выказываться сознанию* символом, то есть таким бытием, которое, по Флоренскому, всегда «больше самого себя». Еще Витрувий, со свойственной ему инженерной трезвостью рассуждая об устройстве акустики в античном амфитеатре, сказал, что слово (буквально, «голос», «глас») это *vox est spiritus fluens et aeris ictu sensibilis auditus*, то есть истекающий дух и слух, доступный ощущению от удара воздуха¹ (*De archit.* V 3, 6).

ненных отношений, дающих ей индивидуальность, в мире неповторимую, лицо, — такая субстанция требует себе и имени единственного — *имени личного*» [Флоренский 1990, с. 294]. Ср. у Платона беседу Сократа с Гермодом об имени как некоем орудии обучения и распределения сущностей: *Кратил* 286 d — 288 c; 436 d, остроумные замечания к этому диалогу в: [Васильева 1985, с. 63–64], а также рассуждения Валериана Муравьева (1884–1931) о том, что слово есть реальность второй природы, наиболее значимое и таинственное орудие функционирования культуры и накопления знаний. Высшая и лучшая степень слова, по В. Муравьеву, — имя, принадлежащее самому думающему, действующему и страдающему органу мира — личности. Мир личностей есть мир имен. См.: В. *Муравьев*. Всеобщая производительная математика // Вселенское дело. Рига, 1934. Вып. 2. С. 116–150; В. *Муравьев*. Овладение временем как основная задача организации науки. М., 1924; В. *Муравьев*. Рёв времени // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 402–423; о нем: Г. П. *Аксёнов*. Времяславие (О Валериане Муравьеве и его философии) // Вопросы философии. 1992. № 1. С. 89–114.

¹ В хорошем переводе трактата, принадлежащем Ф. А. Петровскому (1936 г.), это место звучит так: «Голос же есть текучая струя воздуха, которая, соприкасаясь со слухом, ощущается им» [Витрувий 1936, с. 96]. Этот перевод кажется

Таким образом, реальность *тела слова* как залог телесности мышления превращает его в специфическую категорию, позволяющую рассматривать реальность как всецело идеальное образование, не прибегая к помощи категории реального. Нужно лишь, чтобы выполнялось условие, о котором предупреждал Аристотель в трактате «Категории»: в связи, в сплетении с другими словами имя (слово) имеет определенное значение, будучи же произнесено вне связи, оно нуждается в определении, то есть — произнесший имя вне связи с другими словами должен дать отчет, что есть для поименованного этим именем быть тем, что это имя называет [Васильева 1985, с. 46–47]. Как только это условие выполнено, *тело слова* обретает оплотненность, реальность.

В третьей «Экономическо-философской рукописи 1844 года» 26-летний К. Маркс писал вполне конкретно: «Отчуждение самосознания полагает *вещность*. Так как человек равнозначен самосознанию, то и отчужденная предметная сущность, или *вещность*..., тождественна с *отчужденным самосознанием*, и *вещность* положена этим отчуждением» [Маркс 1974-6, с. 161]. Материалом последнего является как раз *мыслительное тело*, *мыслитель-тело*, то есть такое состояние сознания, при котором оно может мыслить себя как от себя отчужденное. Момент же взаимного соотношения *отчужденного* и *собственного* есть акт прежде всего волевой, а потому динамический. Визуальная динамика и телесный покой античного храма как категорийные мыслеформы есть предварительно выговоренное тому подтверждение.

Тело античной культуры, мышления и мифа. Ни на минуту нельзя выпускать из виду, что, пользуясь словом, мы имеем дело с метафорой, причем метафорой живой и сознательной; на ней исстари выстраивает свое здание, скажем, философская терминология. По точному наблюдению Т. В. Васильевой, материя и форма это тоже метафоры, более того, «эйдос» как «идея» в «Пармениде» по отношению к «эйдосу» как образцовому ткацкому челноку в «Кратиле» также не что иное, как метафоры. Это потому, что «мысль в своем движении отталкивается от образа и забывает о нем, но внимательный мыслитель,

точнее нашего, но наш представляется более близким слову оригинала: Витрувий не был писателем, он был строителем, по-нашему, прорабом, и потому ожидать от него красот слога можно реже, чем темнот изложения.

одаренный к тому же талантом художника, способен восстанавливать в своем воображении этот пройденный мыслью путь и открывать его тому разуму, который путями мысли почти не ходил или ходил сравнительно недалеко» [Васильева 1985, с. 112]. Что́ слово, которым выписан этот записанный другим автором фрагмент: самая книга есть метафора того, чему она посвящена! Она — сплошной перенос вещи в слово, закрепленный словом и в письменном слове разворачивающийся. Может, это *первый пункт поэтики античной архитектуры*: податливость для переноса вещи из одного временного контекста в другой, из одной формы бытования (например, камень) в другое — в письмо об этом камне, причем, этот камень, кроме как о самом себе, ни о чем не говорит: это автономический знак¹. Но этого недостаточно: пока эстетики как таковой нет, — заметил касательно античности С. С. Аверинцев [Аверинцев 1997, с. 38], — нет и того, что не было бы эстетикой. Скажем больше: это предмет *античной свободы*, понятый широко: свободы «свободных», соотнесенной с несвободой «несвободных» (рабов). «Античное гражданство даже в условиях полисной демократии есть по сути своей *аристократическая привилегия*..., и потому оно гораздо теснее связывает себя с аристократическим жестом, с телесной позой и осанкой, чем это допускают менее “пластические” новоевропейские представления о свободе и полноправности» [Аверинцев 1974, с. 174]. Античная *свобода тела* — лишь частный случай античной *несвободы тела*: не могут же все быть свободными: кто-то вынужден быть несвободным хотя бы для того, чтобы могло существовать такое различие. Здесь более интересным оказывается другое: зодчий или мозаичист нуждаются в богатом заказе

¹ Я. Н. Любарский (1929–2003) в монографии о Михаиле Псёлле писал, что если применить предложенное Платоном сравнение литературного произведения с человеческим телом, то некоторые речи Псёллы можно было бы уподобить уродцам с огромными головами на тоненьких шейках и длинными телами на коротеньких ножках (П. В. Безобразов, Я. Н. Любарский. Две книги о Михаиле Псёлле. СПб, 2001. С. 383). Детально обследовав (как опытный патологоанатом) композиционно-архитектоническое устройство Псёлловых энкомиев, Я. Н. Любарский применил к их характеристике «чревные» метафоры не столько из-за выпуклости получившегося образа, сколько из-за его наглядной точности. Что может быть более очевидным, нежели тело?

и полной легальности своего труда, между тем как писателю даже пора гонений не мешает оттачивать свой стиль в тиши кабинета [Аверинцев 1974, с. 162]. (Имеется в виду, что стиль можно оттачивать даже в тюрьме?) Но и те, и другие, и третьи имеют тело, которое свободно или несвободно, но которое способно порождать такие мыслительные тела, природа коих не имеет отношения к свободе или несвободе тела, их породившего. Впрочем, эти тела имеют отношение к эстетике, по ведомству которой они принципиально не могут рассматриваться как несвободные¹. Тело для античности — предмет *неназываемой эстетики* прежде всего остального.

Отследив выше различие (усилиями Платона) *чувственного мира тел* и *умопостигаемого мира идей*, мы заметили, что весь платонизм строится на предположении бессмертия не только души, но и тела (он дальше от христианской доктрины не только политеистически, но и эсхатологически). Иначе и быть не может: *вся античная мыслительная практика вырастает на интуиции чувственно-материального тела*. «В предельном обобщении это является уже не земным телом, но особаго рода световым, огненным или, вообще говоря, идеальным телом. А все-таки тело в своем основном принципе в античности — бессмертно» [Шкловский 1959, с. 283]. Если бессмертие так понятого в античности тела оказывается уникальным для истории миропонимания, то каким же это античное тело является для нас? Прежде прочего, сомнительно, чтобы оно было смертным. «Мифология многоэтажна, — наблюдает далее В. Б. Шкловский, — и древние, погребенные верования продолжают существовать, оспаривая предыдущие стадии воплощенного в них бытия» [Шкловский 1959, с. 111], причем, воплощенного целиком. Это тело — некая «вечная ценность», о сущностной природе которой хорошо сказал М. А. Гаспаров: «Вечных ценностей нет — есть вереница временных ценностей, из которых каждое время делает свой отбор и для отличия именуется отобранные ценности “вечными”. Они ценны своей полезностью для двух взаимосвязанных целей: выживания каждого отдель-

¹ Честно говоря, до середины XV в. не может быть и речи о какой-либо эстетике как о круге самостоятельных теоретических проблем, трактующих об искусстве и архитектуре в целом как о чем-то специфическом, или о «красоте», о ее восприятии [Габричевский 2002, с. 659].

ного человека и выживания всего рода человеческого»¹.

Хотя бы поэтому *следует распространить понимание античной телесности на всю историю культуры* (вопреки локализационному мнению Лосева): *и как традицию интерпретации «бессмертного тела» античности в любой из последующих эпох, и как наличную актуацию сознания телесности того или другого феномена мышления в истории мысли.*

Если это утверждение и звучит дерзко, то лишь оттого, что человек не всегда дает себе труд мыслить точно: то в поэтичность ударяется («играет мышцами крестовый легкий свод»), то в софизм («время во времени временно»). Но каждый придирчивый человек, останавливая себя трезвым переспросом, сродни Дантовому: «...Volgiti: che fai?» («...Оборотись, что делаешь?», *Inf.* X 31), должен дать отчет, что он делает: оказывается, что по самому строгому счету он «буквы пишет», перелицовывая в них имеющуюся у него мысль, ими крепя ее к бумаге.

Вероятно, параллельно с этим уточнением следовало бы отметить еще одну особенность. (Конечно, не в смысле бердяевского уточнения, что, мол, бессмертие в греческом сознании прежде всего было утверждено для героя и полубога, и что в греческом дионисизме было смешение сверхчеловеческого с дочеловеческим, а специфически человеческое проваливалось в безличной стихии. Это верно, но речь о другом.) Когда мы, вместо того, чтобы говорить о мифе, говорим о мифологии и тем более — о «мифологической системе», «мифологическом мышлении»², о мифологическом «образе мира», «образе уни-

¹ М. А. Гаспаров. Дороги культуры // Вопросы философии. 1992. № 3. С. 132.

² Самое существование феномена «мифологическое мышление» упорно, но не слишком последовательно опротестовывалось А. Я. Жмудем [Жмудь 1988; Жмудь 1990]. В послесловии к хорошей книге о Пифагоре и его школе Жмудь пишет, что философия и наука происходят *не из мифа*, что у них совершенно иные психологические источники и способы существования в культуре. На этом, честно говоря, никто не настаивал, с этим никто и не поспорит: действительно иные. Конечно, «миф в отличие от философии и науки не является формой познавательной деятельности, он не направлен на получение знания и дать его по своей природе не может». Тоже верно, мало кто осмелится перечить. Но вот дальше: «Мифологическое мышление, о котором так часто пишут, никогда не существовало и существовать в принципе не может, ибо миф производится не мышлением, а эмоционально окрашенной фантазией, основанной на фактах че-

версума», «мифопоэтике»¹ и т. д., — мы произвольно вносим в миф тот самый *принцип системности*, который был нащупан нами лишь на подступах к рационализму и победоносно утвержден — не без насильственности — именно рационализмом.

В этом замечании, принадлежащем С. С. Аверинцеву [Античная поэтика 1991, с. 22], упущен, на мой взгляд, существенный момент: всякий исторический миф только и может существ-

ловеческого опыта» [Жмудь 1990, с. 185]. Здесь «позвольте вам не позволить». Во-первых, какое значение понятия *миф* автор имеет в виду? Миф как повествование, миф как представление (и мифологию как совокупность повествований о богах, героях или фантастических существах), миф как систему представлений о мире, обусловленную определенным мировоззрением или строем мышления? Во-вторых, если «эмоционально окрашенная фантазия» основана «на фактах человеческого опыта», что же делать мышлению? Мне представляется, что можно лишь осмысливать эту фантазию, анализируя факты опыта, и продуцировать (в конкретно античном смысле) в качестве завершенных понятийных форм о титанах, олимпийских богах и героях, получающих затем вполне картинные изображения: история эллинского и римского искусства (поэмы Гомера и Гесиода, драматические произведения и ваение) уверенно подтверждает это. Так что, «в принципе» мифологическое мышление существовать может, активно существовало в древности и не менее активно существует сегодня, продуцируя политические мифы, религиозную ересь и воспитательные системы наподобие вальдорфской. Может, это мышление просто не «знало», что оно «мифологическое»? А. Я. Жмудь очевидно противоречит себе, страницей выше пиша хорошо: «Миф служит в эту эпоху (в эпоху Пифагора и его школы. — А. П.) универсальной идеологией и одновременно главным средством познания и осмысления мира» (с. 184). В целом же книга образцово организована и по жанру, и стилистически. А вывод, будто то, что мы понимаем под пифагорейством, — на самом деле совсем не обязательно есть пифагорейство — важное историко-культурологическое заключение вкуче, например, с таким: «Греческая наука не занимала и не могла занимать в обществе того места, которое, начиная с XVII–XVIII вв. заняла наука европейская, превратившись в модный и быстро развивающийся социальный институт. Греческая наука развивалась, как правило, в стороне от практических потребностей общества, и хотя из этого правила есть важные исключения, они лишь подтверждают его справедливость» (с. 9). В дальнейшем, в следующей главе, этот вывод нам пригодится.

¹ Разработка понятия «мифопоэтика» на конкретном материале градостроительства, архитектурных форм, изобразительного искусства и кинематографии принадлежит С. А. Шубович [Шубович 1999-б; 1999-в].

воват в качестве незабвенного и целостно выразительного явления ушедшего времени (неважно, насколько он удален от нас: полнота бытия состоит, по Мейстеру Экхарту, в свершении в человеческом сознании всех времен и всех известных этому сознанию событий), бесконечно воплощаясь в рациональные формы сознания, и иначе, чем *мифология*, это состояние *познающего миф сознания* назвать нельзя. Здесь употреблен точный термин.

Греческая мифология для современного человека — не что иное, как специфически человеческое переживание истории, не сводимое к качественным характеристикам сознания (до или сверхчеловеческим). Тело мифологии как самозамкнутая выразительная (и потому эстетически значимая) система не может быть определена (опосредована) нашим ее восприятием или «ценностями» культуры (помните выше про «вечные ценности»?). Более того, может, именно для античности окажется справедливым утверждение, что все, что мы в состоянии вынести из нее как из внепространственно удаленной от нас мыслительной фигуры (данной то ли в мифологических образах, то ли в образах, рождающихся в нас под влиянием античных текстов или развалин эллинских храмов), может быть представимо не иначе, как в той или иной нами же самими сформированной *принципиально мифологической, предметно внереальной, но художественно оформленной структуре*. (Не потому ли М. А. Гаспаров, завершая «Занимательную Грецию» (изд. в 1996 г.), оправдывался, что, начиная эту книгу, ни под каким видом не хотел касаться в ней одного предмета — греческой мифологии, но к концу понял, что у него не получилось: мифы о греческих богах и героях, хоть и мимоходом, в «ЗГ» попадают не раз.) Основным качеством, отличающим эту художественно оформленную структуру от прочих мыслительных структур и образов (средневековья или Нового времени), оказывается *нами же разыгрываемая ее художественность* и оказывающаяся внешней по отношению к нашему сознанию *пластичность*. Если верить Плотину, то, что рождается и переходит из одного состояния в другое, нуждается в материи (*Энн. II 4, 1*)¹, и потому

¹ «Отбросив всякую форму, назовем материей то, что никакой формы не имеет» (*Энн. I 8, 9*). По Платону, материя есть «незримый и бесформенный всевоспринимающий вид» (*Тимей 51 а*). Этим максимам вторит «исповедываю-

обладает *способностью обретать форму*. Такое движение — от материи к форме (как и пресловутое «от мифа к логосу») — оказывается, по Плотину, некой «проснувшейся» формой (*eidos egregoros*) в противоположность свершившимся, «стоячим» формам, пребывающим в неподвижности (*Энн. VI 3, 22*).

Итак, мы убедились, что *образование какой-либо мыслительной формы есть эмпирический процесс, данный сознанию через идеальный ход. Язык выступает здесь действительностью сознания и его порождающей моделью*. Казалось бы, если *другое* для мысли вовсе не дано до самой мысли, то и мысли о другом не может возникнуть. «Следовательно, наличность философского стремления *eo ipso* подразумевает некоторое до-мысленное знание, знание бытия, — непосредственное, мистическое. Оно — не предметно; знающий не может говорить о своем знании, знает его, по слову Достоевского, “не ответчиво”, но оно не может не иметься» [Флоренский 1994, т. 1, с. 251]. Отмеченный П. А. Флоренским парадокс, по-видимому, является центральным для нашего, разъятого на объект-субъект понимания античной телесности. Выход из него в категориях современного мышления возможен едва ли. Для этого необходимо перевоплотиться, вместе с тем подвергая насильственному перевоплощению собственную способность мышления, то есть неким образом пы-

щийся» Августин: «то, что я мысленно себе представлял, было бесформенным не по отсутствию всякой формы, но по сравнению с формами более красивыми. Здравый разум убеждал меня совлечь начисто всякий остаток формы, если я мысленно хочу представить бесформенное, но я не мог. Я скорее счел бы лишнее всякой формы просто не существующим, чем мысленно представил себе нечто между формой и “ничто”: нечто не имеющее формы, но и не “ничто”, — почти бесформенное “ничто”. Ум мой перестал тогда допрашивать воображение, полное образами тел, имевших форму, которые оно произвольно измеряло и разнообразило. Я направил внимание на самые тела, глубже вглядывался в их изменчивость: исчезает то, чем они были, и возникает то, чем они не были. Я начал подозревать, что этот самый переход из одной формы в другую совершается через нечто бесформенное, а не через совершенное “иное”, — и захотел знать, а не только подозревать» (*Исповедь XII 6*). Отмечаемый Августином переход — явление уже собственно европейского мышления или, во всяком случае, мышления неантичного. Пожалуй, в древней Греции такой вопрос едва ли мог у кого-нибудь появиться, но что это были бы не Сократ с Платоном, — совершенно точно.

таться выйти за ее пределы. Приходится говорить об условности, явлениями языка описывая явленности феномена¹.

Мы вынуждены ограничиться оговоркой, что греки с их «скульптурным» (как будет показано ниже) мышлением до Демокрита и Платона вообще не могли мыслить бытие вне телесной протяженности, а после них — и подавно. «Допускать по-

¹ В этом отношении даже логично обоснованные *чужие претензии* к реконструкциям форм античного мышления, выполненным, скажем, Ницше, Зелинским, Вяч. Ивановым или — в особенности — Лосевым, несостоятельны: иначе как путем и методом *насильственной реконструкции* встроить в собственное сознание феномен пресловутого «греческого чуда» (см. выше и ниже) оказывается невозможным. Здесь я солидаризуюсь с А. Я. Жмудем, восстававшим против европоцентристского пренебрежения к чужим культурам, в ходе коего родилось убеждение, что эти культуры нельзя судить, исходя из наших критериев. Считается: чтобы понять чужую культуру, нужно «вжиться», «вчувствоваться» в нее, попытаться мыслить и глядеть на мир так, как это делали ее носители. Эта резонность, по большому счету, ведет в тупик. «Чем больше изучаемая культура отличается от нашей, тем меньше у нас шансов “вжиться” в нее, оставаясь в то же время на собственных научных позициях» [Жмудь 1990, с. 186–187]. Во-первых, не «у нас», а «у вас». Во-вторых, подписавшись под этими словами целиком, я бы противоречил тому, на чем настаивал в предисловии к этой книге. Конечно, шансы «вжиться» в античную культуру у нас невелики, если мы пользуемся нашими же научными методами, а не пытаемся согласовать античные методы постижения мира с нашими: ну, хотя бы асимптотически приближающимися к методам самой античной культуры. Впрочем, в середине XVIII в. Этьенн Б. де Кондильяк, французский просветитель, в «Опыте о происхождении человеческих знаний» обсуждая понимание Аристотелем современной ему музыки, подчеркивает, что «если он <Аристотель> нам кажется непонятным, то это лишь в силу нашей привычки судить об обычаях древности по нашим обычаям» [Кондильяк 1980, с. 194]. Когда эту привычку начали изживать, явился метод постижения ушедших культур, с течением двух столетий проторивший два направления: *моделирование* на манер Шпенглера или Тойнби и *реконструкция* на манер Фернана Броделя, французской школы «Анналов» или российских «фактопоклонников» в лице «соколовцев» — В. К. Ернштедта, В. В. Латышева, Д. Ф. Беляева, Ю. А. Кулаковского, М. И. Ростовцева, С. А. Жебелёва, А. В. Никитского, Б. В. Варнеке и др. (См.: [Фролов 1999, с. 175–396]) Вообще же, тому, кто изучает греческую религию, необходимо чуть-чуть верить в Зевса и Афины: на одном гипотетико-дедуктивном методе дальше ЦНБ и ее древлехранилищных филиалов не уедешь.

добное — значит спрашивать, как может быть не-существующее, как вообще возможно не-бытие? Как вообще возможно мыслить не-бытие? В самом этом вопросе заключена абсурдность, внутренняя бессмыслица, следовательно, доктрина пустоты ложна по своей сути и должна быть полностью отвергнута. Мыслимо лишь то, что существует телесно, существует во всей своей полноте, простирается непрерывно во всех направлениях, то есть бытие означает завершённую в своей полноте сферу, которая не имеет никаких частей и за пределами ее ничего не может быть» [Сергеев, Слинин 1991, с. 44]. Здесь мы подошли к известному завершению.

Основание принципа. В чем же состоит философско-культурологическое *основание принципа художественно-пластической телесности*; в чем существо этого принципа вообще для античности и в чем его отличие от его же выражения в последующие эпохи?

Представляется, что античный человек в силу «природы производства» мыслительных актов:

1) попросту не размежевывал способности познания природы и самопознания; это был незаметный для него единый процесс;

2) рассуждая о природе, он не выделял себя в ней как отдельно от нее действующий и волевым образом осуществляющийся субъект, то есть такой субъект, который способен «не ждать милостей от природы», не противопоставлять себя ей (боюсь, что даже мысль о таком должна была вызвать у эллина ужас: ведь это тоже противоречит природе природы), а понимать себя как ее неотрывную часть, и потому невольно подчиняться судьбе-ананке;

3) реализуя творческие, «демиургические» (пусть даже ремесленные) потребности, осуществляя их в рамках то ли осознанного «подражания», то ли просто подчиняясь той же самой судьбе, древний эллин должен был воспринимать (то есть задаваться апостериорной целью их оценки или характеристики) свои творения (потому и слиты в древнегреческом *techne* понятия «техника» и «искусство», но об этом позже, *смф. 528 и след.*) как те же самые природные явления, но такие, что порождены его способностью опосредовать природу собственной природой, при этом сознательно не выделяя это опосредование как волевой акт.

Способность такого восприятия заключалась в органичес-

кой, неотъемлемо природной форме, в форме, во-первых, *тела*, во-вторых, *человеческого тела*.

Как отмечает Мераб Мамардашвили, «не случайно одной из первых моделей мира — и в познании, и в искусстве — была *модель человеческого тела*, в которой космическими аналогиями и гомологиями мир как целое и разные его части проецировались на целое и части человеческого тела, то есть в целях понимания использовалось описание мира таким, чтобы в нем было место человеку с его заданной телесно-духовной формой» (курсив мой. — А. П.)¹. Такое толкование античного космоса как чувственно-материального (особенно усилиями Лосева) сделалось трюизмом, хотя со многими подчас противоречивыми утверждениями Алексея Фёдоровича подчас трудно согласиться. Например, Лосев пишет: «Будучи телом, космос в пространственном отношении обязательно конечен, как и всякое тело. Даже Аристотель отрицает бесконечность космоса..., поскольку всякое реально воспринимаемое человеком тело всегда конечно, то есть является самой обыкновенной, хотя и огромной, трехмерной величиной» [Лосев 1994, т. 8/2, с. 304], но в то же время «стоический космос есть теплое, художественно действующее и всеобщее интеллектуальное тело, создающее логический рисунок всей действительности на фоне внеразумно всеопределяющего фатализма» [Лосев 1994, т. 8/2, с. 330]. Налицо противоречие: как может быть конечным некое всеобщее интеллектуальное тело, пусть и обладающее трехмерной величиной? — Вседержитель потому и Вседержитель, что нет ничего, что выходило бы из под Его власти, даже Он Сам. У Платона в «Политике» читаем о космосе вполне определенно: «То, что мы называем небом и космосом, получило от своего родителя много счастливых свойств, но в то же время оно оказалось причастным телу, поэтому оно не могло получить в удел перемен. Все ж, сколько можно, космос движется единообразно, в одном и том же месте, и круговое вращение он получил как самое малое отклонение от присущего ему самостоятельного движения» (*Политик* 269 d–e). Хотя фрагмент почти по-гераклитовски темный, но его можно несколько просветлить, вспомнив другой знаменитый текст из «Тимея» (36 b–d), где по «замыслу вечносущего бога» излагается геометриче-

¹ М. К. Мамардашвили. Обязательность формы // Вопросы философии. 1976. № 12. С. 135.

ское устройство космоса: «круг тождественного» и «круг иного» функционируют совместно, только один, воплощенный в неподвижных звездах, — в одном направлении, а другой, воплощенный в подвижных планетах, — в противоположном. К тому же, «тело космоса было искусно устроено так, чтобы получать пищу от своего собственного тления, осуществляя все свои действия и состояния в себе самом и через себя сам. Ибо построивший его нашел, что пребывать самодовлеющим много лучше, нежели нуждаться в чем-либо» (*Тимей* 33 d)¹. Вероятно, речь следовало бы вести не о конечной трехмерной величине, а именно о всеобщем теле, разлитом повсюду и не верифицируемом в качестве объекта. Видимо, греки так и понимали космос, воспринимая его как украшение и их бытия, и бытия вообще. Последняя фраза последнего тома грандиозной «Истории античной эстетики» — «космос потому и есть театральное представление, что он еще до всякого представления существует как бытие, как материя, как вещь и как тело» [Лосев 1994, т. 8/2, с. 523], — раскрывает магистральную специфику лосевских интерпретаций, присущую, скорее, не античному, но западноевропейскому способу мышления. Ведь представление может оказаться театральным (и в смысле реально происходящего игрового действия, и в смысле волевых, эстетически ориентированных актов сознания) лишь в том случае, если в сознании присутствует разделение на глазеющий на это представление субъект и некое происходящее помимо него объективное действие (пусть «театральное»). Следует акцентировать внимание не на представлениях, воспринимаемых греком, а вообще на способности грека к постижению собственной природы имманентным способом.

Пожалуй, наиболее верным окажется здесь утверждение, что в мыслительном пространстве элина (будь то Демокрит, Платон, Фидий, Лисикрат, Мирон, неизвестный ремесленник или праздный обыватель) *не было разделения на телесность собственно человеческую и телесность космическую*. Вероятно, то и другое понималось как единое и нераздельное, причем такое единое, которое было основано на объективизме (недаром Платон или его ученик Филипп Опунтский, публикатор

¹ См. великодушный анализ этого механического действия в статье «Платоновский мир в диалоге “Политик”» Пьера Видаль-Накэ (р. 1930) [Видаль 2001, с. 309–311].

Платоновых «Законов», утверждали, что самое главное для человеческой души — подражание движению небесных тел) и являлось *основанием*.

Разумеется, рефлексия такого *единого* могла быть разыграна театрально: в виде драмы мысли или чувства, тогда ее действующие лица — не реально существующие герои, а вполне конкретные *тела переживаний* или *мыслительные тела*, представляющие себя «на сцене рефлектирующего сознания».

Всё, произведенное греками в качестве эстетической реальности, позволяющей выделять ее как собственно греческий феномен, так или иначе *художественно*, поскольку «нет такой области практической жизнедеятельности человека, в которой нельзя было бы выделить реальную (или потенциально возможную) художественную область» [Мардер 1988, с. 141]. Для культурного грека эта область проникала собою всю полноту его практической деятельности, не минуя, конечно же, наиболее осязаемое сквозь столетия и наиболее зримое сквозь времена и пространства явление — архитектуру.

И если *история архитектуры* запечатлевает материальный процесс развития человечества в его эстетически значимом качестве, то *история искусств* — процесс идеальный. А. П. Мардер указывает, что «произведение искусства создается для эстетического восприятия и существует в мире потому, что оно эстетично, а произведение архитектуры должно быть эстетичным потому, что оно существует в материальном мире и в силу этого не может не быть объектом эстетического восприятия. Произведение искусства есть потому, что оно — часть эстетической реальности, а произведение архитектуры — часть эстетической реальности, потому что оно есть» [Мардер 1988, с. 140]. Но при убежденной, сознательной и искренней приверженности к концепции А. П. Мардера (см. выше), нельзя ведь не согласиться, что именно в греческом духовном производстве и греческом процессе взаимодействия человека с природой область искусства и область архитектуры как *профессионально необособленные сферы* деятельности оказываются неразрывно слитыми именно на почве общеантичного понимания *телесности* всякого художественного произведения.

Телесный характер *архитектуры* (как процесса познания и преобразования материального мира, как формы пространственной самоорганизации материи на уровне социальной формы

ее движения и вообще формы общественного бытия¹) и *искусства* (как формы общественного сознания и отражения объективного мира [Мардер 1988]) для эллинского *бытия сознания* слит в самом принципе, оказываясь не только единственным естественным способом проявления творческих потенций и единственной формой проявления как общественного бытия, так и общественного сознания, но и невозможный обособленно, то есть как некое обладающее динамикой «живое сознание». Пожалуй, это единственное исключение в истории мировой архитектурной культуры.

После эллинизма «настало время архитектуре признать свою собственную природу, признать, что она исходит из самой жизни и существует для жизни, такой жизни, какая есть в действительности, что она существует для человека, и потому является вещью в высшей степени человеческой». Эти слова принадлежат Фрэнку Ллойд Райту, большому архитектору XX века². Конечно, нет сомнения, что осваивая действительность, познавая ее, переделывая ее для («под») человека, зодчество вместе с тем преобразует и отношение человека к этой действительности. Ниже мы увидим, как это происходило в античности: как менялся человек под влиянием собственной строительной деятельности, и как результаты этой деятельности переосмысливались «изменяющимся» человеком.

Что нетелесно? Объективистски понятый абсолютный материально-чувственный космологизм античной культуры есть не только признак ее отличия от культуры средневековья или, скажем, «религии абсолютного духа», но и характеристическое свойство понимания античным мышлением *природы природы* вообще.

Прав Шпенглер, утверждающий, что если античный человек прибегает к художественному выражению своего чувства формы, он силится придать человеческому телу в танце и борьбе, мраморе и бронзе ту именно осанку, при которой поверхно-

¹ Уже Вильям Моррис (1834–1896) в книге-утопии «Вести ниоткуда, или Эпоха спокойствия» (1891 г.) писал, что архитектура это преобразование «лица земли» в соответствии с человеческими потребностями, и не очень настаивал на художественности такого преобразования.

² Ф. А. Райт. Будущее архитектуры / Пер. с англ. А. Ф. Гольдштейна. М., 1960. С. 180.

сти и контуры приобретают максимум меры и смысла. — Речь идет не только о телесной динамике, противопоставляемой визуальному покою (то есть человеческого тела — его изображению) — все это и в «стенах» самой античности (античной архитектуры), как мы увидим ниже, имело место, — речь о проблеме, поднятой еще Платином и поддержанной много веков спустя В. фон Гумбольдтом: *как телесное согласуется с тем, что не телесно? А что нетелесно?*

Вслед за К. А. Сергеевым и Я. А. Слинным [Сергеев, Слинн 1991], стоит решительно отказаться от такой постановки вопроса в силу его некорректности в контексте не только античного мышления. Такой вопрос просто не мог возникнуть: у эллинов телесным было всё. Вопрос принадлежит позднему времени, и ему, среди прочих, удивлялся Густав Густавович Шпет (1879–1940): «Как зодчий, сопоставив внешне данное здание с внутреннею формою здания, называет его прекрасным? Не потому ли, что внешне данное здание, если отвлечься от камней, и есть внутренняя форма..., разделенная внешнею материальною массою, но неделимая, хотя и воплощается во многих явлениях?» [Шпет 1927, с. 54–55]. Г. Г. Шпет говорит о явлениях внутренней формы, *to eidon eidos* (по итальянскому переводу Марсилио Фичино: *intrinseca forma*), — нас же интересует форма как таковая и ее телесное рефлектируемое сознанием воплощение.

Скажем, у Платина душа не есть тело, но зато она осуществляется в теле, и тело есть предел ее осуществленности. «Ум тоже не есть простое тело, но смысловое тело, мыслимое тело», — говорит Лосев. Дело в том, что греческая мысль наибольшего (чистого) расцвета достигла у Платона, и Шпет прав, говоря: можно сожалеть, что возрождение Платона в эпоху Ренессанса шло под знаком Платина: Платон объективно-предметен, Плотин — объективен только мистически; платоновская душа — телесна, платиновская — залог телесности, залог некоторого телесного инобытия.

Заметим, что любой человеческий чувственный опыт всегда трехмерно-телесен, и античный космос представляет грандиозное пластически, художественно слепленное тело как некую «большую фигуру или статую или даже точнейшим образом настроенный и издающий определенного рода звуки инструмент» [Лосев 1995-а, с. 42]. Однако вся трудность такого понимания в новоевропейской традиции заключается в том, что это гро-

мное художественно сложенное тело (пусть и человеческое) если и дано визуально как некая законченная форма, то лишь как абстрактная форма, форма, которая лишена «большой массы»; форма, так сказать, *пустотелая*, «границы которой везде, а центр — нигде». Это живое тело есть определенным образом оформленная стихия, поскольку, если верить Лосеву, живое тело как критерий всего прочего уже не нуждается ни в каком ином критерии для себя: оно само себя обосновывает.

«Античное художественное произведение не просто изображает вещи и тела. Последние, являясь самоцелью для чувственного восприятия, оказываются пластическими, скульптурными» [Лосев 1995-а, с. 51]. Но эти пластичность и скульптурность все равно особенные: оказываясь основанием, они распространяют это основание на весь универсум, выступая одновременно и его последним завершением.

Канун и финал античной телесности слиты в единой статурности и мышления, и духовного производства.

Пластичность и скульптурность как категории телесного. Следует согласиться с А. Ф. Лосевым в том, что античная эстетика, верная «стихийному материализму», ничего не представляла себе вне трехмерного тела или, по крайней мере, вне того или иного соотношения с трехмерным телом.

Таким трехмерным телом лишь *геометрически* можно охватить сущность античного миропонимания, но им не пояснить действительное основание греческого мышления. *Arche*-тип, перво-образ античной культуры действительно телесен, но телесен как *не-мыслимое* основание. Для контраста напомним сентенцию С. С. Аверинцева, что ветхозаветное восприятие человека нисколько не менее телесно, чем греческое, но только для него тело — не осанка, а боль, не жест, а трепет, не объемная пластика мускулов, а уязвляемые «потаенности недр». Это тело не созерцаемо извне, но восчувствовано изнутри, и его образ слагается не из впечатлений глаза, но из вибраций утробы: образ страждущего и терзаемого тела, в котором, однако, живет такая сердечная теплота интимности, которая чужда статуарно выставляющему себя напоказ телу эллинского атлета.

Жизнь-духа-в-себе и жизнь-духа-вовне (то есть произведения духа как таковые, осевшие в пространстве истории культуры и тем самым сформировавшие его), проявляясь телесно, остаются как бы вне *понятия* о теле: с эдакой понятийной пе-

режабинкой. Здесь должен «работать» не Платон и даже не Плотин, но Гегель.

Однако, как мы смогли убедиться, всякое порождение нашего духа, в какой бы форме оно ни выражалось (в форме мысли, в форме произведения архитектуры или искусства), всегда, во-первых, *телесно* и занимает некое абстрактное пространство, во-вторых, *эстетично*, поскольку строится неким волевым духовным усилием, которое не может быть не-эстетическим по определению, и, в-третьих, поскольку оно телесно и эстетично одновременно, оно не может не быть *пластическим* и *скульптурным*.

Эти свойства духовных порождений проявляются во всем, вплоть даже до того, что если, допустим, такое порождение как мысль имеет содержанием нечто событийное, бытовое, «размазывая» тебя, мыслящего, по бытию, а не противостоя ему и не противопоставляя тебя сиюминутному, — она увеличивает твою *онтологическую* массу, еще больше приземляя, придавливая к земле, отягощая мертвыми тканями бытия (например, просмотр «Новостей» по TV, как это бывает у простых людей). Если же содержание этой мысли в той или иной степени имеет основанием порыв, насильный выход за стенки (из застенка) повседневности, раскрепощение, мыслительную работу в чистом и, значит, эстетическом виде, работу, подобную абсолютному отдохновению, — такая мысль, напротив, противовешивая себя бытию, чтению газет¹ и грубой онтологии, приводит человека

¹ Помните стихотворение М. Цветаевой «Читатели газет» (1935 г.)? — «О, с чем на Страшный Суд / Предстанете: на свет! / Хвататели минут, / Читатели газет!.. Уж лучше на погост — / Чем в гнойный лазарет / Чесателей корост, / Читателей газет!..» Впрочем, «писатели газет» не лучше. Когда один персонаж советует другому читать газеты, потому что они сеют разумное, доброе, вечное, это явная издевка Ильфа и Петрова, трудившихся в разных «гудках» над самими собой, над собственным пером и слогом. Такая же издевка, но с обратным знаком, звучит в устах профессора Преображенского: «не читайте, доктор, перед обедом советских газет», — это влечет пониженный коленный рефлекс, скверный аппетит и проч. Можно потерять в весе. Поскольку никаких газет, кроме советских «правд» и «известий», тогда не было, никаких читать не следовало. Почему же человек до сих пор не прислушался к этим резоннейшим резонам, и продолжает читать газеты? Может, оттого, что газета — изобретение старое, что ее чудной прообраз существовал еще в древнем Риме? — Нет, мне

в равновесие, являясь залогом его спокойствия и тем самым превращая в тайну, раскрытие которой этому человеку не под силу. Тело такой мысли невесомое, раскрепощающее: часто это такая фигура речи, которая понуждает млеть — будто от вологодской напевности древнегреческих дифтонгов. Мысль же о брэнном, во-первых, всякий раз дурно пахнет, во-вторых, тяжела и промаслена временем, «как труба архангела», о тяжести которой сокрушался Мандельштам.

Я вынужден согласиться с VII лосевским «тезисом об античной культуре»¹ и *почти* повторить его с некоторой коррекцией и дополнением. «С точки зрения всей эстетики античности — космос есть наилучшее, совершеннейшее произведение искусства. Этот ... тезис утверждает: перед нами *художественное* понимание космоса... Космос есть тело, абсолютное и абсолютизированное. Само для себя определяющее свои законы. А что же тогда такое человеческое тело, которое зависит от себя, прекрасно только от себя (? — А. П.) и выражает только себя? Это есть скульптура. Только в скульптуре дано такое человеческое тело, которое ни от чего не зависит. Так утверждается гармония человеческого тела. Поэтому суждение о том, что античный космос — произведение искусства, вскрывает очень многое... Античная культура не только скульптурна вообще, она любит симметрию, гармонию, ритмику, «метрон» («меру»), — то есть все то, что касается тела, его положения, его состояния. И главное воплощение этого — скульптура. Античность — скульптурна» [Лосев 1992, т. 8/1, с. 317]. (Надеюсь, читатель не забыл, что все это метафоры, поскольку античность еще и метафорична?)

То, что космос как единство субъекта и объекта (будем говорить на понятном языке) *понимается* (неважно, кем) *художественно*, — возражений не вызывает. То, что этот художественно понимаемый космос есть тело абсолютное и абсолютизированное, — тоже верно. Но то, что только скульптура есть

милей другое, тоже из Цветаевой: «Из рая детского жития / Вы мне привет прощальный шлете, / Неизменившие друзья / В потертом, красном переплете...»

¹ Стройный набор из двенадцати тезисов был опубликован дважды: сначала в сборнике мелких работ Лосева [Лосев 1988, с. 153–170], затем, с изменениями и дополнениями, в первой части VIII тома «Истории античной эстетики» [Лосев 1992, т. 8/1, с. 314–323].

форма такого человеческого тела, которое зависит от себя, выражает только себя и является залогом гармонии тела вообще («человек — мера всех портных»), — кажется сомнительным по нескольким прагматически отрезвляющим причинам.

Во-первых, скульптуры бывают разные: в самой античности их было невероятное множество — от дионисийских моделей детородного уда, изваянного во всех подробностях, до «пеших» статуй победивших олимпийцев.

Во-вторых, скульптура — не олицетворение «самой себя», а прежде всего *символ* разлитого вокруг нее ценного смысла, в снятой пластической форме собранного в ней, либо символ, заменяющий то, что он символизирует или должен символизировать. (Скажите это художнику, и он испугается: отношение художника к теории, как писал скульптор В. Н. Домогацкий, «весьма разношерстно» — от полного отрицания полезности ее до полного порабощения ею, когда художественное произведение становится иллюстрацией к тем или другим теоретическим положениям¹.)

В-третьих, никакая скульптура не может быть *утверждением гармонии* человеческого тела (пресловутый «Канон» Поликлета с его так называемым «квадратным стилем» — вещь исторически сомнительная²): примеров обратного в самой эллини-

¹ В. Н. Домогацкий. Проблема материала в скульптуре // В. Н. Домогацкий. Теоретические работы. Исследования, статьи. Письма художника / Сост. С. П. Домогацкой. М., 1984. С. 103.

² «Канон» Поликлета связывается с деятельностью аргиво-сикионской (аргосско-сикионской) школы, под которой следует понимать произведения скульптуры и живописи последователей Поликлета (вторая половина V в.) и его «Канона» (совокупности правил, якобы определявших идеальные пропорции гармоничной человеческой фигуры: «Дорифор», «Диадумен»), — пытавшихся, по словам К. Вёрмана, «когда бы то ни было воспроизводить нормальное человеческое тело» (Канак Младший, Алип, Эвпомп, Памфил, Павсий, Мелантей и др.). «То, что удавалось выражать пластике последующих столетий, в значительной степени было подготовлено живописью IV-го столетия; но одна ... из школ этой последней в свою очередь находилась под влиянием шедшей впереди нее скульптуры, а именно сикионская, стала во главе нового направления» [Вёрман 1896, с. 437]. Первым известным нам представителем этой школы был Эвпомп (*Плиний Ст.* Естествознание XXXIV 61; 64; 75), который «на вопрос о том, кому он следовал из предшественников, ответил, указывая на толпу лю-

дей, что нужно подражать природе, а не художнику» (Эд. Мюллер). А. Ф. Лосев по этому поводу замечает: «сколько много философов и теоретиков ни говорили раньше о подражании (Платон, Аристотель), никто до Эвпомпа IV в. до н. э. не говорил о подражании именно *природе*» [Лосев 1979, с. 594]. Главой школы считается ученик Эвпомпа Памфил (*Плиний Ст.* XXXV 76–77; 123), усовершенствовавший помимо прочего технику восковой энкаустической живописи и основавший рисовальную школу, обучение в которой длилось 12 лет. Ее закончил, например, Апеллес (вторая половина IV в. до н. э.; *Плиний Ст.* XXXV 42; 50; 76; 79–97). Школа берет название от г. Аргос (в Арголиде) и г. Сикион (на северном побережье Пелопоннеса). Лишь немногие произведения представителей школы сохранились: как и вообще античное искусство.

В связи с этим нелишним будет указать на мнение профессора Императорского университета св. Владимира Гр. Гр. Павлуцкого о «Каноне» Поликлета, высказанное им прежде всего в докторской диссертации 1897 г.: «что касается “канона” Поликлета, то предание о нем страдает очень большою неопределенностью. Кто может указать положительно, в чем состоял “канон” Поликлета и каково было его практическое значение? Во всяком случае, замечательно уже то, что художник, который будто бы создал “канон” и благодаря этому был знаменит в течение всей древности, доходит до того, что в своих позднейших произведениях изменяется! Искусство Поликлета характеризует Варрон, говоря, что все фигуры этого скульптора “коренастые и изготовлены по одному и тому же шаблону” — quadrata tamen ea esse tradit Varro et paene ad (unum) exemplum (Plin. XXXIV, 56). До тех пор, пока принимали во внимание копию Диадумена Везона, найденную во Франции..., суждение Варрона принимали в буквальном смысле, так как эта копия так же, как и Дорифор, передает нам любимую римлянами мускулатуру гладиаторов. Но с тех пор как Фуртвэнглер обратил внимание на прекрасную копию всей фигуры, находящуюся в Мадриде, и одной только головы в Дрездене, должны были допустить существование *второго периода* в деятельности художника!» [Павлуцкий 1897, с. 297]. По поводу разгромной рецензии профессора Императорского Казанского университета Ал. М. Миронова на диссертацию «О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма» Павлуцкий снова обращается к «Канону» Поликлета: «Недостаточно сказать, что Дорифор Поликлета есть “Канон”. Надо еще объяснить на чем-нибудь положительном такое заявление. По моему мнению, все толки о “канонах” или о том, что задача искусства не есть сходство с действительностью, а какое-то особого рода отвлечение, более утонченное, чем действительность, не больше, как заблуждение. Предание о “каноне” Поликлета страдает очень большою неопределенностью» (Г. Г. Павлуцкий. По поводу рецензии г. Миронова // Университетские известия. 1897. № 11. С. 8–9). Добавим к этому мысль одного из признанных знатоков античной скульптуры, О. Ф.

ской скульптуре (дошедшей преимущественно в римских копиях) предостаточно. Конечно, А. Ф. Лосев имеет в виду некую *абстрактную* скульптуру, скульптуру, взятую как художественно снятый принцип организации тела вообще («архитектура тела»). Но скульптура как символ чего-то, лежащего за ее пределами, не может выражать собственной организации, поскольку ее выразительное качество ей не принадлежит.

Вальдгауера (1883–1935), по времени публикации относящуюся к 1920-м гг. и стоящую в стороне от мнения Павлуцкого: «Проблема, поставленная и решенная Поликлетом, была задачей особого рода. Можно рассматривать изображение человеческой фигуры как вопрос *архитектурный*. Как в IV в. греческие зодчие боролись с задачей найти правильное соотношение между поддерживающими и давящими частями, колонны с архитравом — с одной, антаблементом — с другой стороны..., так в V в. аргосо-сиконские мастера добивались внутреннего равновесия форм. Не вопросы общего контура или плавности линий, не смелость мотивов занимали этих мастеров, а только проблема внутренней архитектуры человеческого тела. Поликлет решил эту задачу» [Вальдгауер 1923-б, с. 21]. Уже в древности, по замечанию Лосева, у Витрувия (*De archit.* III 1, 2–9) встречается единственное во всей античной литературе сообщение о числовых данных скульптурного канона, и «принадлежность их Поликлету требует исследования». Но текст Витрувия, по Лосеву, «свидетельствует о пифагорейском происхождении античных скульптурных канонов. При этом если Витрувий в своем изложении числовых данных имеет в виду Лисиппа или кого-нибудь вообще после Поликлета, то тем более это пифагорейство может быть приписано Поликлету» (А. Ф. Лосев. Литературные источники по Поликлету // Д. С. Недович. Поликлет. М.; Л., 1939. С. 97). Как убедительно доказал А. Я. Жмудь, пифагорейство «может быть приписано» и частенько приписывалось чему угодно: не так ли обстоит дело с «канонам» Поликлета?

Разумеется, этими выдержками не исчерпывается отношение к «канону» Поликлета в истории искусства ушедшего столетия: см., напр., [Лосев 1995-а, с. 278–289], где «канон» рассматривается общеэстетически, с точки зрения числовой структуры художественного произведения вообще, симметрии живого тела, понятия «центр» и т. д.; [Вальдгауер 1923-а, с. 43–46], [Блаватский 1939, с. 89–98], в упомянутой книге Д. С. Недовича (с. 50–65). Одним словом, задачу можно сформулировать так: во-первых, принадлежит ли «канон» Поликлету? во-вторых, если принадлежит, то почему сам Поликлет отошел от изобретенных им принципов? в-третьих, каковы «методологические» истоки «канона»? в-четвертых, действительно ли «канон» существенно повлиял на деятельность аргосо-сиконской школы? К сожалению, отвечать на эти вопросы здесь не место.

В этой связи лосевское утверждение о «любви» античной скульптуры к симметрии, гармонии, ритмике кажется непоследовательным: реальные примеры скорее свидетельствуют об обратном. Конечно же, Лосев говорит об олицетворении телесности в какой-то ценной и выразительной (эстетической) форме в отвлеченных интонациях. Всё так. Но с этой же точки зрения, не скульптура — «главное воплощение этого», а скорее *пластика вообще* — как *ценная вещественная характеристика той формы*, в которую непременно отливается *принцип телесности*. Этот принцип не может быть дисгармоничным, не обладать симметричностью¹, мерой и ритмом по самому определению (см. *приложение 2, стр 920 и след.*).

Пластическая телесность, таким образом, оказывается в античном мире *символом* (он может быть и скульптурен, в смысле художествен) трансцендентального единства не только природы человека и природы вообще, раздельно не понимаемых, но и вытекающего отсюда единства двигательной динамики человеческих творческих актов и статического покоя их визуальной реализации, тоже раздельно не понимаемых. Ведь в древнегреческом языке символ, *symbolon*, это не только примета, знак, но и *арена встречи* двух планов, двух пластов действительности. У греков это — условный знак союза *гостеприимства*, заключенного между двумя семействами, корнесловие которого связано с глаголом *symbollo* — «соединять», «сталкивать», «встречать»; встреча двух начал в одном. Таким образом, *symbolon* — всегда результат встречи, данный как указание на них обоих, знак такого единства². Собственно, абстрактное мышление грека и есть символ живой человеческой практики, в каких бы формах она ни выражалась. Проблема такого символа в самой себе содержит основание для разрешения, поскольку она есть принцип мышления, а не его результат.

К тому же, *античная пластика движет самое себя*, потому она — раз и навсегда отпечатленный в культуре *принцип* движения. Совпадая с самодвижением мышления, пластика не

¹ Корнесловно *симметрия* (*symmetria*) — не что иное, как *сопоставленность*.

² «Вполне естественно, что объединение здесь может быть самое различное, от дружеской попойки и договора до личности человека с его должностью, материальным свидетельством чего является определенный знак, или тессера, которые выдавали заседающим в афинском суде» [Лосев 1992, т. 8/2, с. 464].

только определяет и опредмечивает его в застывших формах (то ли в форме мысли как произведения, то ли произведений архитектуры, и проч.), но и оказывается выразителем тех статических потенциалов, без которых движение не было бы возможно: его не от чего было тогда отличить. Принцип их взаимной работы един.

Мы помним, что способность человеческого мышления о природе есть тоже продукт природы, собственно, одно из ее проявлений в человеке. Поэтому и платоновский космос построен не только «ремесленным» образом, но и является при этом (сейчас почти невероятно!) живым существом. И поэтому его форма есть не просто «внешний вид», а способ реального бытия, внутренняя структурированность, конструкция, *архитектура*, понятая в самом широком конструктивно-социальном смысле: как *всеобщая уютная обустроенность*.

По Гегелю [Гегель 1994, с. 235–260], произведения искусства и архитектуры выступают как отчуждение и материализация сущностных сил человека, овеянных в труде, действительная история («ступени развития человеческого духа») предстает как результат отчужденной человеческой деятельности, а человечество — как субъект истории. Но, по Гегелю, — и это важно для нас, — существуют эпохи, где деятельность человека и отношения людей не имеют характер отчуждения, а представляют гармоническое целое. Такова античность: античный мир — мир граждан маленького полиса, мир гармоничный, «человечный», еще не отчужденный ни от самого себя, ни от абсолютного духа. Снятие отчуждения в классической Греции отсутствует, и наступает лишь в эллинистически-римский период. Таким образом оказывается, что продукты человеческой деятельности не представлялись эллинам чуждыми человеку силами, живущими обособленной от их производителя жизнью и властвующими над ним. Это позже, по выражению Маркса, человеческая сущность «опредмечивается бесчеловечным образом, в противоположность самой себе..., опредмечивается в отличие от абстрактного мышления и в противоположность к нему» [Маркс 1974-б, с. 157]. В древней Элладе все это еще не так, но именно это «не так» и «чудесно»: в ней еще есть terra intermedia, ничейная земля. Древний грек, творя нечто, без рефлексии удваивал свою собственную природу, приращал ее, не вступая в пространственные и духовные противоречия ни с со-

бой, ни с произведенным собою же продуктом, подчиняясь лишь ананке-судьбе. Природа же (и своя собственная природа) для эллина была священна, и поэтому ее нельзя превозмочь. В Риме эллинская цельность индивида рушится, индивид превращается в «личность», становясь носителем правовых норм и правил сословного общежития, зависящих не от природы, но от общества (das Gemeinwesen). Дальше — хуже. И сейчас, «если мы попросим современного бакалейщика, уподобившись жителю Аркадии, воспеть в символической пляске радости бакалейного дела или поиграть на несложном инструменте среди скачущих приказчиков, он, без сомнения, смутится, а может, и рассердится. Но это еще не значит, что он прав; может быть, просто оскудело воображение бакалейщиков?»¹ Концепция Гегеля весома для наших предположений тем более, что у него заронилось сомнение, что столь важный социальный феномен, как труд, в античном мире мог иметь отчужденный характер².

В эллинские времена дух истории, быть может, и впрямь проявлял себя «истинным» образом. Относительно же личности в Греции А. Ф. Лосев указывает, что ни рабовладелец, ни раб еще не личности в полном смысле: раб это вещь, способная производить целесообразную работу, а рабовладелец — внеличностная формообразующая идея [Лосев 1989, с. 13]. Поскольку для Лосева, стоявшего якобы на марксистских позициях, существенным для всей истории античной культуры является «вопрос о существенной связи взаимоотношений рабовладельческой формации с возникшей из нее культурой» [Лосев 1989, с. 28], это, конечно же, противоречит гегелевскому пониманию отчуждения продуктов человеческой деятельности в античном мире. Лосев пишет, что подлинными «творцами греческого искусства и греческой науки о нем (? — А. П.) — эстетики — были вовсе не рабовладельцы и вовсе не рабы, а греческий народ... (подмена основания! — А. П.) Греческий народный художник, создавший человеческую статую, выражающую только ритм и симметрию человеческого тела, только гармонию составляющих его тяжестей, без всякого ухода в глубины человеческого

¹ Г. К. Честертон. В защиту фарфоровых пастушек // Самосознание европейской культуры XX века: Сб. переводов. М., 1991. С. 213.

² Ср. с идеей труда как освобождением, с реабилитацией ручного труда в эпоху готики: [Муратова 1988, с. 124–129].

субъекта и без всякого воспарения к сверхчувственным высотам, — этот греческий народный художник является *представителем народа на рабовладельческой ступени его развития и притом в определенный момент этой ступени*» [Лосев 1995-а, с. 32–33]. Кого уважаемый автор понимает под «представителем народа»: метека, раба, свободного, гоплита, ремесленника? Или просто «охломона», то есть представителя «охлоса», толпы, которая обычно творит революции? Жаль, в Элладе не было звания «народный художник Эллады», а то вынужденно отслоился бы самостоятельный «класс» эдаких «народных художников», отличных от «класса» рабов и «класса» рабовладельцев. С рабами и рабовладельцами, как убедительно показал П. Видаль-Накэ [Видаль 2001, с. 185–266], дело обстояло не столь схематично и упрощенно, как предлагает Лосев, и мы к этому еще возвратимся. А вот со «сверхчувственными высотами» предстоит разобраться сейчас.

В подтверждение к предыдущим рассуждениям скажем: не вызывает сомнения (вслед за Б. А. Богаевским), что божество не сознавалось греком как нечто находящееся бесконечно далеко от него: наоборот, оно незримо и всегда существовало где-то поблизости, а если и находилось «на небе», то в еще большей степени жило какой-то удивительной жизнью на земле, вблизи человека. Античный человек противостоит богам как одно тело другим. Это потому, что «светский характер греческой религии не позволял построить систему двух резко отдаленных друг от друга миров — бога и человека... Алтарь являлся как бы промежуточным вещественным этапом между человеком и божеством. А по отношению к хиромании (ритуальному жесту¹. — А. П.) алтарь, подле которого стоял верующий,

¹ Отсюда, вероятно, и *хиромания*, по-нашему дирижирование. Известия о хиромании (от гр. *cheir* — рука и *nomos* — закон) проходят через всю историю византийской музыки: уже в IV в. Афанасий Александрийский, описывая хоровое пение, упоминает «одного сигнализирующего руководителя», а отшельник Памва с возмущением говорит о своих собратьях, которые, уйдя в пустыню, не приближаются к Богу, но «поют песни, упорядочивают ихохсы, потрясают руками, топают ногами». Византийский хронист IX в. Георгий Кедрин сообщает, что император Феофил очень любил пение и «посещал праздничные службы, чтобы хироманировать». Хироманирующий должен был показывать начало и окончание пения, сообщать хористам нужную ладо-тональность

оказывался своеобразным коммутатором религиозной энергии и требовал от человека, конечно, не резких, но мягких центробежных движений» [Религия 1926, с. 100–101]. Таким образом, и *мысль как некое «мягкое центробежное движение» человека*, как некий жест оказывается условием, при котором содержательные установки телесного характера античной культуры сохраняют устойчивость: скульптурную.

Кроме того, на примерах древних религий (и не только греческой) убеждаешься в невозможности найти в самих верованиях ключ к сакральному, поскольку эти религии в значительной степени не носят закрытой формы вероучения *как догмы*. В том смысле, в котором культ фиксирован и более или менее постоянен, в том же смысле и истолкования его разнообразны и изменчивы. Как едва ли несправедливо относительно античного политеизма заметил Б. В. Казанский, Бог обретает «личность» только в художественной, то есть выразительной традиции, но это личность того же порядка, что и личность Гамлета, и леди Макбет. «В истории религии боги только “функции” культа и мифа. Часто божество только и есть, что олицетворение обряда или праздника, получая от последнего даже свое имя. Активная роль божества — только формальная, конструк-

(ихос), его жесты определяли темп и ритмическую организацию исполнения. В кодексе монастыря св. Екатерины на Сионе (*Codex Sinai 310*) сохранился один лист трактата некоего «мудрейшего господина Михаила Влеммида» (XII в.), специально посвященного хиромании (см.: *Е. В. Герцман*. Византийское музыкознание. Л., 1988. С. 248–253).

Напомним рассуждения О. Э. Мандельштама в «Разговоре о Данте» (1933 г.) о дирижерской палочке: «Дирижерская палочка сильно опоздала родиться — химически реактивный оркестр ее предварил. Полезность дирижерской палочки далеко не исчерпывающая ее мотивировка. В пляске дирижера, стоящего спиной к публике, находит свое выражение химическая природа оркестровых звучаний. И эта палочка далеко не внешний, административный придаток или своеобразная симфоническая полиция, могущая быть устраненной в идеальном государстве.

Она не что иное, как танцующая химическая формула, интегрирующая внятные для слуха реакции. Прошу также отнюдь не считать ее добавочным немым инструментом, придуманным для вящей наглядности и доставляющим дополнительное наслаждение. В некотором смысле эта неуязвимая палочка содержит в себе качественно все элементы оркестра» [Мандельштам 1990, т. 2, с. 240].

тивная: оно служит ниткой для нанизывания мифических эпизодов и обрядовых действий подобно тому, как иногда литературный герой — только олицетворение приема развертывания сюжета. Таким образом, существование “бессмертных” непродолжительно и эфемерно. Боги появляются, проходят в разных ролях и исчезают со сцены; но культовые “сюжеты” и мифические “темы” остаются» [Религия 1926, с. 105]. Как бы ни относиться к этому мнению, нельзя сомневаться, что раз божество могло появляться, проходить и исчезать, оно должно иметь форму, и поскольку эта форма занимала столь долгое время обширное культурное пространство, каковое явлено античностью, нельзя не признать за этой формой не только общезначимо ценной выразительности, но и обязательной телесной характеристики (в пределе совпадающих). Потому, вероятно, тот же Б. В. Казанский не слишком заблуждался, когда утверждал, что сооружение алтаря, статуи, храма, жертвование этому храму земли, денег и рабов, жертвенное посвящение божеству собственной жизни и жизни своих детей становится видом жертвы, приносимой божеству. Не могла же жертва — в самом деле — приноситься мыслительной небылице, чему-то, что не имело телесного облика и формы? Утверждать это — значит не признавать за мыслительной и духовной деятельностью эллина (да и не только эллина) рационального зерна. Самая *технология культа* в таком случае была бы противоестественной. Поскольку даже атеисту нужен Бог, чтобы было, в Кого не верить.

Еще одно подтверждение нашей гипотезе встречаем в театралогическом пространстве античности, в частности, в так называемом «театре изображений», подведомственных *диалогическому экфрасису*, который был тщательно изучен Н. В. Брагинской [Брагинская 1977; 1980; 1994] на материале «Картин» Филострата (см. об экфрасисе выше, *стр.* 173 *sqq.*, и ниже; [Брагинская 1976; 1981]). Вниманию мысли к самой себе отвечает не только обращение этой мысли на свое инобытие в слове, но и ее обращение на инобытие в другой форме, в форме не менее реальной, нежели форма мысли, форме предельно реальной (реальнее некуда), к тому, что вводит в заблуждение (относительно своей сущности) исследователей античности, — к *архитектуре*.

Ведь казалось бы: что может быть более реальным, чем вещественные, физическим зрением зримые и тактильным ощу-

щением ощутимые остатки храмов в обветшавшем пентелийском оперении периптера, глиноземные лепестки акрополей, поддоны стадионов и мраморные раковины амфитеатров?

Более реальной, вызвавшей их к жизни, была сама *специфика античного мышления*, воплотившаяся, обретшая вечную плоть, оплотняенная в массивном материале, подведомственным силе тяжести и тяготения, времени и пространству, сама античная мысль-мифология, без которой физические параметры, профили антаблементов, ордера, парфеноны и эрехтейоны не имели бы такого значения, которое мы за ними признаём и пред которым преклоняемся.

Сведёние греческого бытия — как мышления, как существования, как постижения и творения среды и самого себя — к бытовым и сугубо социальным категориям — это непреднамеренно установившаяся исследовательская традиция, только отчасти верная и потому вызывающая о коррекции.

В чем же состоит принцип художественно-пластической телесности; в чем существо этого принципа вообще для античности и в чем его отличие от его же выражения в последующие культурно оформившиеся эпохи?

Формулировка принципа. Принцип художественно-пластической телесности античной культуры в архитектуроведческом контексте (говоря новоевропейским языком) в самом общем виде заключается:

- 1) в невообразимом для новоевропейского рационализма тождестве греческой мифологии и повседневной реальности;
- 2) в отождествлении телесного характера природы чувственно-материального космоса и чувственно-материальной природы человека, для самого человека преимущественно остающихся неразличимыми;
- 3) в отождествлении способности мышления себя как иного и иного как себя, часто тоже неразличимом;
- 4) в отождествлении неведомых античному человеку трансцендентальных оснований познания и преобразования окружающего мира, данного как некий саморазвивающийся грандиозный живой организм;
- 5) в единстве рефлексивного явления человеку его мыслеформы и порожденной его творческим усилием *пластической* формы действительности;
- 6) в *исключительно художественном* характере всех сфер

деятельности человека по познанию-и-преобразованию действительности;

7) в специфически эстетическом отношении к познанию-и-преобразованию действительности, проявляющемся в каждом фрагменте человеческой деятельности и закрепляемом в материальной (архитектурной) форме;

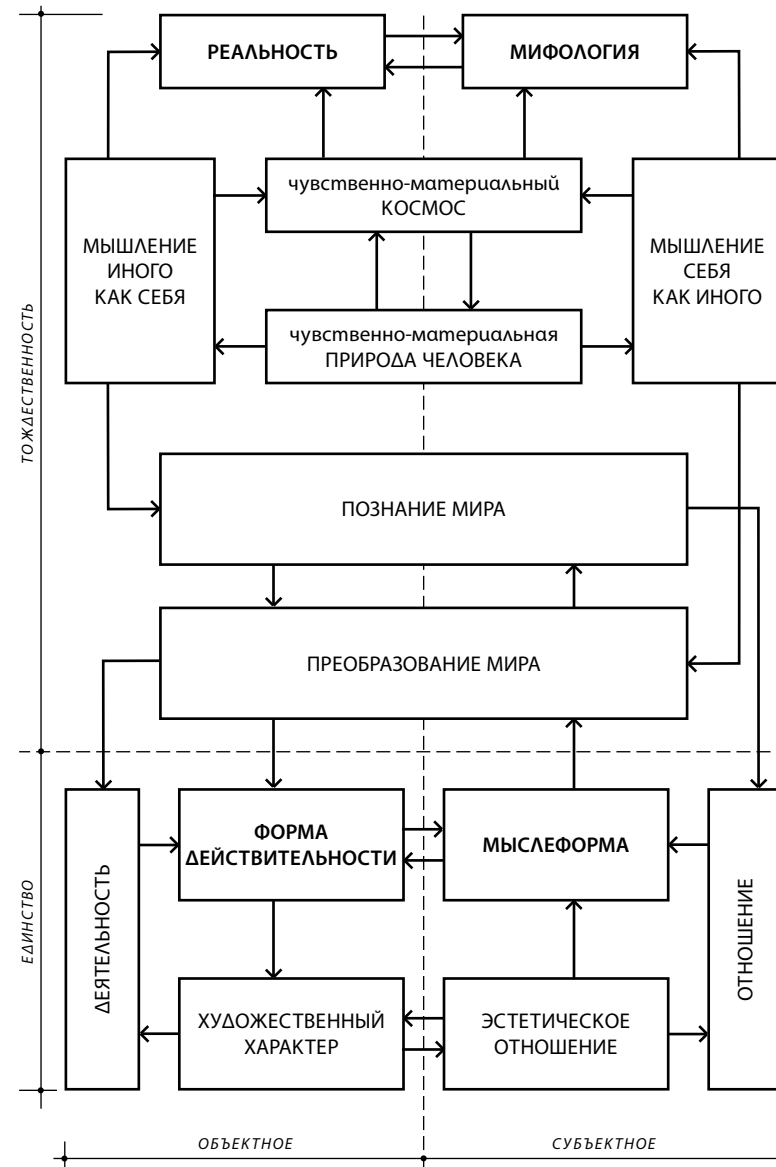
8) в основании и самозамкнутости самого принципа художественно-пластической телесности на самое себя, дальнейшее смысловое разъятие которой (телесности) помимо ее собственной выразительности может оказаться губительным для целостности мыслительной реализации самого принципа: мы помним из Гераклита, что скрытая гармония сильнее явной.

Если под принципом на старолатинский манер понимать некое основание, то есть то, что лежит в основе некоторой совокупности фактов (*principia essendi*) и знаний (*principia cognoscendi*) (см.: [Гегель 1970, с. 123]), — в сформулированном виде самый принцип телесности был античности неведом как именно принцип: это, конечно же, наша реконструкция. Его «мифологемность» гнездится в его реконструктивной природе, максимально приближенной и в чем-то даже слитой с природой и античной мифологией, и вообще античной культуры.

Формы выражения этой специфики могут пониматься различно — и по Платону (как определенность явленной вещи, несводимая к физическим и пространственным ее элементам, то есть как эйдос), и по Аристотелю (как вид, который придается материи, из которой состоит вещь), и по Плотину (когда сама материя выступает как некоторая форма), и даже... по Н. С. Лескову, обронившему, мол, что «футляр при каждой вещи принадлежит»¹. Последнее понимание характерно для новоевропейской традиции, к которой мы *вынуждены*, когда «всякая форма деятельности может быть рассмотрена как специфически отчужденная, как форма *саморазвития человека*» [Возняк 1994, с. 164].

Таким образом, *пространство античности как явление моего сознания* порождается движением той или иной точки

¹ Доподлинно неведомо, в какой литературной «традиции» работал, скажем, многоликий Козьма Петрович Прутков, когда писал, что всякая вещь есть форма проявления беспредельного разнообразия, — в платоновской, аристотелевской или плотиновской. Или лесковской? Или жемчужниковски-толстовской?



13. Принцип художественно-пластической телесности античной культуры в архитектуроведческом контексте

этого пространства, взятой в качестве реальной, мыслительно телесной формы. Такое пространство в качестве реального можно наблюдать из некоего *ирреального* для античности пространства или же такого пространства, которое воображается *ирреальным образом*.

КРАТКИЕ ВЫВОДЫ

Исходя из презумпции, что *тело в выбранной контексте есть всякий мыслительный результат, самим явлением сознанию отграниченный в качестве фигуры (формы) от всякого другого явления сознания и включенный в его смысловое поле как непрменная вещественная единица*, утверждаем, что в таком смысле тело *феноменально*, однако *является* сознанию в виде некоторой отвлеченной реальности, обладающей существенными (ценными) вещными и даже вещественными характеристиками. По этой причине следует также утверждать, что *тело есть некая идеальная пластика в собственном смысле слова*.

Выяснено, что *мысль*, представленная сознанию в качестве самостоятельного, произведенного мышлением *телесного существа*, оказывается автономным персонажем, который тем или иным способом участвует в мыслительной деятельности. Таким образом, знание о какой-либо вещи, сформированное в *мыслительном теле*, имеет реальный органический рисунок, обладая при этом безусловной вещественностью и принадлежа сфере *явлений природы*.

Анализ воззрений античных мыслителей в их отношении к проблеме тела, рассматривавшегося с историко-философской точки зрения, подтвердил верность предварительного наблюдения о вполне сознательном существовании в античном мыслительном пространстве принципа художественно-пластической телесности, на котором строилось понимание мира как целостного организма («чувственно-материального космоса», по Лосеву). У каждого мыслителя это тело «вело» себя по-разному, но не выдавалось за контуры обсуждавшейся концепции.

Так, мы убедились, что взгляды ионийца Гераклита и эланта Парменида могут быть диаметрально противоположны только в крайних пределах. В своих основаниях они совпадают и формулируют две разных точки зрения на сущность телесно-

го характера мысли и *единства движения и покоя*: чтобы знать о том, что «всё течет» и потому нельзя дважды войти в одну и ту же воду, необходимо располагать знанием о вещи, которая течет, и о теле, которое каждый следующий момент другое. Относительно платонизма очевидно, что поскольку платонизм есть «учение об общении идей», то, как и всякое другое, это общение должно иметь границы, чтобы образовались общающиеся, а это невозможно иначе, как при некоторой их вещественной — и отсюда телесной — оконтуренности. В концепции Аристотеля об Уме-перводвигателе обнаружены 1) субъект-объектный организм и 2) телесно-скульптурное существо, достигшее самостоятельной ограниченной полноты (телесной выраженности) и способное быть чувственно воспринятым. В эпикуреизме найдено подтверждение телесного характера всякого умственного движения, только и возможного как пластическая оформленность *умственного ощущения формы*. Мы увидели, что стоическое понятие умопостигаемого *лектон* лучше прочих выражает смысловую природу интеллектуального тела: *лектон* трактовалось как нечто, не имеющее не только оценочной интонации, безразличное к принципу существования или несуществования (бытия или небытия), но и такое, которое никак не соотносится с понятиями, выступая отвлеченно-словесной предметностью. На примере воззрений Плотина удалось показать, что эллински-эллинистическая древность понимает мышление как обрисовку некоторой смысловой картины, то есть как художественное произведение; что идеальная возможность осуществления такой обрисовки посредством мыслеформ самого языка оказывается действительной благодаря творческим речевым актам.

Рассмотрев феноменологию древнегреческого мифа, мы пришли к выводу, что греческий миф свидетельствует об абсолютном слиянии реального и вымышленного, принципиальном феноменологическом единстве первого и второго. Понятие мифа превышает понятие мысли, поскольку, если принять, что всякая мысль суть вещественное явление, имеющее отвлеченный идеальный характер, то миф как некоторая воплощенность «преступает за порог», неминуемо выдавая за реальность то, что превосходит вещественность мысли, — ее воплощение в виде совершенной (абсолютной) телесности бога или героя.

Доказано, что сущность мифа есть противоречие между «физиологией» и критической отвлеченностью ее словесного

оформления, сущность выразительной формы, которая предстает, во-первых, как явление по своей природе эстетическое и, во-вторых, как явление принципиально вещественное. Миф сохраняет абсолютную реальность предмета, который переходит из одного состояния в другое: видим он или не видим, «жив» или «мертв» — он реален.

Мы убедились, что эллин воспринимал всякое бытие — эсхатологически-незримое или зримо-наличное — как *непосредственную* реальность. Духовно-душевная деятельность античного грека положена не только в самом принципе телесности его восприятия жизни и смерти, судьбы, но в невероятной для современного человека реальности существования, которой обставлена и онтология существования греческого мифомышления, и греческое общество в его творческих проявлениях — искусством, архитектурой, музыкой, литературой и театром. Осознанный человеком мир живых и мир мертвых сближаются между собой, проникая друг друга в формах сознания.

Обратившись к отвлеченному понятию тени в античном мифе, мы пришли к выводу, что тень есть такое предельное состояние видимого бестелесного, самое существование которого возможно только как нечто выразительное помимо «царства теней» в реальной, живой жизни греческого мифа. Показано, что грек постулировал очевидный для нас *принцип симметрии* в существовании двух миров: мира живых и мира мертвых. *Телесность души в мире мертвых симметрична телесности души в мире живых. Тело загробной души обратно симметрично телу души живой.* Платоновский мир идей как мир идеальной реальности — ярчайшее подтверждение обратной симметричности телесного в мифе: являясь идеей в мире живых, душа и образ человека в мире загробном обретают реальность, очевидную для умозрения.

Показано, что мыслительное тело становится организмом лишь в случае предметно-логического и, конечно же, иррационального функционирования в качестве семантической общности, от которой нельзя ничего отнять без ущерба для целого; что *телесность как качество и первопринцип мышления* проявляет себя сознанию не только как оболочка, в которой заключен ценный смысл, делающий эту оболочку телесной, но и как целостность и единство мысли-как-субъекта и мысли-как-объекта, или — иначе: как единства движения самой мысли в «моем» созна-

нии и ее покоя как «уже» наличного факта сознания.

Доказано, что античный человек в силу структуры мышления 1) не развил способности самопознания и способности познания природы, 2) рассуждая о природе, не выделял себя в ней как отдельно от нее действующий и волевым образом осуществляющий себя субъект. Пожалуй, наиболее верным окажется утверждение, что в мыслительном пространстве античности не было разделения на телесность собственно человеческую и телесность космическую, то и другое понималось как единое и нераздельное, причем такое единое, которое базировалось на объективизме и являлось даже социально-прагматическим основанием.

Доказано, что *телесный характер архитектуры* (по А. П. Мардеру как процесса познания и преобразования материального мира, формы пространственной самоорганизации материи на уровне социальной формы ее движения и вообще формы общественного бытия) и *телесный характер искусства* (как формы общественного сознания и отражения объективного мира) для греческого бытия сознания слит в самом *основании*, оказываясь не только единственным способом проявления творческих потенций и единой формой проявления общественного бытия и общественного сознания, то есть как обладающее динамикой «живое целое». Пожалуй, это единственное исключение в истории европейской архитектуры.

Доказано, что всякое порождение нашего духа, в какой бы форме оно ни выражалось (в форме мысли или в форме произведения архитектуры или произведения искусства), всегда 1) телесно и занимает абстрактное пространство, 2) художественно, поскольку строится волевым духовным усилием, которое не может быть не-художественным, помимоэстетическим по определению, и 3) поскольку оно сразу и телесно, и художественно, — не может не быть пластическим и скульптурным.

Пластическая телесность оказывается в античности символом трансцендентального единства не только 1) природы человека и природы вообще, раздельно не понимаемых, но и 2) вытекающего отсюда единства двигательной динамики человеческих творческих актов и статического покоя их визуальной реализации, тоже раздельно не понимаемых.

Сделан вывод о разности подходов к рефлексии античности в рамках самой античности и современных о ней представле-

ний на основе наблюдения над тем, сколь трудно нынче составлять именные указатели к античным текстам: имена вынуждены делиться на мифологические, полумифологические и реальные. В античные времена такого различия быть не могло.

В результате сформулирован принцип художественно-пластической телесности античной культуры в архитектуроведческом контексте (стр. 413–414). Он позволяет рассматривать себя как некий *эстетический принцип*, который вполне можно эксплицировать на собственно архитектурный материал античной культуры.

К этому мы и переходим.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ГЕРМЕНЕВТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ АНТИЧНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Герменевтическое вещество архитектурного процесса

Диалогический экфрасис как основа
античного «архитектуроведения»

Метафора и метонимия как источник
архитектурной терминологии

Античный архитектор: умственник или ремесленник?

Архитектура как реализация форм
социально-пространственного поведения

Античная архитектура
как источник, событие и факт

Для греческой литературы способность состязаться с пластическими искусствами («скульптурничать», как выразился бы О. Манделштам) есть одна из ее драгоценнейших привилегий.

С. С. АВЕРИНЦЕВ

*Греческая «литература»
и ближневосточная «словесность», 1971 г.*

Изобразительное искусство, архитектура и т. п. для самой античности, для формирования мировоззрения античного человека — как ни парадоксально это звучит — имели менее «конституирующее» значение, чем то же античное искусство для становления человека новой европейской цивилизации.

С. А. УТЧЕНКО

Политические учения древнего Рима, 1977 г.

Под герменевтико-культурологическими основами античной архитектуры, опираясь на предыдущие заключения относительно интеллигентных оснований эллинско-эллинистического мировоззрения в отношении телесности бытия и мышления, мы понимаем такие отношения, вступая в которые, человек античности отождествлял себя с окружающим миром, то есть — рефлексивную коммуникацию между объективными явлениями (архитектура, искусство, театр, поэзия и т. п.) и субъективным их переживанием. В том, как это переживание воплощалось в продуктах архитектурного творчества (объекты архитектуры, тексты о них и проч.) и материальной культуры вообще, и заключаются герменевтико-культурологические¹ особенности античной архитектуры. В этой главе выделены три из них: 1) приемы описания (экфрасиса) памятника, отраженного в тексте, 2) ритуальный, то есть деятельностно-репрезентативный, характер архитектурного организма античности и 3) по-

¹ «Объектом культурологии в первом приближении является совокупность негенетически транслированной в человеческом сообществе информации, взятая вместе с ее носителями. Такой объект является невероятно сложным и многомерным; казалось бы, именно в нем “линию фронта”, разделяющую противоположности, однозначно очертить не представляется возможным. И, однако, именно такую линию гласно или негласно проводят все исследователи» (М. А. Собуцкий. Кілька нотаток про бінарне мислення у гуманітарному знанні й у повсякденному житті // Філософська і соціологічна думка. 1993. № 9/10. С. 41–42).

нимание античным человеком архитектуры как актуальной формы бытия и понимание современным исследователем — как системы коннотаций «историческое событие», «исторический факт» и «исторический источник».

Взятые во взаимодействие, перечисленные элементы проекции материального мира в сознание с последующей их ментальной переработкой и претворением в текст позволяют выстроить собственное отношение к архитектурологическим основам античности, которые рассматриваются в следующих главах.

Читатель успел, пожалуй, заметить, что выше ни о чем ином, кроме архитектуры и ее существа вести разговор я не пытался. Он так же, вероятно, заметил, что архитектурность излагаемого материала понималась особым образом: как целокупный процесс познания и преобразования действительности посредством природы человека — сознательной его деятельности. Такой ход выбран потому, что, по выражению Р.-Б. Фуллера (1895–1983), мыслителя и инженера, в эпоху сверхспециализации архитектор — единственный, к сожалению, специалист по *соорганизации всего со всем*. «Прошу вас, постарайтесь глядеть “извне” на то, что происходит, увидеть логику мира и согласовать с ней логику развития»¹. Восьмидесятивосьмилетний мастер лишь корпусно высказал то, что и без его констатаций было понятно чутким людям со времени существования органа, предназначенного понимать. Со времени рефлексии над собственным мышлением как насущной, неизбежной формой жизнедеятельности, человек начал задыхаться, будучи сослан в заповедную зону промежуточных вторичных вопросов, конституировавших его как специалиста в определенной области мышления. Хосе Ортега-и-Гассет назвал человека живой недостаточностью, нуждающейся в знании и приходящей в отчаяние от незнания. Действительно, «почему человек страдает из-за своего невежества, как может болеть орган, которого у него никогда не было?» [Ортега 1991-а, с. 83]. Парадоксальным образом выраженная фантомная боль здесь не при чем. Однако же, ни Богу, Которому ведомо всё, ни животному, которому неведомо ничего из вещей божественных, это не свойственно: знание — человеческая прерогатива. В любом случае, познаёт ли человек

¹ Завещание Фуллера // Архитектура: Прил. к «Строит. газете». 1983. 4 декабря. № 25 (561). С. 7.

мир, отражает ли его (тем самым тоже этот мир по-своему изменяя), он «проектирует» некоторое *превращение реальности*, однажды задуманной и сотворенной Вселенским Архитектором, формируя с Божьего соизволения иную вещь, пусть даже эта вещь мыслительна. Греки были *par excellence* людьми, которые только для того и мыслили, чтобы мыслить, и поэтому создали философию и науки.

Способность познавать мир и среду, к которым причастен человек, симметрична способности мира Божия в предоставлении человеку этой способности. Роль архитектуры как целостного, не дробящегося на фрагменты и неизменного процесса познания-и-преобразования мира, для своего осуществления привлекающего все-что-ни-есть, сродни роли процесса жизнедеятельности человека, которую о нем Бог заповедал. Более того, архитектура инобытийно по отношению к человеку с неизбежной настойчивостью обставляет этот вечный процесс, являясь, таким образом, неодолимым основанием возможности осуществления жизнедеятельности человека как существа, по природе призванного, с одной стороны, переделывать самого себя, с другой — подминая окружающее, подчиняя его своей нужде, «воспитывать» его своим ощущением и сноровкой. Искусства в этом смысле оказываются подведомственными архитектуре хотя бы потому, что способны существовать и сохраняться благодаря ей. Исключения могут составлять музыка и звучащее слово, для своего осуществления кроме самих себя нуждающиеся только в исполнении. В этом архитектура, пожалуй, симметрична музыке и слову. — «Античная пластика? — переспрашивал С. С. Аверинцев. — Пластика — совсем не универсальный ключ к пониманию античности, скорее уж ключ — это слово. Средневековье из античной культуры усваивало именно словесность. Это теперь античность — зримая и молчащая, потому что туристов стало больше, а знающих язык — меньше» [Аверинцев 1974, с. 165]. Приходится восстанавливать паритет: в жанре пластических форм античного фронтона (о нем речь — в четвертой главе, *стр.* 781 и *след.*).

Впрочем, касательно античной музыки и античного слова не грех вспомнить конструктивную реляцию О. Э. Мандельштама: «В древнем мире музыка считалась разрушительной стихией. Эллины боялись флейты и фригийского лада, считая его опасным и соблазнительным, и каждую новую струну кифары

Трепандру приходилось отвоевывать с великим трудом. Недоверчивое отношение к музыке как к подозрительной и темной стихии было настолько сильно, что государство взяло музыку под свою опеку, объявив ее своей монополией, а музыкальный лад — средством и образцом для поддержания политического порядка, гражданской гармонии — эвномии. Но и в таком виде эллины не решались предоставить музыке самостоятельность: слово казалось им необходимым, верным стражем, постоянным спутником музыки. Собственно *чистой* музыки эллины не знали — она всецело принадлежит христианству. Горное озеро христианской музыки отстоялось после глубокого переворота, превратившего Элладу в Европу» [Мандельштам 1990, т. 2, с. 159]. Э. Б. де Кондильяк предлагал иное: «давайте судить о музыке древних не по воздействию, которое ей приписывается, а по инструментам, на которых они играли, и у нас будет основание предполагать, что она должна была уступать нашей» [Кондильяк 1980, т. 1, с. 212]. Конечно, речь не идет о сопоставлении нашей реакции на произведение эллинского композитора¹ с реакцией на европейское музыкальное пространство. Скорее, важно выяснить, что не столько музыка, сколько *звучащее слово* имело в античном мире всевластное значение; именно ему может быть симметрична античная архитектура.

¹ Следует вспомнить труды музыкального писателя и композитора, приват-доцента ИМПЕРАТОРСКОГО университета св. Владимира, доктора греческой словесности, действительного статского советника *Вячеслава Ивановича Петра* (1848–1923), посвященные исследованию античной музыки, насколько известно, не вызвавшие историографического интереса современных ученых. См.: О Пифагориной гармонии сфер. Одесса, 1882; Несколько замечаний и дополнений к отделу «Музыка в Элладе и Риме в русском переводе Истории музыки Наумана». СПб, 1896; О мелодическом складе арийской песни. СПб, 1899 (магистерская диссертация); О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке. Киев, 1901 (докторская диссертация); О ритмических отрывках из Оксиринха. Киев, 1901; Речь и пение. Киев, 1906; О голосниках в античных театрах // Гермес. 1909; О голосниках в древнерусских храмах // Русская музыкальная газета. СПб, 1910; О бесцельности некоторых конъектур в литургических партиях античной драмы // Гермес. 1911; О древнегреческих партитурах // Русская музыкальная газета. 1912; О числе пастушеских песен у Феокрита // Гермес. 1912, и проч. (Приношу извинения за неполноту библиографических описаний журнальных публикаций В. И. Петра.)

Архитектура может быть понята в самом предельном смысле как процесс взаимодействия человека с природой, в ходе которого деятельность его преобразует и потребляет среду удобным для себя образом [Мардер 1988, с. 19]. И архитектура — никакая не «вторая среда», «вторая природа» (как предлагал понимать ее Ле Корбюзье), но первая, незамутненная «второразрядностью», как не второразряден человек, созидающий архитектуру в своей деятельностно-переделывающей практике. Результаты же деятельности по преобразованию среды, а значит, форм жизнедеятельности и форм мыследеятельности, могут рефлектироваться человеком по-разному. Прежде всего, постольку (доказано Мейстером Экхартом), поскольку лишь свершение всех времен в сознании является подлинной полнотой твоего собственного бытия¹. Тогда изучение истории оказывается не чем иным, как суммой актов человеческого самопознания. Гегель, обсуждающий мысль об истории человечества как истории развития духа, пожалуй, несколько опрометчиво настаивал, что когда мы обращаем взгляд на прошлое, то первое, что видим, — это руины. Скорее, руины — это последнее, что мы видим, хотя они могут являться нам наиболее верным образом прошлого. Способности и результаты такого *оглядывающегося самопознания*, если выставить их напоказ и предложить в качестве «опыта исследования», осядут на библиотечной полке, «удлинение» которой — материальный осадок человеческого самопознания посредством текста². И если мы приняли должным понимать под архитектуроведением специ-

¹ Эта мысль развита в: [Босенко 1992, с. 102–147].

² Об отношении литературы к пространственным искусствам, о средневековых tituli вообще см. классический труд австрийского искусствоведателя Юлиуса фон Шлоссера (1866–1938) об истории искусств по письменным источникам раннего средневековья: *J. von Schlosser. Beitrage zur Kunstgeschichte aus der Schriftquellen des fruhen Mittelalters.* Wien, 1891. S. 123–124. А. Г. Габричевский в Энциклопедическом словаре бр. Гранат писал о Шлоссере, что превосходно обставленные в библиографическом и критическом отношении, его труды отличаются в то же время стремлением поставить каждую отдельную книгу по искусству в связь с художественными и общекультурными течениями. «Особенное значение имеют главы, посвященные выяснению зависимости средневековой терминологии от античной традиции, а также таким малоисследованным в теоретическом отношении эпохам, как, например, маньеризм» [Габричевский 1993, с. 154].

фическую область некоторой «текстоправной» деятельности (в отличие от кино-, театро-, литературо-, музыка-, искусствоведения и прочих *-ведческих* аспектов знания) по познанию и преобразованию своего знания о вещном мире, — наши предположения не должны казаться натянутыми.

Так, античная архитектурная культура в «моем» сознании симметрична современной архитектурной культуре в той степени, в которой «я» выступает пересечением, с одной стороны, свершения всех времен, с другой, — саморефлексии «здесь и теперь». Следовательно, реальность моего сознания античности может казаться реальностью, имеющей убедительные античные основания. Почему бы нет? В чем-то гипотеза о симметричности античной эпохи и эпохи современности (см. вторую главу) относительно меня как «осевого» рефлектирующего их субъекта переключается, конечно, с идеей осевого времени, предложенной К. Ясперсом, с той лишь разницей, что этим сжатым до бесконечности временем оказывается только способность моего мышления: развитого или не очень развито. Более того, самая способность моей рефлексии оказывается той необходимой *осью симметрии* между античностью и современным, без наличия которой никакая иная работа над тем и другим несостоятельна.

Поскольку сознанию не дано выказывать себя другому сознанию иначе, как посредством языка и речи, полными «молоком и мёдом» словами, то — как бы ни относиться к семиотическим заключениям разных школ семиотики — само познание мира и его истории может оказаться действительным, будучи дано сознанию в форме некоего универсального текста. Этот текст может быть по-разному интонирован, по-разному прочитан, по-разному интерпретирован. Но он всегда имеет вневременную координату, и потому абсолютен в своем значении, состоящем из суммы дискурсивных единиц, при общении с текстом задающих интонацию и тон.

Неслучайно один из разделов этой главы посвящен *диалогическому экфрасису* в античной архитектуре. Здесь же следует заметить, что задача, собственно, сводится к выяснению того, какова *архитектурность* (*архитектоническое устройство*) *античного сознания* как сознания специфически пластического, телесного и каким-то образом структурно организованного в той степени, в которой мы способны эту степень убедительно

реконструировать. Каким образом архитектурность античного сознания способна породить архитектуру как пластику и инобытийную для этого сознания телесность, понятае в качестве процесса познания и отражения действительности, присутствующего эллину? Это еще одна задача.

Иначе говоря, речь пойдет о принципах «соорганизации всего со всем» в эпоху, не ведавшую сверхспециализации, но привыкшую, что всякое нечто нуждается в упорядочении. Акты такого руководства — творческие (и тем самым волевые) акты, и потому всякая «жизнь есть зодчество, поскольку организованное и индивидуализированное бытие в своем взаимоотношении с неорганизованной, внешней ему материей — есть непрерывное формообразование» [Габричевский 1994, с. 381]. А. Г. Габричевский, которому принадлежит это наблюдение, смог лучше прочих сформулировать основной методологический принцип архитектуры как процесса деятельности по «соорганизации всего со всем»: соорганизация сознания с его идеальными порождениями, соорганизация этих идеальных порождений с их действительным воплощением в аморфном материале. Пожалуй, никаким иным способом, кроме *архитектонического творчества*, эта соорганизация и взаиморабота наугад взятых двух коррелятов не была бы возможна. Последнее положение, конечно, следует понимать в широком смысле: в том именно, в котором трактовал *архитектонику* Аристотель.

А. Ф. Лосев показал, что «архитекторов мысли» Аристотель поминает не раз, и обязательно в противопоставлении ремесленникам и рабам, которые заняты делом сравнительно мелким: «материальным осуществлением архитектурного плана» (*Метафизика* I 1, 981 a 30; *Политика* I 4, 1253 b — 1454 a 1). По Аристотелю, отношение материи и формы суть отношение архитектора к материалам, которые им используются (*Физика* II 2, 194 a 36–39). У Аристотеля не раз можно встретить рассуждения об «архитектонической практичности», «управляющем знании» (*architectonike*) (*Никомахова этика* Z 8, 1141 b 22–25), «архитектоническом разуме», «архитекторе-логосе» (*Политика* I 13, 1260 a 18–19), «архитектонической способности» (*Никомахова этика* A 1, 1094 a 24–25), хотя в русских переводах напрямую об «архитектонике» не говорится. Лосев предложил свой перевод понятия *architektonikos* в отношении квалификации врача как «научно мыслящего» в отличие от прак-

тикующего врача и просто человека, получившего медицинскую сноровку, в «Политике» (IV 11, 1282 а 4–5). Напротив, С. А. Жебелёв перевел это понятие как «изучающий медицину с точки зрения высшего знания». Таким образом, стоит согласиться с Лосевым, что у Аристотеля термин «архитектоника» не имеет никакого специального отношения к архитектуре, но относится вообще к искусству, мастерству, общественно-политической жизни и действительности как таковой. В том числе и к *действительности актов сознания*: эти акты имеют характер *архитектонических* [Лосев 1975–6, с. 562]. Пожалуй, термином *архитектоника* в отношении архитектурной деятельности в античном мире не пользовались¹, но об этом я скажу в параграфе, посвященном умственности и ремесленности «античного архитектора» (см. *стр.* 528–606).

Здесь мы подошли к известной демаркационной линии, которая оформляет пространство претворения акта сознания в акт материальной освещенности, то есть — к границе, при переходе через которую мы начинаем покидать сферу гносеологии и проникаться атмосферностью онтологизма. Речь

¹ В этом контексте нужно указать на чрезвычайно удачный словораздел понятий *архитектоника* и *тектоника* в отношении архитектуры, обоснованный А. П. Мардером. Понимание *архитектоники* как основного принципа строения произведения архитектуры, идеальной (художественной) взаимосвязи составляющих его элементов в противоположность *тектонике* как конструктивно-пространственной структуре тела, строению сооружения, реальной взаимосвязанности конструкций, определяющей целостность формы как вещного образования, — сближает содержательную трактовку *архитектоники* как с ее пониманием в иных областях творчества (в том числе и прежде всего мыслительного), так и — что для нас важно, — с античным пониманием. «Понятие *архитектоники* отражает абстрактную всеобщность формы и относится к ее абстрактному инварианту» [Мардер 1988, с. 92]. Таким образом, архитектоника как означающее нечто, так или иначе построенное (созиденное) и имеющее тем самым некое художественно очевидное качество взаимосвязанных между собой элементов, может явиться выражением центрального характеристического свойства пластического мышления эллина в его наличной осуществимости.

² От англ. *narrative*, что означает изложение фактов, создание сюжетно-тематической картины, некое повествование, иными словами: тем или иным образом вербализуемый в материале мыслительный акт. См., скажем: А. Danto. Narrative and Style // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1991. Vol. 49. # 3. P. 201–209.

идет о так называемой *архитектуроведческой нарративизации*². Реконструкция этого явления на материале античной архитектуры, насколько мне известно, внимания не привлекала. Теснейшим образом с современным пониманием того, что принято вкладывать в понятие *нарратив*, *наррация*, *нарративизация*, в древней Греции было сближено понятие *экфрасис*, о котором шла речь выше (*стр.* 173 и след.).

Экфрасис оказывается наиболее яркой иллюстрацией организации воплощенных в материале архитектурных тел — как с процессом их создания, закрепленным в форме текста, так и с процессом вчувствования в эти тела и их текстовое закрепление¹. Причем содержательная направленность экфрасиса может располагаться как в пределах произведения, так и выступать в качестве собирателя этого произведения, «прозрения» в него из его «контекста».

Но об экфрасисе речь сможет пойти после выяснения природы истолкования архитектурного процесса в истории архитектуры.

¹ Л. И. Тарушвили рассмотрел тектонику архитектурных сооружений в поэзии и прозе античности и христианской Европы, выделив три больших смысловых массива: выражение тектонического восприятия построек в античной литературе; критика античными авторами атектонического архитектурного вкуса; выражение атектонического восприятия архитектуры в литературе античности [Тарушвили 1998, с. 274–299]. Собственно, из исследователей последнего времени именно Л. И. Тарушвили в 1998 г. (независимо от меня, см.: [Пучков 1998–6]) предложил опыт комплексного исследования в античности собственно *архитектурного экфрасиса*.

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЕ ВЕЩЕСТВО АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЦЕССА

Все наше поведение есть не что иное, как процесс уравнивания организма со средой.

А. С. ВЫГОТСКИЙ

Психология искусства, 1925 г.

Первыми словами одной из 33 дошедших до нас древнегреческих трагедий, одночастной пьесы «Просительницы» Эсхила (конец 420-х гг. до Р. Х.¹), были:

О Зевс, беглецов покровитель, взгляни

Благосклонно на нас.

С такой просьбой к Творцу мог бы обратиться человек и в первые, и в последние времена. Собственно, в «Просительницах» так и происходит: ее финал амбивалентен — пафос массовой гибели совмещен с антипафосом спасения от осквернения.

Принцип амбивалентного разрешения от ожидания (тем более драматически-поэтического) подсознательно лежит в основе исследований архитектурной формы, с одной стороны, как социального явления, с другой, — как материальной вещи. Там, где вещь и явление совпадают, оказывается возможным вести речь о тексте.

Семантическая «вялотекучесть» архитектурной формы. Самый смысл умножения деклараций, что архитектура это не искусство, не «искусство проектировать и строить» и, конечно, не просто застывшая предметная форма, но нечто более глубокое, — то, что пронизывает бытие, выказываясь в человеке форме его предметного инобытия, — этот смысл постепенно начал утрачиваться. Становится трюизмом рассуждение, что архитектура — человеческое обиталище, что это своего рода продолжение природы волевым усилием человека, заложенным в нем той же природой. И всякий другой взгляд на архитектуру (на то, чем должно быть нагружено понятие) если не отошел в прошлое, то во всяком случае уже имеет на это достаточно оснований. На многих страницах этой книги было подчеркнуто, что архитектура обитает среду, среда обитает архи-

¹ М. В. Алпатов ошибочно полагает, что это хронологическая первая дошедшая до нас трагедия: первая — «Персы» Эсхила, 472 г. до Р. Х.

тектуру, и в этом обе не только «мировоззренчески» симметричны, — на этом зиждется принцип их слиянности как объекта познания-и-преобразования мира по мерке человеческой природы, то есть природы вообще. Но это тоже трюизм.

Но вопрос, каким же образом архитектор может в завершенных речевых фигурах выразить суждение о произведении архитектуры как о чем-то, что является неким порождением общества, становящимся реальным благодаря творческому акту архитектора, — этот вопрос не может не беспокоить.

Доктринальные формулы вроде «бытие определяет сознание» или на манер классических рассуждений о «базисе» и «надстройке» этот вопрос прояснить не могут. Здесь следует определиться иначе, и попытке определения места исследователя, рефлектирующего архитектурное произведение и в его отношении к обществу, породившему это произведение, и в его отношении к мастеру, воплотившему общественную идею в ставшей форме, — посвящен этот раздел.

Очевидно, что мир симметричен моей способности сознания в той мере, в которой сознание способно рефлектировать мир как нечто, сознанию не принадлежащее. Эта способность и созидает мир в-его-инобытии-сознанию. Всякий же мыслительный результат, овеществленный в мысли акт мышления в значительной степени есть, по Гегелю, «труп, оставивший после себя тенденцию» [Гегель 1994, с. 2]. И в той мере, в какой этот результат омертвевает в мире события, в той мере мир события выступает тенденцией к своему развеществлению в сознании.

С другой стороны, давно было замечено, что общие понятия, лежащие в основе конкретных соображений современной цивилизации, во многом берут исток из того выражения фундаментальных идей, которые завещаны нам древним миром, во-первых, греков, во-вторых, иудеев, в-третьих, египтян. Эти три источника и три составных части *умного мирозерцания* подчеркивают «фактуальность» (существование) окружающего. Однако завещанные ими акценты по значимости отличаются друг от друга: греческое наследие оказалось прежде всего эстетическим и логическим, иудейское — моральным и религиозным, египетское — практическим; греки завещали наслаждение, семиты — поклонение, египтяне — наблюдение и расчет. Да и самое слово в античности было «не просто звук и знак, но тя-

желое драгоценное вещество и прежде всего живая плоть»¹.

Эти, казалось бы, далекие от архитектуроведческого обсуждения положения как нельзя кстати подходят к репродукции основного тезиса: *социальность, посредством архитектора проявляющая себя в качестве законченной строительной формы, сама, с одной стороны, выступает как результат тех общественных движений, которые именно и подлежат трансляции, с другой, — как тенденция, законченность которой презентована архитектурной формой.*

Поскольку всякое мышление об архитектуре оперирует прежде всего обоими явлениями, а уже потом — конкретикой форм как предельным состоянием материального субстрата архитектурного процесса, — постольку и явления, с которыми работает архитектуровед, оказываются совокупным результатом процессов, его инициировавших. Творческий акт зодчего, который силой, мощью, талантом преобразует и тенденцию, и результат, не имеет места в процессе трансляции материи в форму.

Архитектурная форма — есть форма, так сказать, *семантически вялотекущая*, поскольку в каждый следующий момент свидетельствует о времени и мастере, в котором и которым она проявила себя как овеществление общественного бытия, и обо всех прочих временах, когда ее первичное «живое вещество» было частично или полностью утрачено.

Но поскольку всякая форма и всякая совокупность форм не даны в исторической ретроспективе, но представлены как актуальная масса моего инобытия, которая выразительно формирует иноформу сознания, — постольку всякое материальное инобытие сознания, данное как всеобщая историческая форма, оказывается той «палитрой чувств», в отношении которой только и может быть осуществлен акт архитектуроведческой рефлексии. Как утверждает С. С. Аверинцев, «эмпирический факт сам по себе еще не несет эстетического содержания, а лишь пустую возможность последнего, которую может реализовать и наполнить не «человеческая природа», а лишь культура в строго определенный момент своего развития» [Лихачёву 1988, с. 25].

Таким образом, архитектурный творческий акт как реализация духовных основ общества, обусловленный экономикой

¹ С. С. Аверинцев. Славянское слово и традиция эллинизма // Вопросы литературы. 1976. № 11. С. 162.

заказа, — место, в котором действительное становится умственным, а умственное в свою очередь трансформируется посредством творческой потенции зодчего в действительное. Потому архитектурная форма всегда выступает как некое *страдательное* общества, и это последнее оказывается самым точным отражением оснований ее возникновения, своего рода генерализацией общественного развития в его завершенной выразительности. *Идеальное* общественного развития в архитектурной форме выказывает себя как высший рефлекс того реального, форму которого *общество одалживает архитектору* в качестве основания для его работы на себя. Если архитектор и подражает чему-то, то делает это непредумышленно, поскольку, как полагал Аверинцев, «цель подражания — создание неподражаемого, то есть собственно индивидуального, которое описывается через отрицание возможности его описать» [Лихачёву 1988, с. 29]. Впрочем, нельзя судить об эпохе на основании заявлений одних только ее идеологов, «рупоров», вырабатывающих «ложное сознание» (Маркс): «замутненность», «непрозрачность» идеологических систем, камуфлирующих общество, их порождающее, оставались чуждым ощущением для традиционных историков. Они сосредоточивали внимание на исследовании деяний и высказываний ярких исторических персонажей, сплошь да рядом принимая их за чистую монету. Меж тем, «монета» в своем составе имела разные примеси. В первой четверти XX в. в рамках французской исторической «Школы Анналов», в лице М. Блока и Л. Февра эта опасность сознавалась отчетливо. В отечественной исторической науке примеру «анналистов» последовал разве что А. Я. Гуревич, в 1972-м выступив с научным бестселлером «Категории средневековой культуры».

Каждая культура представляет собой ансамбль, компоненты которого при всех противоречиях между ними тем не менее соотнесены друг с другом, — считал Люсьен Февр. Во время существования этой культуры (античность, средневековье, Ренессанс etc.) такой ансамбль может рассматриваться как действующий, подвижной, как инструментальный. Ныне — только как архитектурный: его считают по состоявшимся и сохранившимся пространственным параметрам.

Б. И. Ярхо, еще в 1930-е видя общность тенденций [Ярхо 2006, с. 210], касательно литературоведения пишет, что путь к каузальным (причинно-следственным) умозаключениям дол-

жен лежать через *мироканализ*, а прижился тем не менее обратный способ: т. наз. «неглиже с отвагой». — Чем крупнее, общее факт, тем легче и беззаботнее определяется его причина: национальное движение в Германии после Наполеона — причина романтизма; капитализация помещиков при Александре I и Николае I — причина мощного литературного подъема, появления Пушкина, Грибоедова, Лермонтова и т. п. Поди проверь.

Это замечание касается общего характера гуманитарных дисциплин, в том числе архитектуроведения: греки выиграли войну, и возник расцвет искусств и архитектуры, Иктин, Калликрат и Фидий начали строить Парфенон, а Мнесикл — Пропилеи. Это умозрительное допущение отчасти верно, но победными обстоятельствами и основанием Афинского морского союза едва ли может быть объяснено вполне.

Все-таки привычный и до сих пор не преодоленный по существу марксистский угол зрения не пояснял до конца всех тонкостей каузальности: это не процесс пищеварения. Место *макроанализа* должен занять *микроанализ*. «Я бы сам не прочь открыть тот прием, каким безошибочно выясняется, логируется всякая связь в природе», — признался Б. И. Ярхо [Ярхо 2006, с. 211]. Но для этого нужно быть уверенным, что такая связь в столь странном деле, как художественное творчество, принципиально существует¹. Попробуем проследить ее на примере архитектурного ремесла.

¹ Борис Исаакович Ярхо приводит выпуклый пример: «Почему у утки перепонки между пальцами? Потому что она приспособилась к плаванию в воде. Что, кажется, может быть слабее такого объяснения? Однако в течение долгого времени широкие массы интеллигенции вполне им удовлетворялись; и никому в голову не приходило спросить, а почему у нее не выросли рога и зубы, чтобы защищаться от хищников, или собачий нос, чтобы по запаху чують добычу. Да и самая эта добыча почему не приспособилась так, чтобы утка ее не ела? Очень характерен символический эпитет «глубокий», прилагаемый к таким объяснениям: дело тут не в том, что они требуют большей затраты умственной энергии, чем какая-нибудь тонкая классификация или дефиниция (вовсе нет!), а в том, что они вводят в рассуждение новую координату — время. Связь вещей во времени представляется нам более значительной, чем связь по сходным признакам» [Ярхо 2006, с. 234]. Химик утверждает, что вода универсальный растворитель, и мы не соглашались: есть и другие растворители. Но стоит ему на-

Архитектурный процесс и его текстовая формализация. Если ввязаться проводить параллели протекания архитектурного процесса с тем процессом, который сопровождал развитие других форм творчества *par excellence* художественного, лучшего аналога, нежели тот, что представляет собой мыслительная традиция так называемой формальной школы в литературоведении 20-х годов (В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, Р. О. Якобсон, Б. В. Томашевский и др.), не отыскать.

Никакого видимого противоречия между корреляцией *фабулы* и *сюжета*, *материала* и *формы*, разработанной в трудах ее представителей, и соотношением социально-экономического основания архитектуры и архитектурной формы не наблюдается. Рассмотрение этой корреляции не выходит за рамки приемов, которыми пользовалась формальная школа при исследовании литературных произведений, и на тех же основаниях вполне может осуществляться архитектурологическая развертка. Это лишний раз свидетельствует, что всякие эстетико-теоретические наблюдения — в какой бы сфере творчества они ни предпринимались, — имеют сходные методологические установки, да и предмет наблюдения — выразительная форма, в отношении которой эстетический анализ базируется на *небезразличии исследователя* к самому факту существования этой формы. Исследовательская мысль в этом отношении — мускул, который напрягается самим актом проявления *небезразличия*, утоляя сомнения и выказывая логическую сноровку исследователя.

Всякое искусство, по А. С. Выготскому (1896–1934) [Выготский 1997, с. 313], есть организация нашего поведения «на будущее», «установка вперед», требование, которое, быть может, никогда и не будет выполнено, но которое понуждает человека стремиться поверх жизни к тому, что лежит за ней. И если в отношении искусства кажется справедливым, что «за жизнью» как неким просто бытом действительности лежит некая *vita pioua*, неосознаваемое, то в отношении архитектуры этот тезис не вполне корректен, поскольку *архитектура есть некая отсроченная реакция на те потребности общества, которые она призвана удовлетворить*.

помнить о факторе времени, как все становится на место: для растворения водой разных веществ требуется разное время (иногда тысячелетия).

Как показал Выготский, отношение всякого материала, составляющего природу художественного произведения, будет в этом произведении формой или приемом. С этой точки зрения следует выяснить отношение *формы* и *материала* в процессе архитектурного формообразования.

Как декларировала формальная школа, *фабулой* является материал рассказа, лежащие в его основе житейские события, *сюжет* — формальная обработка фабулы, позволяющая ей превратиться в литературное произведение, в рассказ или повесть. Существует, однако, и противоположный взгляд, принадлежащий М. А. Петровскому, который, наоборот, предлагал считать фабулой художественную обработку события, представленного сюжетом¹. И хотя существо дела от этого едва ли меняется и важно лишь договориться о понятийном различии, мне ближе подход Шкловского–Томашевского, поскольку форма раскрывается здесь как активное начало переработки и преодоления материала, предлежащего ей в качестве сырья.

Отношение материала и формы есть снятое отношение фабулы и сюжета. «Мы, — пишет Выготский, — вправе приравнять фабулу ко всякому материалу построения в рассказе. Фабула для рассказа — то же самое, что слова для стиха, что гамма для музыки, что сами по себе краски для живописца, линии для графика» [Выготский 1997, с. 177]², и, продолжил бы, — то же самое, что социально-экономические условия бытия — для архитектора.

¹ «Поэтически обработанный сюжет я согласен (! — А. П.) именовать термином фабула», — пишет он (М. А. Петровский. Морфология пушкинского «Выстрела» // Проблемы поэтики: Сб. ст. / Под ред. В. Я. Брюсова. М.; Л., 1925. С. 197). См. также: [Шкловский 1981, с. 93–129, 325–349].

² Мне приходится согласиться с мнением А. П. Мардера, который в частной беседе (1997 г.) выразил сомнение в справедливости этого утверждения Выготского. Если фабула для рассказа действительно то же самое, что слова для стиха, гамма для музыки, краски для живописца, линии для графика, то чем же тогда для стиха, музыки, для живописи и графики является фабула тех произведений, которые создаются при помощи слов, гамм, красок и линий? Нет ли здесь натяжки? Представляется более верным вывести самое понятие фабулы за рамки «технического» материала создания того или иного произведения, сохранив за ним право на некоторую абстрактность. И в отношении архитектуры, как будет видно из дальнейшего, именно эта корректировка окажется более чем показательной.

Архитектор — по самому крупному счету, в отличие от художника или деятеля словесности — посредством «человекообразной» формы сознания профессионально создает главное: отношения внутри косного материала (жест и «аморфная масса», пространственное ядро и «массивная» оболочка, процесс и пространство и т. д.), которые предполагают, делают возможной и овеществляют последующую не только эстетическую реакцию.

Материалом архитектурного формообразования оказываются не архитектурные мотивы, взятые из прошлого, не наличные у заказчика конструкции, не свойства строительного материала и климатические особенности местности, не рейсфедер и отмывка, наконец, — но именно *социальное*, взятое в самом широком смысле: как познанное «не-я» зодчего. Это «не-я», разумеется, вбирает все, что было перечислено выше, но вбирает в формах, максимально приближенных к тем, которые вообще могут быть познаны, интерпретированы, задействованы в творческом акте.

Мы всякий раз имеем дело с соотношением отдельных частей материала, и, быть может, вправе были бы сказать, что «сюжет так относится к фабуле рассказа (читай: архитектурного произведения. — А. П.), как стих к составляющим его словам, как мелодия к составляющим ее звукам, как форма к материалу» [Выготский 1997, с. 178], если бы не та понятийная оговорка, о которой шла речь выше: форма к материалу относится несколько иначе, нежели стих к составляющим его словам. И здесь, на мой взгляд, *Volksggeist*¹ Гегеля (или *l'esprit gneral d'une nation*² Монтескье, или превращенное «гелиевое дыхание Земли» Вернадского³) выступает главенствующим элементом материала в случае, когда все прочие его элементы находятся в согласии с условиями, которые задают тон произведению. Ведь архитектурное произведение создается подобно всякой иной выразительной форме, и такому построению присущи характеристики, которые можно обнаружить и в произведениях словесных искусств, и в музыке, и в искусствах изобразительных.

¹ Народный дух (*нем.*).

² Общий дух нации (*фр.*).

³ Идея В. И. Вернадского, предложенная им в 1912 г. См.: В. И. Вернадский. О газовом обмене земной коры // Известия ИМПЕРАТОРСКОЙ академии наук. 1912. Сер. 6. Т. 6. № 12. С. 141–162.

Если удачным оказывается исследовательское препарирование общественных явлений, данных в массе *исторического* и выраженных в архитектурной форме, и препарирование каждой конкретной трансляции общественного бытия, данного той же формой сквозь анализ творческой активности мастера, — самый процесс этой трансляции остается потаенным.

В каком месте цепочки «общество — функциональный процесс — архитектор — архитектурная форма» в творческом акте зодчего прекращается процесс транслирования общественного бытия и начинается процесс созидания архитектором того, чего до него не существовало (в том числе и созидания самого себя как архитектора)?

Этот парадоксальный вопрос сохраняется на абстрактном уровне едва ли не самым существенным в современном архитектуроведении. Он особенно интересен, как только мы берем в качестве предмета архитектуру античного мира.

И тенденцию, и результат удастся выявить на обоих полюсах цепочки «общество — ... — архитектурная форма», но превращение общественного результата в тенденцию созидания новой формы и тенденции этого созидания — в конкретную форму — остается задачей загадочной и, на мой взгляд, разрешаемой только в конкретном случае проявления творческой воли, да и то лишь в реконструктивном выражении, и потому весьма приблизительно. Тезис «я дерусь, потому что я дерусь» мог бы повторить каждый мастер, спроси у него, как он делает то, что делает: «Делаю, потому что делаю». Когда у некоего мальчика, умевшего летать, спросили, как он летает, мальчик, задумавшись над собой, утратил эту способность, так и не смоги дать ответ¹. Конечно, архитектор (в свободном обществе) в состоянии подыскать объяснение, как он приходит к форме, какими внешними обстоятельствами он обязывает (побуждает и понуждает) себя к ее выбору, и наверняка даже будет рад этой возможности выговориться, но такое объяснение: скорее — по форме же, нежели по существу².

¹ См.: *Иг. Акимов, В. Клименко*. О природе таланта (О мальчике, который умел летать, или Путь к свободе): [В 7 т.]. М., 1994. Т. 1. Концепция.

² Как заметил по сходному поводу С. С. Аверинцев, правда, с «обратной» интонацией, античный «гончар, умеющий делать амфоры и пифосы, умеет более или менее связно пояснить словами своему ученику, как сделать амфору

В архитектурной форме, которая, с одной стороны, в творческом акте зодчего отрешается от своего социального основания, а с другой, предполагает новое приращение социального, происходит как бы короткое замыкание порождающей и порождаемой «энергий». Зодчий на себе самом ощущает этот мощный разряд, сталкивая в творческом акте два основания: социальное основание настигшей его идеи и рожденную им форму как новое социальное основание. Насколько эта форма социально значима, настолько же творчество архитектора преодолевает сопротивление своему социальному основанию, и тем более затруднений претерпевает основание нарождающееся.

Перефразируя М. Гюйо¹, следует подчеркнуть, что после того как архитектурное произведение анализировано постольку, поскольку оно есть продукт *личного темперамента его автора* (наследственное предрасположение, род, глубина и широта таланта, школа и т. д.) и *среды* (эпоха, стратификационная принадлежность, частные обстоятельства жизни и т. д.), — нужно еще рассмотреть произведение само по себе, оценить приблизительно то «количество жизни», которое в нем заключается. И хотя Гюйо ни слова не говорит, каким образом все это можно сделать, в практике архитектуроведения ни первое, ни второе до сих пор не получили статуса *постановки вопроса*, не говоря о разработке *метода*, который следует использовать. Одно очевидно: изучение содержания авторского сознания в процессе сочинения архитектурной формы относится к области *психологии*; в области архитектуроведения в этом смысле существует только одна проблема — собрать и всесторонне *ин-*

или как сделать пифос. Но если бы мы попросили у него логически правильную дефиницию амфоры или пифоса, он очень долго не понимал бы вопроса, а если бы в конце концов понял, то был бы до глубины души возмущен его ненужностью и усмотрел бы в нем забаву праздных людей и глумление над простым человеком» [Аверинцев 1996-б, с. 231]. Если ремесло архитектора и сложнее ремесла античного горшечника (именно как ремесло), принцип все равно может быть распространен и на эту специальность по организации быта. Однако архитектор как человек, более плотно «пригнанный» к социальному, нежели гончар, оказывается, правда, и более словоохотливым.

¹ *М. Гюйо*. Искусство с социологической точки зрения / Пер. с фр. СПб, 1900. С. 80.

терпретировать факты, касающиеся законченного произведения, идя ощупью от результата к причине.

Архитектурная форма всегда — сопротивление среде, в которой ее раньше не существовало. «Чем проще и элементарнее наши отношения со средой, тем элементарнее протекает наше поведение. Чем сложнее и тоньше становится взаимодействие организма и среды, тем зигзагообразнее и запутаннее становятся процессы уравнивания... Искусство, видимо, и является средством для ... взрывного уравнивания со средой в критических точках нашего поведения... Искусство относится к жизни, как вино к винограду..., <оно> берет свой материал из жизни, но дает сверх этого материала нечто такое, что в свойствах самого материала еще не содержится» [Выготский 1997, с. 301–303, 297]. Перемещая эти рассуждения в архитектурную плоскость, следует уточнить, что самый материал архитектуры — значимая тенденция среды, которая посредством зодчего *допроизводит* себя до целостности, и что только в архитектурном творческом акте осуществляется трансформация общественного события в конкретную форму. Но «всякое произведение искусства таит внутренний разлад между содержанием и формой, и... именно формой достигает художник того эффекта, что содержание уничтожается, как бы погашается» [Выготский 1997, с. 262]. Для архитектурного творчества последнее немислимо. Эффект формы архитектурного произведения в том и состоит, что она не только не уничтожает, не погашает своего содержания, но оформляет его собой как наиболее значимое. В той мере, в которой архитектор преодолевает актом творчества сопротивление среды, в той же мере он под ее влиянием преодолевает и собственное мировоззренческое основание, замешивая на нем идею постройки и подавляя ею то, что его всесторонне инициировало. Такова архитектура эллинов.

Каждая архитектурная форма — своего рода свежий монтаж мира, новое состояние материала, некое появление, неожиданность. Она вызывает к жизни почти текстуальные парадоксы монтажа тех зеркал социального, основанием которых является. Каждый монтирует эти зеркала по-своему, хотя формы оказываются схожими, поскольку авторы питаются из одного источника (так, «похожи» Казаков, Тома де Томон и Росси), да и сценарий построения и функционирования архитектурной формы есть функция ее содержательности, выраженная в конкретном мыслительном акте зодчего.

Представим на секунду, что о каждом человеке, живущем на Земле, можно было бы написать по книге: подробная биография, деяния, оставившие значимый след, влияние испытываемое и влияние оказываемое и т. д. Каждый ли выдержит натиск биографических расспросов? Выдержит только тот, кто достоин их задания, и чьи ответы могут быть поучительны для других, способных вынести тяжесть ответственности. Этим людей немного (не больше серии ЖЗЛ). Такая же судьба ожидает те молчаливые здания, о которых можно сказать, что они оказались памятниками архитектуры: способен на диалог — получи карточку в библиотечном каталоге: «Парфенон»; не способен — не жалуйся на судьбу и старые приемы социальной утилизации имен.

Конечно, если вслед за А. Г. Габричевским полагать, что выяснить, «как отражается жизнь духа в форме зодчества», значит, написать историю архитектуры, перевести в слово невероятной сложности процесс познания-и-преобразования мира, лишив его понятийной беспримесности, сделав само слово монументальным [Габричевский 1993, с. 51], — подобная постановка вопроса правомерна, но на этом пути мы снова-таки имеем дело с результатом некоторого естественного процесса, перед которым — «труп» породившей его тенденции.

Если задаться целью «сочинять» (то есть попросту писать) историю архитектуры с таких именно позиций, результат может не только превзойти ожидания, но и породить новые, неожиданные вопросы, ведь «история архитектурных форм есть... история человеческого самосознания и самочувствия» [Габричевский 1993, с. 51]. Что такое «жизнь духа», отражающая себя в архитектурной форме, как не та же самая тенденция, выражение которой представлено конкретной архитектурной формой; то, что лежит по ту сторону формы и выступает инобытием, как бы подготавливающим ее содержание? Само произведение — место, где зодчий перестает транслировать и «строит из себя».

Не думайте, что все окрест мертво,
Колонны рухнули, не мастерство.
Обманчивому облику не верьте;

Вот он — веками истребленный Рим,
Он воскресает, он неистребим,
Рожденный страстью, он сильнее смерти.

(пер. с ит. И. Г. Эренбурга)

— так писал в сонете из цикла «Древности Рима» кардинал Иоахим Дю Белле (XVI в.), имея в виду, по-видимому, ту же ситуацию, о которой я веду речь, только выразив ее при помощи строки поэтической. «Рожденный страстью», но несмотря на истребление сохранившийся в некоем облике, который «обманчив», Рим-как-империя-и-Вечный-город в своих павших колоннах закрепил большее социальное основание, нежели в сохранившихся постройках. «Мастерство» зодчего не в создании вечных вещей, но в уловлении духа времени, которое передается невзирая на стойкость или нестойкость конструкций: вечных вещей не существует — историю питают вечные идеи. Идея Рима была одной из них.

Итак, архитектура, взятая в ее строительном выражении, выступает *формой обобществления социального чувства*, и благодаря акту реализации оно обретает выразительность. «Чувство, — пишет Выготский, — оказывается только деталью художественной машины, приводным ремнем художественной формы... Искусство по своему существу есть превращение нашего бессознательного в некие социальные формы, то есть имеющие какой-то общественный смысл и назначение формы поведения» [Выготский 1997, с. 66, 97]. Архитектурная форма есть снятая форма поведения человека, взятая в его высших морфологических проявлениях. Материал архитектурного формообразования преодолевается самой формой архитектурного произведения, и если за искусством признавать качество «общественной техники чувства» (Выготский)¹, то *за архитектурой необходимо закрепить качество общественной техники бытия*.

Следует согласиться с мнением Г. Н. Логвина, что творческий акт архитектора как всякий творческий акт по природе творчества не может быть ни прогнозирован, ни регламентирован, и попытки ввести «теорию архитектуры», рассматривая ее как некие «правила уличного движения», обречены на неудачу². По-

¹ Томас Манн сформулировал главный парадокс искусства: «когда из тотальной конструктивности родится выражение — выражение как жалоба» (Т. Манн. Доктор Фаустус / Пер. с нем. С. Апта и Н. Ман. М., 1959. С. 564). К архитектуре этот парадокс неприменим: архитектурная форма не может выступать в моральных категориях, — только в онтологических, поскольку замещена на конструктивности массы и функциональности пространства.

² Г. Н. Логвин. Про сущность архитектуры: Мій ракурс бачення // Теорія та

моему, *теория архитектуры* претендует совсем на другое — прежде всего на осознание закономерности отнюдь не правил уличного движения, но того, как эти улицы сделаны, что позволило на них возникнуть движению, претендует на формулировку некой вновь осознанной системы познания мира. Не стоит забывать, что европейская теория архитектуры, вплоть до середины XIX в. — это прежде всего и в основном переводы или комментарии к тексту трактата Витрувия [Лебедева 2003, с. 17]: умственная самостоятельность медленно созрела в течение последних полутора столетий. Это получилось оттого, что в трактате Витрувия проявлено расширительное понимание общественной функции архитектуры, уверенность в ее способности образно выражать мировоззрение, аккумулировать знания и претворять идеи, ставить и решать задачи, казалось бы, не имеющие отношения к строительной деятельности [Локтев 2004, с. 383].

Впрочем, загадочность решения вопроса, где акт трансляции общественной формы трансформируется в архитектурную форму под рейсфедером зодчего, сохраняет вечное недоумение, и вечность эта загадочна.

С одной стороны процесса воплощения формы располагается идея его осуществления, с другой — реализация этой идеи. Таким образом, *архитектурное произведение есть не только физический объект, но и тенденция, остановившаяся в своем движении. Статическая схема конструкции этого произведения обязательно коррелирует с динамической схемой его функционирования*.

Как и форма искусства, архитектурная форма зиждется на принципе *экономии напряжения*. «Даровое ощущение относительной легкости, паразитического удовольствия от бесплатного использования чужого труда и есть источник художественного наслаждения. Грубо говоря, Шекспир потрудился за нас, отыскивая к идее ревности соответствующий ей образ Отелло» [Выготский 1997, с. 39]. *Выразительность архитектурной формы намеренно создается для того, чтобы экономить наше эстетическое напряжение в форме, приближенной к форме искусства там, где она выступает как форма художественная, но создает раздолье для переживания своего содер-*

історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НАДТІАМ. Київ, 1998. Вип. 2. С. 25–26.

жания там, где выступает как форма собственно архитектурная. И может не предполагать эстетического восприятия, поскольку (как показал А. П. Мардер) содержание архитектурной формы возможно и как факт вне-эстетический.

Приходится мириться, что архитектуроведение, в какой бы предельной мыслительной форме оно ни выражало себя, преимущественно имеет дело либо с социальным процессом, стимулировавшим появление архитектурной формы, либо с архитектурной формой, явившейся результатом трансляции этого общественного процесса. *Tertium non datur*. Ведь всякое слово — знак действительности, слепок с нее, то, чем она себя выказывает человеку, и демонстрация того, как именно она это делает. «Когда я беру какую-нибудь вещь или придаю ей форму, — делится с читателем Гегель, — то последний смысл этого есть также знак..., что я вложил свою волю в вещь. Понятие знака состоит именно в том, что вещь считается не тем, что она есть, а тем, что она должна означать» [Гегель 1990, с. 115]. Потому здоровый рационально выверенный агностицизм (в старомодном понимании слова) в данном случае оказывается если не спасительным, то по крайней мере бережет от натянутости и ошибок. Хотя уже Платон говорит о «тяжелейшем возмездии» для «слов легких и пернатых» (*Законы* 717 d), — более или менее всегда «наиболее чуткие люди наталкиваются на то, что есть вещи, которых не изъяснить словами и не разложить рассудком. На это наталкивались время от времени даже древние греки, хотя это было им на редкость не свойственно» [Аверинцев 1979-б, с. 86]. На то же самое наталкиваемся зачастую и мы, хотя, казалось бы, нам это должно быть свойственно в гораздо большей степени.

ДИАЛОГИЧЕСКИЙ ЭКФРАСИС КАК ОСНОВА АНТИЧНОГО «АРХИТЕКТУРОВЕДЕНИЯ»

Только то, что имеет отношение к метафизике, имеет право называться архитектурой. Все остальное проходит по разделу строительства и декорации.

Б. А. ЕРОФАЛОВ
Из записной книжки, 2008 г.

Экфрасис — творческая иллюстрация архитектурной формы. В первой главе понятие экфрасиса было употреблено и возвращено в связи с текстовой природой архитектуроведения (*стр.* 171 sqq). Здесь, напомнив, подчеркну: экфрасис оказывается наиболее яркой иллюстрацией организации воплощенных в материале архитектурных тел как с процессом их создания, так и с процессом вчувствования в эти тела. Причем содержательная направленность экфрасиса может располагаться как в пределах произведения, так и выступать в качестве *собирателя* этого произведения, прозрения в него из его «контекста».

Классический и едва ли не первый в истории словесности пример экфрасиса — описание круглого щита Ахилла (работы Гефеста), занявшее в «Илиаде» без малого 150 стихов (*Ил.* XVIII 478–609)¹ и вызвавшее довольно вычурное описание щита Геракла, приписываемое Гесиоду, но уступающее ему в художественности и чувстве меры (*Щит Геракла* 139–320)² [Эллин-

¹ См. комментарий А. Ф. Лосева, повторяющего выводы В. Шадевальда (*W. Schadewaldt. Von Homers Welt und Werk. Lpz, 1944; W. Schadewaldt. Das Welt-Modell der Griechen // Die neue Rundschau. 1957. Bd 68. S. 187–213*): на этом щите кратко изображается то, что подробно изображено в самом эпосе. «Изготовленный для смертельного боя, он, однако, является символом жизни, так же, как и сам эпос, изображая войну и смерть, есть апофеоз общемировой и общечеловеческой жизни» [Лосев 1995-а, с. 174–176]. Экфрасис Ахиллова щита — своеобразный реферат «Илиады» как эпически закрепленного архитектурного построения, а самый щит — «железная» картина космоса, ведомого Гомеру.

² Оставим в стороне описание щита Гектора, принадлежащее византийскому историку XII — начала XIII вв. Никите Хониату и, безусловно, опирающееся на гомеровскую традицию: в его «Истории» (XIV 20–21) кроме описания

ские поэты 1999, с. 73–76, 440–441].

Описание *щита Ахилла* — модели мироздания — заслуживает внимания.

В центре мира плавает в Океане плоская и круглая земля. Над ней находится небо, которое где-то выше облаков становится уже эфиром. Землю с эфиром соединяет Олимп, что на границе Фессалии и Македонии. Олимп имеет черты мировой горы и становится символом светлой небесной страны, в которой обитают олимпийские боги. Верхнему полушарию противостоит нижнее, представленное Аидом и Тартаром: Аид — обитель теней умерших и находится внутри Земли, Тартар — месторепребывание повергнутых Зевсом титанов; он — ниже Аида и представляет собой как бы нижнее небо. Таким образом, сомкнутые вместе, верхнее и нижнее полушария придают мирозданию форму сферы. Кроме того, существуют две космические противоположности, Олимп и Тартар, содержащие все начала и концы сущего [Досев 1994-6, с. 175–176; Туманс 2002, с. 45].

Если попробовать нарисовать, а еще лучше выковать это описание на медной бляхе размером два локтя в поперечнике, то есть сделать художественное движение, *обратное* художественному движению Гомера, едва ли нас постигнет достойный результат: Гомеров экфрасис щита Ахилла (или Гесиодов — Геракла) тем и отличен от реальной скульптурной работы, что не поддается непосредственной реконструкции по тексту; это не эпиграммы Марциала [Пучков 2008-г]. Да и возможно ли изображение мироздания на плоскости ремесленными средствами высокого и низкого рельефа? Наша реконструкция — см. *рис. 11* на *стр. 353* — конечно же, жалкое подобие интеллигентного устройства эллинского космоса. Зато относительно точное.

Не меньшего внимания заслуживает описание *щита Диониса*, тоже работы Гефеста, приводимое поэтом V в. по Р. Х. Нонном Панополитанским в поэме «Деяния Диониса»: хромой мастер изобразил на нем множество всего, но прежде всего — звездное небо в многочисленных деталях:

этого предмета о Гекторе и не говорится. Гектор — Гектором, а вот щит — произведение искусства. Гомеровский мифолого-экфрасический фон «Истории» Никиты Хониата исследован А. П. Кажданом [Каждан 2005, с. 229–233 и след.].

И там все созвездия, многосияющим строем которых
Увенчавшись, словно диадемой, вращаясь, пестреет эфир.

(*Деян. Дион. XXV 394–395,*

пер. А. Захаровой, Д. Торшилова)

В центре щита Диониса, среди семи небесных сфер, изображены семивратные Фивы: знаменитые семь ворот, согласно Нонну, ориентированы в пространстве по сторонам света и посвящены семи планетарным богам, из-за чего Нонн предлагает даже толкование их названий; традиционные «Кренидские» («родниковые») оказываются у него «Кронидскими», то есть посвященными планете Сатурн. Глубоко и остроумно анализировавшие «Деяния Диониса» А. В. Захарова и Д. О. Торшилов подчеркивают, что самый эфир у Нонна не настоящий, а изображенный — Гефестом на щите Диониса. «Щит Диониса — конечно, антитип гомеровского щита Ахилла; но если Гомер описывает только один щит работы Гефеста, то в нонновской поэме их, конечно же, два. Второй принадлежит Эаку и “прообразует” щит его внука Ахилла, так как бой Эака с рекой “прообразует” бой Ахилла со Скамандром, о чем говорится прямо (XXII 384–389)» [Захарова, Торшилов 2003, с. 140]. Земной образ неба, выкованный, вычеканенный в щите Ахилла, Диониса и Геракла — одно дело; описания их у Гомера и у Нонна Панополитанского — другое дело, форма художественного перечтения: о первом известно только из второго. Античные описания божественно-героических щитов — экфрасис, самим собой порождающий некогда реально бывшую форму: от здания мироздания до городских частных, близких к проекту детальной планировки. И все это замешено на оборонительном характере предмета, призванного защитить тело воина от чужой стрелы, меча или копья.

Искусствоведчески проанализировать описание щитов Ахилла и Геракла в России первым взялся профессор теории и истории искусств ИМПЕРАТОРСКОГО университета св. Владимира Г. Г. Павлуцкий (1861–1924), классико-филологический ученик Ю. А. Кулаковского¹. В докторской диссертации он под-

¹ См. о нем: Ф. А. Эрст. Ушедшие: Григорий Григорьевич Павлуцкий // Среди коллекционеров. М., 1924. № 5/6. С. 58; История европейского искусства: вторая половина XIX века — начало XX века. М., 1969. Т. 2. С. 17–19, 21, 62, 65, 67, 68; И. М. Удрис. Григорій Павлуцький: діяльність і спадщина // Об-

черкивал, что Ахиллов щит дает возможность составить понятие о круге представлений жанра в ту эпоху, которую принято называть веком Гомера. — «Он раскрывает перед нами все стремления, все разнообразные интересы, занимавшие тогдашних художников. ...В композиции щита ясно выражена та главная мысль, что общество сначала переживает время, когда оно принуждено терпеть от произвола грубой военной силы; затем народ достигает благоустроенного состояния благодаря тому, что упрочивается праведный суд, семейственность, мирный труд, вообще воцаряется идеал оседлой мирной жизни. Только эти черты сообщают возведенному государственному зданию прочность и незаблемость, страна процветает и жители благоденствуют. Земля с раскинувшимся над нею необъятным небесным сводом на всем протяжении до границ Океана является ареной, на которой развертывается картина человеческой культуры» [Павлуцкий 1897, с. 53–54]. Харийс Туманс пишет, что даже общий набросок представлений о мироздании, помещенный в центре щита, Гомер начинает с описания не неба, а земли [Туманс 2002, с. 44]. О Гесиодовом щите Геракла киевский ученый сообщает, что этот щит до последней трети XIX в. считали простым подражанием гомеровскому щиту и, следовательно, подобно ему — поэтической фантазией Гесиода. «Три памятника, известные нам из литературных источников, Ахиллов щит, Гесиодов щит Геракла и ларец Кипсела¹, служат этапами, указыва-

разотворче мистецтво. 1991. № 1. С. 16–19; А. А. Пучков. Материали к биографії Г. Г. Павлуцького // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. Київ, 1998. Вип. 2. С. 168–179; А. А. Пучков. О живописи в театральном пространстве древней Греции: К лекции Г. Г. Павлуцького «Скенография у греков» // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. Київ, 2002. Вип. 5. На честь О. М. Годованюк. С. 374–386; В. А. Афанасьєв. Дослідник українського мистецтва Григорій Павлуцький // Народна творчість та етнографія. 2003. № 4. С. 13–22; О. В. Сторчай. З історії мистецтвознавчої та викладацької діяльності Григорія Павлуцького // Студії мистецтвознавчі. Київ, 2004. № 1. С. 58–70.

¹ Т. наз. «ларец Кипсела» известен по описанию у Павсания (V 17–20). С этим предметом связана легенда: у одного из Бакхиадов, коринфского тирана VII в. до Р. Х., была хромая дочь Лабда. Ее никто не хотел брать в жены, и поэтому ее выдали за крестьянина. Когда родился сын, Лабда послала к оракулу (в Дельфы) спросить о его судьбе. «Камень тобою рожден: раздавит он лучших в Коринфе»,

ющими путь, по которому следовало греческое искусство в начальную пору своего развития. Сцены, составляющие декорацию Ахиллова щита, целиком заимствованы из окружающей жизни. На Гесиодовом щите ... выступают уже сюжеты, заимствованные у мифологии. Ларец Кипсела показывает, что греческая пластика уже широко воспользовалась богатым поэтическим материалом, который представляли ей мифы» [Павлуцкий 1897, с. 75–76]. Будучи приверженцем формального метода, учеником М. Коллинсона и Ю. А. Кулаковского, Григорий Павлуцкий подменяет описание щитов, пересказ свидетельств Гомера, Гесиода и Павсания¹ искусствоведческим анализом форм этих

— ответил оракул. Бакхиады узнали об этом, испугались и, решив умертвить младенца (синдром Кроноса и Ирода!), послали к Лабде в деревню десятерых солдат. Посланные сговорились: кому первому она даст ребенка, тот и ударит его головой о камень. Лабда радостно вынесла мальчика навстречу убийцам, но ни один из них не смог исполнить приговор: так он доверчиво всем им улыбался. Но когда мать унесла ребенка в дом, доблестные мужи устыдились малодушия и решили все-таки исполнить приказ. Лабда, услышав их сговор, спрятала ребенка в ларец, и таким образом спасла (по-греч. *кипсел* значит *ларец*). Выросши, Кипсел узнал о прорицании оракула, захватил власть, перебил всю городскую власть и сам сделался коринфским тираном. «Благословен, о Кипсел, ты и дети твои, но не внуки», — продолжали ему пророчествовать из Дельф. Но это уже другая история. Ларец стал памятником «истории и культуры» и попал на страницы Павсаниевой истории. См. также: [Гаспаров 1996, с. 89–92].

¹ О щите Диониса у Нонна Панополитанского Г. Г. Павлуцкий, похоже, не вспомнил. Хотя еще в XVI в. Эрхард Геденекций в предисловии к латинскому изданию поэмы подчеркивал: «бесспорно, что он пользуется наилучшим образом отобранными, по большей части гомеровскими, словами греческого языка; эпитеты же его разнообразны и изобильны, и при этом столь удачно применены, что в этом он, по признанию ученых мужей, не уступит наилучшим мастерам» (цит. по: [Захарова, Торшилов 2003, с. 328]). Биография Нонна неизвестна. Мы знаем о нем с достаточной достоверностью одно: он происходил из египетского города Хеммис (Панополис). По всей вероятности, это был прирожденный копт. С. С. Аверинцев писал, что эллинизация Египта в III–IV вв. впервые идет вглубь, а между тем эллинизм в Египте доживает последние сроки. Культурная идилия поэтических кружков стоит в самом странном противоречии с одновременным подъемом автохтонной коптской реакции против всего эллинского, сказывавшейся и в расцвете коптского монашества, и в становлении словесности на коптском языке, скудной и варварской сравнительно с тем,

предметов «посреди виноцветного моря» эллинского искусства, пахнущей чесноком эллинской повседневности¹ и структурно четкой конструкции античного мифа, не ведавшего рационалистического различения на реальное, полуреальное и нереальное: в Греции «было всё», и было реальным.

Принятое нами за исследовательский канон пластическое миропонимание эллинов, выразившееся среди прочего во внимании к форме производимого духовного продукта, то есть эстетическом внимании, воплотилось в греческой литературе в особый прием фиксирования пластической формы — в ее описание. Эти описания, как я показал выше и более подробно покажу ниже, были несколько отличны от «описательных» текстов, составивших опорный материал архитектуроведения и искусствоведения.

Эллинский экфрасис не тождествен современным экскурсоводчески-научнообразным описаниям городов, памятников архитектуры, скульптуры, — то есть всего, что в этом, по сути своей, не нуждается. Греческий экфрасис — нечто иное прежде всего в характере отношения описывающего к описываемому. Хотя именно *экфрасис следовало бы считать началом европейского архитектуроведения*. Собственно, архитектуроведение, отдав на рубеже XIX–XX вв. долг формальному методу (А. фон Гильдебранд, Г. Вёльфлин, В. Воррингер, М. Дворжак), «художественной воле» (А. Ригль), иконографии (Н. П. Кондаков, Ф. И.

что писалось по-гречески, но зато близкой народу. «Итак, Египет времен Нонна представляет зрелище сугубо «несвоевременного» культивирования греческой поэзии и неотделимой от нее греческой мифологической традиции на форме яростной и отнюдь не бескровной борьбы египтян за свою духовную необычность и христиан — за свою религиозную исключительность» (С. С. Аверинцев. Литература // Культура Византии: IV — первая половина VII в. М., 1984. С. 310).

¹ Поль Верлен в «Исповеди», вспоминая парижский 1848-й год, писал: «Префект же был весь в серебре, а комиссар временного правительства в жилете почти а la Робеспьер, и тот и другой, опоясанные широкими трехцветными шарфами, приветствовали полки гарнизона, которые затем проходили по площади под звуки окрестров, игравших Марсельезу, ее распевали во всю мочь тысячи и тысячи луженых глоток, источая при этом сильный чесночный запах» (П. Верлен. Исповедь / Пер. с фр. СПб, 2006. С. 26). Не только эллинская, но и нововременная простолудинная повседневность пахла чесноком (и луком).

Буслаев, Д. В. Айналов), иконологии (Э. Панофский), социологизму (В. Гаузенштейн, В. М. Фриче, И. И. Иоффе), феноменологии (А. Г. Габричевский и В. П. Зубов) и проч., в XX в. стремилось к экфрасистичности, поскольку в течение столетия работает преимущественно методом описания.

Так, «отдельные качества, из которых складывается тектоника визуального образа, — по Л. И. Таруашвили, — таковы: геометрическое свойство — объемность; физические свойства — плотность, тяжесть; положение — устойчивое. Последнее из указанных качества и является главным, так как косвенно в нем отражены остальные... Подход к тектонической интерпретации этих предметов особенно симптоматичен, когда дело идет о различиях в образном восприятии физического мира. Мы имеем в виду строительные сооружения..., а также их основные детали... Основные приемы выявления тектонической экспрессии, которые использовались античными поэтами при словесных репрезентациях построек таковы. 1) Напоминание о строительном процессе... 2) Указание на прочность постройки..., далеко не всегда мотивированное фабулой... 3) Эксплицитное указание на конструктивную функцию или конструктивную обеспеченность той или иной части сооружения, когда при упоминании несущих частей они и характеризуются в качестве таковых... 4) эти отношения тут не указываются прямо, а выражаются косвенно, через последовательность называния частей строительного целого... В результате архитектурный образ не просто рисуется, но как бы последовательно строится в воображении» [Таруашвили 1998, с. 274–275]. Выделяя четыре основные характеристики архитектурного экфрасиса (и показывая их убедительность на примерах из античного эпоса и лирики), Леоид Таруашвили подчеркивает, что поэтическое переживание «архитектурной тектоники как положительной ценности, характерное для антично-классического типа эстетического субъекта, имело оборотной стороной неприязнь к атектоническому в образе постройки и в формах эмоционально-моторной реакции на ее зрелищное действие» [Таруашвили 1998, с. 286].

Не входя в обсуждение этой констатации, также обобщаемой автором на примерах (Светоний, Плутарх, Цицерон, Плиний Ст., Петроний, Лукиан, Марциал, Плиний Мл., Ахилл Таций, Посидипп, Либаний), укажем, что элемент античной «архитектурной критики» (а именно так можно расценить «не-

приянь к атектоническому» у античных авторов) в литературных памятниках Греции и Рима сродни «литературной критике» в тех же литературных памятниках. Из текста Таруашвили следует сделать вывод, что архитектурность являлась поводом для похвалы, атектоничность — поводом для порицания¹. И то, и другое — прерогатива «критики». Единственное, что можно сказать наверняка относительно древнегреческой и древнеримской литературной культуры, — что литературно-критическая (как и архитектурно-критическая) мысль в ней уже была, но архитектурной и литературной критики еще не было. (Очевидно ведь, что архитектурная критика закрепляется в литературном тексте и может рассматриваться с литературоведческих позиций².)

«Важнейшим признаком литературной критики Нового времени, — считает Л. А. Фрейберг, — является ее синхронная соотнесенность со своим объектом. Античная критическая мысль всегда обращена назад, ее объект по преимуществу — Гомер, эта колыбель и энциклопедия греческой культуры... Эпизод синхронной литературной критики, который явлен комедиями Аристофана, поражает своей единичностью и неповторимостью, и обычно воспринимается исследователями как некое отступление от общего хода литературно-критической мысли греков» [Критика 1975, с. 3–4]. Если относительно *литературной критики* с этой констатацией можно согласиться, —

¹ Из книги Л. И. Таруашвили приходится делать вывод, что автор не различает архитеконику и тектонику и, следовательно архитектурность с антиархитектоничностью, тектоничность с атектоничностью, отраженных в исследуемых им литературных образах. Отсюда и — некоторая понятийная путаница.

² На материале русской архитектурной критики это отчасти проделал С. П. Заварихин. См.: С. П. Заварихин. Русская архитектурная критика (середина XIII — начало XX вв.). Л., 1989. Отсутствие сформированного института архитектурной критики обусловлено объективным отсутствием конкретного адресата, и наш редкий критик мечется от одного к другому: то апеллирует к автору, то к заказчику, то к потребителю, а на самом деле пишет для тех имеющих в каждом уважающем себя городском организме «городских сумасшедших», которые каждый раз с пеной у рта защищают старые камни только потому, что они старые, а старость якобы нужно уважать (за что?). Этот несчастный адресат, как правило, — затрапезный холостяк в лоснящихся брючках или не близкая к рефлексии пенсионерка, еще активная, но давно недалекая.

относительно *архитектурной критики* у греков и римлян дело обстоит иначе. Хотя исследование и литературной, и архитектурной критики (архитектоничность / атектоничность, по Таруашвили) питается из одного источника: древнегреческой и древнеримской поэзии и прозы, — обсуждение «критики античными авторами атектонического архитектурного вкуса», как это проделано Таруашвили, заслуживает внимания хотя бы с точки зрения *литературоведческого* анализа. Ведь как бы то ни было, древнегреческое, материально-чувственное, пластически осязательное воспроизведение объективного мира позволяло древним элинам преодолевать кажущийся нам односторонним субъективный романтизм (Пушкин уничижительно замечал о поэзии Шенье: «от него так и несет древней греческой поэзией») и быть на протяжении дохристианской эры «поэтами действительности» (заимствуем у Пушкина же его самоопределение¹). Полагать же, как это делает Таруашвили, «архитектонический вкус» признаком моральной деградации, едва ли уместно. Во-первых, потому, что представлять, как это делает, скажем, Лукан в «Фарсалии», покои Клеопатры (X 109–138), уклоняясь при их описании от тектонических эффектов и последовательно перенося образные акценты с конструктивно-активных деталей и качеств на конструктивно-пассивные и конструктивно-нейтральные, — «воплощением развращенной роскоши» — слишком смелая интерпретация, причастная впечатлениям Нового времени. Во-вторых, потому что утверждение автора, будто «тиранам или просто необузданным деспотическим натурам античные авторы нередко приписывали любовь к атектоническим эффектам в зодчестве», якобы подтверждаемое

¹ Д. Д. Благой. От Пушкина до Горького // Д. Д. Благой. От Кантемира до наших дней: В 2 т. Изд. 2. М., 1979. Т. 1. С. 120–123. Прости, читатель, не могу удержаться от яркой и, пожалуй, верной характеристики Благого, данной ему О. Э. Мандельштамом: «В Доме Герцена один молочный вегетарианец — филолог с головенкой китаец — эдакий ходя — хао-хао, шанго-шанго — когда рубят головы, из той породы, что на цыпочках ходят по кровавой советской земле, некий Митька Благой — лицейская сволочь, разрешенная большевиками для пользы науки, — сторожит в специальном музее веревку удавленника Сережи Есенина. Я а говорю — к китайцам Благого — в Шанхай его, к китаёзам! Там ему место! Чем была матушка филология и чем стала! Была вся кровь, вся нетерпимость, а стала пся-кровь, стала — все-терпимость...» [Мандельштам 1990, т. 2, с. 94].

Нероновым любованием пожаром Рима в 64 г., — слишком упрощенное упрощение. Вероятно, понятия «атектонический вкус», «моральная деградация» в контексте римской культуры (при неформулированных «архитектоническом вкусе» и «моральных достоинствах» в том же контексте) требуют доказательного уточнения¹.

Важно другое. Если для элина *переживание* произведений искусства и архитектуры суть их *текстовая инсценировка*, то есть перенесение из пространства зрительного в пространство идеальное и даже интимно осязаемое (стилос, пергамен), трансформация внешнеполученного ощущения сквозь душу переживающего в другое произведение — произведение литературы, было единственной возможностью *отразить на бумаге эстетический натиск* архитектурного произведения, статуи бога, героя или атлета, — для современного человека, тем более исследователя истории архитектуры, такой подход недопустим. Прежде всего потому, что элин поверял бумаге впечатления собственной эпохи, сродного ему времени; современный исследователь рефлектирует самого себя, того, в ком свершилась «вся полнота бытия».

¹ Несмотря на столь дискуссионное отношение к труду Л. И. Таруашвили, в целом заслуживающему расположения со стороны читателя, не могу согласиться с острой рецензией В. А. Глазычева, опубликованной в «Русском журнале» (1998, 5 ноября // www.glazychev.ru/publications/reviews/1998-11-05_review_Taruashvili.htm). Утверждая, что в рецензируемой книге «великое множество то кратких, то протяженных названий глав и разделов, а в них — как у Виссариона Белинского — цитаты из полутора сотен сочинителей — античных, средневековых, ренессансных и постренессансных», что «под цитатами — более или менее протяженные интерпретации, *тавтологичные* по смыслу оригиналу», — уважаемый рецензент забывает, что в таком виде вопрос, поставленный и всесторонне рассмотренный Л. И. Таруашвили, и поставлен, и рассмотрен в отечественном архитектуроведении впервые. Комплексность и глубина подхода должны служить достаточным извинением автору в глазах не в меру строгого рецензента. Важно также, что Таруашвили удалось сломать стереотип, будто лишь комедии Аристофана как критическая реакция на современную ему действительность «единственны и неповторимы» в качестве синхронной литературной критики: «архитектурная критика», закрепленная в античных поэзии и прозе, свидетельствует о широте подобных текстовых источников.

Таким образом, экфрасис — малоисследованная сфера материальной культуры античности, в которой находятся текстовые отражения, подражания (миметизмы), пережитые зрителем текстовые «копии с копий» природы человека. Благодаря экфрасису мы способны слышать живой голос античности, восхищенно затухающий в портиках и теряющийся в прохладе колоннад, живое слово об архитектуре как среде человеческого поведения.

Экфрасис диалогичен. Это — беседа между мной и произведением, улавливание интонаций произведения; беседа с другом относительно произведения; это беседа, связанная с изображением и включающая в себя его описание. Недаром Л. И. Таруашвили назвал античную поэзию областью стихийного архитектурного творчества, подчиненного импульсам свободной фантазии [Таруашвили 1998, с. 317]: поэтические произведения древних греков и римлян, рассчитанные на слуховой образ, были ориентированно диалогическими, и потому строились по правилам софистического учения о слове: *убеждение, наслаждение и забава*¹. Однако экфрасис зиждется на иных основаниях.

Н. В. Брагинская предлагает строгую характеристику терминов: *изображение, беседа, описание*. Под *изображением* понимается конкретное, предметное, сюжетно-тематическое произведение искусства и архитектуры (картина, храм, статуя, рельеф, но не узор и не орнамент); *описание* — нечто более пространное, нежели простое название, однако если перед нами комплекс описываемых картин, статуй, рельефов или храмов, наличие описания признается, если такой комплекс представлен перечнем названий. *Беседой* называется текст, построенный целиком в диалогической форме, а также текст, в котором имеются «следы» диалога, предполагающие известную развернутость речи. «Беседа может отправляться от изображения и приводить к нему, но в какой-то своей части она имеет изображение своим непосредственным предметом» [Брагинская 1981, с. 226]. Для признания в некотором тексте экфратических элементов необходимым условием оказывается наличие общей *диалогической среды*, в которой существует изображение.

¹ Ученику софиста Горгия — Поликрату — приписываются экфратические словесные опыты на вымышленные темы: похвальные речи мышам, горшку, камешкам (Деметрий. *О декламации* 120; Александр. *Об ораторских приемах* III 3, 105); из таких опытов впоследствии развились декламации.

Так, анализируя «Картины» Филострата, некоторые драмы Эпихарма, Эсхила, Феокрита, Еврипида и др., Н. В. Брагинская приходит к выводу, что тексты, удовлетворяющие рабочему определению диалогического экфрасиса, обладают рядом общих, но неочевидных черт. К наиболее важным для нашего разговора должны быть отнесены: а) изображение, о котором идет речь, сакрально; оно находится в святилище или в храме, участвует в сакральной церемонии; б) изображение таинственно, иногда аллегорично, обладает скрытыми смыслами; в) изображение получает истолкование, его смысл раскрывается и тайна разгадывается; г) описание изображения богато светоносными образами, блеском, сиянием, сверканием, огнем и пламенем, которые «невозможно согласовать с реальностью греческих рельефов, картин и статуй», описание непременно подчеркивает сходство искусственного с подлинным, неотличимость изображения от «оригинала» (даже если это живое существо); д) в том или ином смысле изображение рассматривается как живое или почти живое, а в группе «вырожденных» текстов (где зритель и изображение совпадают), например, в эпиграммах, мотив «живое искусственное» получает предельное выражение: изображение живое, даже говорящее. Хорошим примером могут быть эпиграммы, скажем, Анакреонта и Антипатра Сидонского, посвященные скульптурной «Корове» («Тёлке») Мирона¹:

Дальше паси свое стадо, пастух, чтобы телку Мирона,
Словно живую, тебе с прочим скотом не угнать.

(*Анакреонт*, пер. с др.-греч. А. Н. Блуменау)

Кажется, телка сейчас замычит. Знать, живое творилось
Не Прометеем одним, но и тобою, Мирон.

(*Антипатр*, пер. с др.-греч. А. Н. Блуменау)

Даже из этих навскидку взятых фрагментов видно: одним из важнейших результатов исследования Брагинской следует признать, что все внимание зрителя сосредоточено *не* на самом

¹ См. подборку древнегреческих эпиграмм о «Корове» Мирона у М. А. Гаспарова: [Гаспаров 1997, т. 1, с. 311–314]. «Читатель, вам не захотелось попробовать к этим двадцати восьми вариациям одного и того же парадокса приискать еще и двадцать девятую? Если да, то вы восприняли это стихотворение (псевдо-Анакреонта. — А. П.) так, как воспринимал его античный читатель» [Гаспаров 1997, т. 1, с. 315].

художественном объекте (скульптурное ли это произведение, или архитектурное), а на изображенном, на *предмете изображения*, на его «словесном смысле» (толковании), поэтому «картина, статуя и т. п. учит, наставляет, открывает жизненную, философскую, религиозную тайну, иллюстрирует миф» [Брагинская 1981, с. 232]. К этому следует добавить, усугубив и сделав предельно отчетливыми выводы Н. В. Брагинской, что зритель или его собеседника (другого зрителя) в первую очередь *в изображенном* интересуется не изображаемое, а лично пережитое впечатление от произведения. Именно об этом впечатлении, лишь инициированном изображением, по сути дела, и идет речь в греческом экфрасисе.

Иными словами, главную роль играет *не произведение*, описываемое в беседе, а *описание переживания* «беседующего» с ним, фиксируемое на бумаге. Пожалуй, именно это является наиболее выразительной чертой греческого экфрасиса, отличающей его от современного архитектуроведческого описания.

Конечно, описывая что-либо, мы непременно пропускаем описываемое сквозь собственное чувство, так или иначе его переживаем (каждый раз заново), но отличие греческого экфрасиса от современного описания в том и состоит, что на бумаге фиксируется *не произведение, каким оно мне представилось, а мое ощущение произведения*. В этом нужно усматривать главную отличительную особенность античного «архитектуроведения» как собственно античного, то есть не тождественного современному. Как это было сделано, например, римлянином Сенекой в эпиграмме «О развалинах Греции»:

Греция, скошена ты многолетней военной бедою,
Ныне в упадок пришла, силы свои подорвав.
Слава осталась, но Счастье погибло, и теперь повсюду,
Но и могилы твои так же священны для нас.
Мало осталось теперь от великой когда-то державы;
Бедная, имя твое только и есть у тебя!

(пер. Ю. Н. Шульца)

Архитектурная форма: описание и существование. Если Н. Я. Марр говорил с надеждой, что хотел бы, чтоб существовал единый язык человечества, вобравший в себя все положительное из всех языков, и что язык будущего — чистое мышление, свободное от звуковой формы и любой другой «природной материи», это же можно эксплицировать и на *архитектуру* как

некое всеобъемлющее социально-природное явление, свободное от застывших в камне форм онтологической реализации. В самом предельном случае архитектура должна существовать так, чтобы человек, проживая, не замечал ее как нечто, намеренно среду его жизнедеятельности организующее.

Греческая архитектура в известной степени должна быть отнесена к разряду того уникального среднего и структурного организма, в котором понятие *эстетической ценности* осуществляется в момент инициирования репродуктивного воображения созерцателя посредством созерцаемого объекта: в момент переживания жизни этого объекта созерцатель и созерцаемое совпадают, не дробясь на объект и субъект.

Античный экфрасис является наиболее ярким подтверждением этого, поскольку, как заметил М. М. Бахтин, «эстетический объект является субъектом своей собственной внутренней жизни, и в плане этой внутренней жизни эстетического объекта как субъекта осуществляется эстетическая ценность..., в плане сопереживаемого сопереживания субъекта, в категории я» [Бахтин 1986, с. 62]. «Считается, — утверждает М. А. Гаспаров, оппонент Бахтина в вопросе о всеобщем “диалогическом устройении” мира, — что греки мыслили образами. Может быть, но когда эти образы нужно было выразить словесно, греки мыслили риторическими фигурами» [Гаспаров 1997, т. 1, с. 315]. В *античном экфрасисе архитектура как бы осознает самое себя*, тем самым полагаясь именно как архитектура — реальность особого рода, отличная от реальности литературного текста, сакрального отправления или бытовых сюжетов. Наиболее выразительным примером является римский Пантеон, — и без того ярчайшее произведение архитектуры, овеянное легендами.

Надпись на фризе его портика: «M[arcus] Agrippa, L[ucii] f[ilius], co[n]s[ul] tertium, fecit» («Марк Агриппа, консул в третий раз, соорудил») — не указание на функцию объекта (иначе было бы, скажем: «храм-усыпальница»), не свидетельство угодливой расторопности каменщиков, желавших потрафить амбициям римского ктитора, и не письменный признак самоидентификации объекта (как объясняющие надписи на чернолаковой посуде: «Я — килик Корака»), иначе было бы: «Храм всех богов». Это и не изображение внеположного посредством слова, и не беседа, и не описание. Это скучный нотариальный акт, по-спартански лаконичный и высеченный антиквой по мрамору;

документальное свидетельство, что здание, вошедшее ныне во все синодики истории мировой архитектуры, было построено таким-то, в то время как другие здания выстроены под покровительственным надзором такого-то. Если этот нотариальный акт и можно зачесть актом вневременной самоидентификации объекта архитектуры, то лишь с точки зрения начального этапа самой истории архитектуры, для которой бывает важно: кто, когда, почему и зачем возвел (споспешествовал возведению) ту или иную архитектурную форму¹.

К исходу эллинской классики такое самоопределение архитектуры оформилось в особый род литературного жанра — *архитектуроведческий трактат*² (мы помним, имена каких древних авторов упоминает Витрувий: это Иктин, Пифей, Херсифрон, Метаген, Филон и проч.). Обращение архитектурной мысли на самое себя отвечает обращению мысли на свое инобытие в архитектурной форме. Возникновению этой самоидентификационной формы — формы *архитектуроведческого трактата* — был параллелен (если не предшествовал) феномен экфрасиса.

¹ Уж точно не этой Агрипповой надписи аплодируют персонажи в кинокартине Питера Гринуэя «Живот архитектора»: они благоговеют пред самой ротондой Пантеона.

² Многие люди, даже достойные, говорят о трактатах Витрувия, Альберти, Палладио, Серлио, Виньолы и т. д. как об *архитектурных трактатах*. С точки зрения того, что эти произведения не о «искусстве», не о «музыке», не о «литературе», это определение еще как-то может «культурно существовать», но в системе «архитектурного» знания тексты названных авторов безоговорочно следует называть *архитектуроведческими трактатами*. Что такое «архитектурный трактат»? Я не знаю.

Не могу отказать себе в удовольствии припомнить, что первый *архитектуроведческий трактат*, появившийся на русском языке, был самоличным переводом государем императором Петром I «Архитектуры» Дж. Б. да Виньолы (книга больше известна под названием «Правило пяти орденов архитектуры»). «С какого языка перевел Пётр, установить не удалось. В его библиотеке имелось семь экземпляров книги Виньолы на четырех языках — голландском, немецком, итальянском и французском. Вероятнее всего, основным текстом был немецкий с возможной сверкой по остальным, прежде всего голландскому. Перевод выполнялся в 1707–1708 гг., и в конце 1708 г. по приказу царя книга начала печататься. В процессе печатания царь дважды просматривал и исправлял

Античный архитектуроведческий трактат и романский жанр. Поздний античный роман, этот незаконнорожденный жанр, «антижанр» (как определил его С. С. Аверинцев), разбил традиционную палитру жанров, переведя самое категорию «жанр» из центральной, стабильной теоретико-литературной категории в нечто подсобное. Именно с развитием романа как самостоятельного жанрового организма, ставшего довлеющим над другими жанрами, по-новому «начинают звучать условные языки строгих канонических текстов» (Бахтин). Эти условные языки совершенно по-особому стали звучать в таких романских жанровых произведениях, как архитектуроведческий трактат, в котором, поддаваясь инерционным движениям речи и языка, строчки Пушкина и Гаспарова приходят к месту и не к месту.

Судя по тексту трактата «Об архитектуре» Витрувия, жанр эллинистического архитектуроведческого трактата в чем-то сродни роману, поскольку именно роман как жанр начинает вносить в литературную практику развернутую проблемность, специфическую смысловую незавершенность и «живой контакт с неготовой становящейся современностью (незавершенным настоящим)» [Бахтин 1975, с. 451], у Витрувия

перевод. На окончательную редакцию книга была отдана жившему в России итальянскому архитектору [Дж. М.] Фонтана, который заменил некоторые итальянские термины русскими и составил своего рода архитектурный словарь. Именно Фонтана и приписывался этот перевод» (О. Е. Семенов, А. Н. Панасьева. История перевода: Средневековая Азия. Восточная Европа XV–XVIII вв. Киев, 1991. С. 175–176). Представляется характерным высказывание Эгнацио Данти в биографии Виньола о его нескаредности. Эгнацио Данти пишет, что «Виньола и не хотел, и не умел копить деньги, притекавшие в большом количестве к нему в руки, и говаривал обычно, что всегда молит Бога оказать ему такую милость и послать ему денег не слишком много и не слишком мало, дабы жить и умереть честно; так оно и случилось, ибо прошел он путь своей жизни в трудах, отличался терпением и великодушием великим, чему способствовали крепкое сложение и прирожденная веселость совокупно с искренней добротой, о каковых качествах вспоминали с любовью все его знавшие» (Э. Данти. Жизнеописание Джакомо Бароцци да Виньола, превосходнейшего архитектора и перспективиста [1583 г.] // [Виньола 1939, с. 66]).

¹ Недаром М. М. Бахтин указывает, что большие органические поэтики прошлого (Аристотель, Гораций, Н. Буало) последовательно игнорируют роман. Поэтики XIX в., лишённые целостности, роман игнорировать не могут, но они

— с римским архитектурным настоящим и греческим архитектурным прошлым. В его трактате «архитектура ...вбирает в себя многообразные знания и преподносится как уникальная возможность моделирования всей человеческой культуры» [Локтев 2004, с. 447].

Недаром Готфрид Земпер сетовал, что во второй и третьей главах первой книги Витрувиева трактата он увидел перед собой только груды без всякого плана составленных обломков, принадлежавших давно разрушенному зданию — «канону античной теории прекрасного». «Всякие признаки порядка так раздроблены молотом варварской рутины, что восстановление старого здания очень затруднительно» [Михайлов 1967, с. 5]. Похоже, Земпер не учел специфику архитектурного трактата как жанра, из которого хотел почерпнуть вяжущее для окончательного сложения образа античной теории архитектуры¹. Земпер также не учел специфики личности самого Витрувия, который был вынужден подстраиваться под вкусы сиятельных покровителей, — сначала Цезаря, затем Августа, каждый из которых имел свой взгляд на проблемы строительства [Поляков 1938-а, Поляков 1938-б]². Вообще же, литература такого рода

просто приплюсовывают его к существующим жанрам. Выше я замечал, что категория *жанр* в отношении архитектуры как произведения и в отношении архитектуроведческих текстов целостно не изучалась. А ведь это интересно.

¹ Такой подход сродни поиску в «рутинных» романах Достоевского и Л. Толстого образа человека второй половины XIX в.: сложить в сознании его образ удается, но в тексте речь «о другом».

² Г. П. Поляков в 1938 г. специально исследовал особенности деловых отношений Витрувия с двумя римскими императорами — Гаем Юлием Цезарем (100–44 гг. до Р. Х.) и Гаем (Октавианом) Августом (63 г. до Р. Х. — 14 г.), сделав попытку выяснить место личности и трактата Витрувия, посвященного Августу, в качестве исторического источника как для исторической науки вообще, так и применительно к истории архитектуры. Ограничимся конспектом этой полузабытой публикации, по ходу высказав свои соображения.

«Трактат Витрувия, — пишет Поляков, — не носит характера поползновения к гигантомании; напротив, строгое чувство меры и возведение соразмерности, “симметрии”, в высший принцип архитектуры проходит красной чертой через весь трактат. Но и Цезарь как в своем литературном стиле, так и в своих теориях литературного языка (трактат “De analogia”), тоже был сторонником строгого чувства меры и трезвости. Поэтому трактат Витрувия, суммируя до-

стижения архитектуры, создавал из их свода как бы критерий для нового замысла Цезарем строительства, шел навстречу стремлениям самого Цезаря... Красной нитью через весь трактат проходит та идея, что с начала II в. до Р. Х., когда, связав по рукам и ногам Карфаген, Рим перешел в наступление на весь культурный средиземноморский мир, он перехватил пальму первенства у Греции не только в военном деле, но и в архитектуре, вырождавшейся у греческих мастеров в эклектику, прожектерство и схематизм (статья 1938 г., отсюда и лексическое своеобразие оборотов. — А. П.)» [Поляков 1938-а, с. 149–150]. Иное отношение к архитектурному процессу было у Августа, занявшего римский принцепский престол. «Чувствуется, что Витрувию трудно найти настоящий тон и язык для разговора с Августом и что у Августа нет никакой охоты прислушиваться к словам Витрувия. При таких условиях самое подношение трактата и тщетные старания Витрувия, равно как и поощрение их Августом, без чего они сразу же в корне пресекались бы, являются загадкой. Разрешения ее можно искать, лишь внимательно следя за всеми перипетиями карьеры как архитектора Витрувия, так и императора Августа» [Поляков 1938-а, с. 155]. Характер Августа, как и каждого римского императора, был своеобразным, запоминающимся. На этом не было бы смысла останавливаться, ограничившись отсылкой к Светонию, если бы, во-первых, не размах строительства в Риме, инициированный Августом, и, во-вторых, не его отношение к собственным архитектурным «сочинениям» и их критике архитекторами-специалистами. Напомню, что Аполлодору Дамасскому, считающемуся автором римского Пантеона, подобная критика стоила головы, хотя была направлена не по адресу Августа, а по адресу Адриана (76–138 гг.), тоже упражнявшегося в архитектурном проектировании. И поскольку в тоталитарные эпохи личность кесаря играет едва ли не первую роль в направленности архитектурного процесса, выяснение отношений между Августом и Витрувием (или между Адрианом и Аполлодором) исторически занимательно, поскольку трактат последнего — единственный целостно сохранившийся профессиональный документ. Выводы Полякова в этом отношении показательны: «[Во-первых,] трактат Витрувия представляет собою весьма важный и интересный исторический документ, и как таковой характеризует определенный исторический момент. Во-вторых, этот исторический документ несколько приоткрывает закулисную сторону принципата Августа и служит противовесом хвалебному хору придворных поэтов, ползавших, как выразился К. Марк о Горации, на брюхе перед Августом. В-третьих, выяснилось, что Витрувий по целому ряду причин не мог играть особо блестящей роли при Августе как архитектор, и что самый трактат его в первоначальном виде не мог возникнуть в атмосфере августовского режима. Трактат Витрувия, адресованный поначалу Юлию Цезарю, носившемуся с головокружительными планами грандиозного строительства, был переадресован Августу по настоянию его се-

стры Октавии, и в этой новой редакции и в новом оформлении дошел до нас» [Поляков 1938-а, с. 160].

Пожалуй, не все так просто, как представляется Полякову. Если вчитаться в посвящение Витрувия Августу (*De archit.* I praef. 2), нетрудно убедиться, что божественность Августа, пример предков, величие и мощь Рима образовывали среду, в которой добропорядочный римлянин (а тем паче военный инженер, каковым был Витрувий) рождался, жил и умирал. Величие государства благодаря общественным постройкам должно было наиболее эффективно воздействовать на умы и даже сердца: так Витрувий формулирует цели градостроительной и архитектурной политики, созвучные стремлениям самого Августа. «Cum ergo eo beneficio essem obligatus, ut ad exitum vitae non haberem inopiae timorem, — пишет Витрувий, — haec tibi scribere coepi, quod animadverti multa te aedificavisse et nunc aedificare, reliquo quoque tempore et publicorum et privatorum aedificiorum, pro amplitudine rerum gestarum ut posteris memoriae traderentur curam habiturum. Conscripsi praescriptiones terminatas ut eas adtendens et ante facta et futura qualia sint opera, per te posses nota habere. Namque his voluminibus aperui omnes disciplinae rationes» («Итак, снискав такое твое благоволение, что до конца жизни могу не испытывать страха нищеты, я предпринял написать для тебя это сочинение, так как вижу, что ты возвел и поныне возводишь здания и намерен и впредь заботиться о передаче потомству общественных и частных строений, соответствующих величию твоих деяний. Я составил точные правила, дабы на основании их ты мог самостоятельно судить о качестве как ранее исполненных работ, так и о том, каковы должны быть будущие, ибо в этих книгах я разъяснил все законы архитектуры». *De archit.* I praef. 3, пер. Ф. А. Петровского). Даниеле Барбаро, комментируя это место, отмечает, что Август «поистине был добрым и великим покровителем всяческой доблести, поэтому он заслуживает имя Августа, [величественного] не только тем, что расширил пределы империи, сколько тем, что благоволил хорошим людям и способствовал росту добродетели и наук поощрениями и наградами. Итак, Витрувий наш по заслугам посвящает ему свои труды и, понимая его значение, возносит его правдивыми, нелестными и достойными его словами» [Барбаро 1938, с. 11]. Витрувий начал работу над трактатом в преклонных летах, в 33 г. до Р. Х., через десятилетие после смерти Цезаря, и вскоре после 27 г. до Р. Х. завершил, посвятив Августу. Посвящение было самым естественным завершением отношений, которые связывали Витрувия с императором. Витрувий упоминает, что Август дал ему за его инженерные работы вознаграждение и по ходатайству Октавии назначил пенсию. И Юлий Цезарь, пожалуй, здесь не при чем. «Трудно отделаться от мысли, что эта материальная помощь, — отмечает И. Ш. Шифман, — была предоставлена Витрувию для написания его труда, так же как она предоставлялась Вергилию, Горацию, и не им одним. Кстати, предисловие было выдержан-

но в обычных для литературы этого круга тонах... Таким образом, сочинение, где речь шла о технике строительного дела и строительной эстетике, о механике, музыке и астрономии, а также сообщалась отрывочная информация по истории архитектуры, — это сочинение ставилось в один ряд с важнейшими литературными произведениями эпохи, в которых нашли выражение идеологические установки режима» (И. Ш. Шифман. Цезарь Август. Л., 1990. С. 162). Г. П. Поляков, ставя акцент на якобы идеологической независимости Витрувия, не «ползавшего на брюхе» перед Августом (не в пример «ползавшим» Вергилию и Горацию), несколько перегибает палку. Витрувиево посвящение — не только своего рода щит, оборонявший автора от нежелательного, быть может, негласного государева недовольства, но и знак искреннего восхищения меценатской деятельностью просвещенного монарха. Мы не имеем ни права, ни оснований отказывать Витрувию в нелицемерности. Ведь именно во времена Августа (усилиями его друга Агриппы) проведены большие работы по реконструкции Рима: реставрация водопровода, Фламиниевой дороги, мостов. Следует помнить, что не только Витрувий, но и упомянутый выше Аполлодор Дамасский посвятил императору свой трактат о градостроительном искусстве, дабы снискать благоволения (тогда архитекторы были пишущими людьми). Но, по всему судя, основания для этого у Аполлодора были иными, нежели у Витрувия — менее, так сказать, искренними. Кассий Дион в «Римской истории» (LXIX 4) по поводу Аполлодора пишет, что Адриан сначала сослал, а затем умертвил его под предлогом «совершенного им проступка, на самом же деле потому, что однажды, когда Траян с ним разговаривал относительно работ, тот сказал Адриану, говорившему какой-то вздор: “Иди, рисуй свои тыквы, потому что в этом деле ты ничего не понимаешь”. Действительно, в то время Адриан гордился такого рода живописью (он увлекался жанром рисунка, ныне именуемого “натюрморт”. — А. П.). Став императором, Адриан оказался злопамятным, и не потерпел свободы речи Аполлодора. Чтобы показать, что он может создавать большие сооружения и без него, Адриан послал Аполлодору чертеж (*diagramma*) храма Венеры и Ромы, спрашивая, хороша ли постройка; Аполлодор ответил, что ее следовало бы поднять вверх и подвести под нее цоколь; с возвышения она была бы виднее на Священной дороге и в подвале оказалось бы пустое место для <театральных> машин, — таким образом, машины можно было бы сосредоточить без того, чтобы их было видно, и они могли бы незаметно быть подвешены к театру. Что же касается статуй, он ответил, что они несоразмерно велики в сравнении с высотой святилища. Он добавил: “Если бы богини захотели встать и выйти, они бы не могли этого сделать”. Такой прямолинейный ответ раздосадовал императора и сильно огорчил его, ибо он сделал непоправимую ошибку. Он не сдержал ни своего гнева, ни огорчения, и предал Аполлодора смерти» [Архитектура 1940, с. 318]. По другим сведениям, любезно сообщ-

может рассматриваться *in status nascendi* как своего рода фиксация акта *литературного* воображения.

Основанием формулировки указанного выше принципа художественно-пластической телесности и его развертки является архитектурничность какого-либо деятельностного выражения (или продукта) элина и римлянина: от произведений литературы и вообще словесности до произведений скульптуры и архитектуры.

Самая телесность этих продуктов, не мыслимая помимо той или иной архитектурной организации, оказывается необходимым залогом и архетипическим фактором существования архитектуры в плотном смысле слова.

Более того, не что иное, как *архитектоника* оказывается общим для всех типов литературного проявления экфрасиса (трагедия, комедия, естественнонаучный или философский трактат, частное письмо, эпиграмма и т. д.) телесно-реальным основанием, допускающим самим фактом явления то или иное эстетическое переживание, экфрастическое запечатление этого переживания на пространстве текста. Понятно, что архитектурничностью обладает как литература, так и другие виды творческих актов — музыка, театр, живопись, скульптура, но в архитектуре архитектоника наиболее ощутима, наиболее зрима и наиболее естественно выражает *структурную организацию материала*, которым довлеет *процессивно*. Именно этот смысл эксплуатировал Аристотель, упоминая архитектурность помимо архитектурного.

ценным Г. З. Кагановым, Аполлодор в ответ на просьбу дать ему, как будто ссыльному, помощников для каких-то трудоемких исследований, тут же приказом императора получил в свое распоряжение большой отряд армейских саперов, с коими и проводил громоздкие опыты. Похоже, в истории архитектуры немного наберется примеров удачной совместной деятельности государя и архитектора: вспомним страшные русские судьбы ослепленных Иваном Грозным Бармы и Постника, казненного Петра Еропкина, впавших в немилость Баженова, Монферрана, инженера В. К. Олтаржевского. Впрочем, «Еропкин был казнен вовсе не за свое архитекторство, а за бытность “конфидентом” кабинет-министра Артемия Вольнского; Баженов впал в немилость не за архитектуру (хотя именно архитектура стала поводом для выражения немилости), а за участие в масонской корреспонденции великого князя Павла Петровича; Монферран крупно воровал; вот за что попал в лагерь Олтаржевский, не знаю, да разве тогда было “за что”» (Г. З. Каганов — автору, СПб, 5.XI.1998).

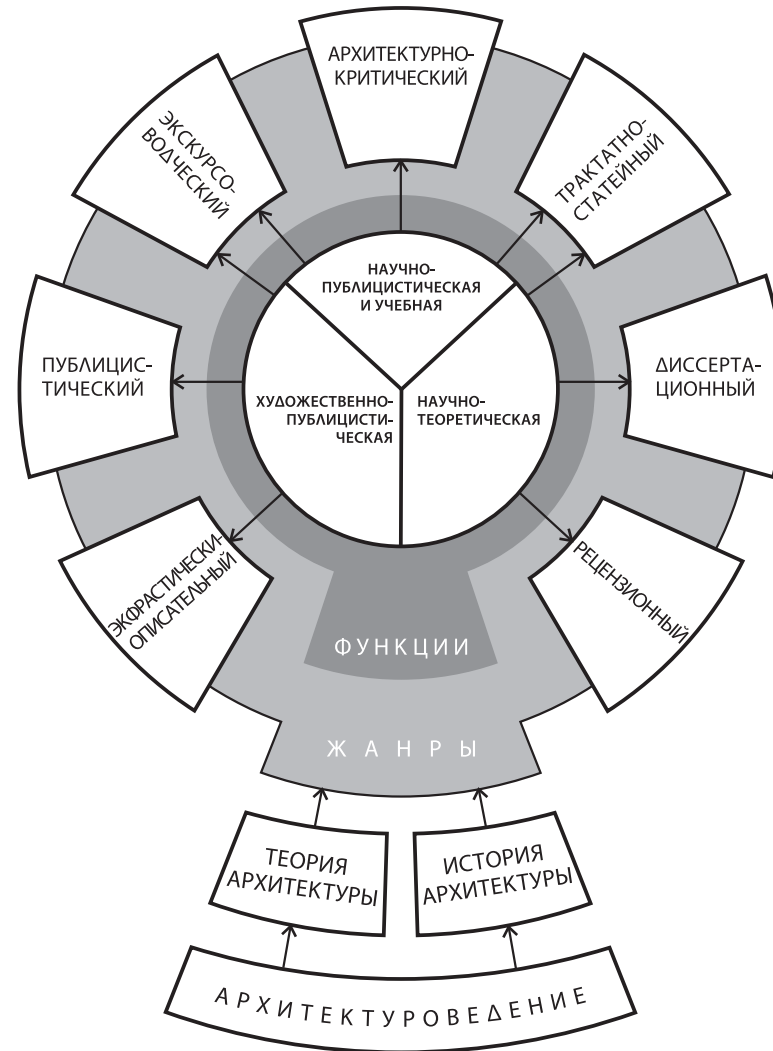
Архитектура выступает той необходимой призмой, сквозь которую осуществляется познание мира и его преобразование при помощи философских, литературных, музыкальных и проч. архитектонически выразительных средств, по сравнению с которыми средства искусства как *технэ* проявляют себя лишь как отражение природы.

Экфрасис — это *промежуточное явление*, возникающее между несколькими реальностями сразу: 1) между реальностью действительной зримой формы, 2) реальностью моего сознания и 3) реальностью взаимной проекции одного на другое. В результате получается, организуется, создается новая реальность, которая, будучи нетождественна всем предыдущим, *формирует* мыслительное тело, которое только и может являться функцией, «четвертой» формой. Ретроспективное постижение этой формы способно оплодотворять самую реальность ретроспекции в том значащем виде, посредством существования которого эта способность только и может проявиться. (Ведь, по выражению П. Валери, мысль двупола: она сама себя зачинает и сама же вынашивает.)

Главный смысл экфрасиса — в его посредничестве, пособничестве рождению нового пространства, которое может быть расценено как текст.

Кроме того, что экфрасис обладает двумя основными характеристическими свойствами всякого текста — а) является самостоятельно ценным организмом и б) указывает на то, ради чего текст затевался, — он *очевидно* свидетельствует как об описываемом, так и об описывающем. Но главное отличие античного описания от современного фиксированного на бумаге текста — в том, что его существование предполагало *акустическую, звуковую* реализацию. Трудно сейчас себе представить чтение вслух, скажем, трактатов предшественников Витрувия. Но только в звуковом качестве они и могли существовать.

Познание мира как звучание языка. Такое ритуальное качество текста, как его обязательное *произнесение вслух* независимо от жанра произведения, оказывалось в античности едва ли не центральным моментом распространения какой-либо текстовой формы (в том числе и архитектурного трактата, сколь ни парадоксальным это может показаться сейчас) и ее «долготельства» в историческом пространстве Эллады.

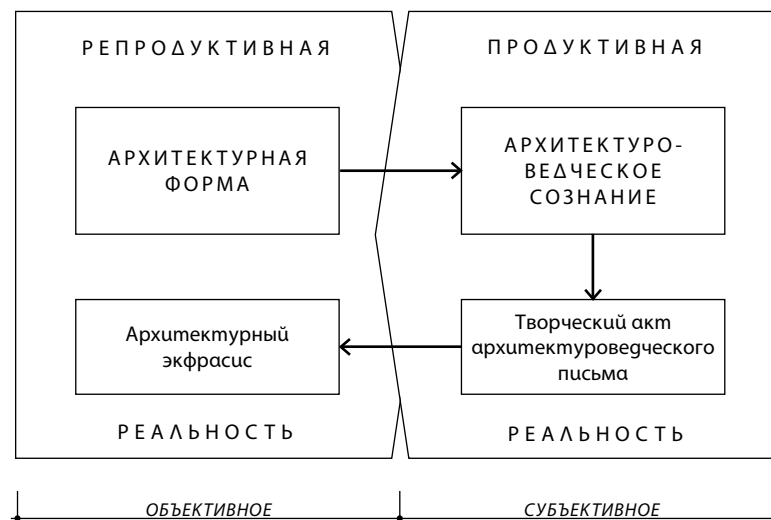


14. Архитектуроведческое письмо: взаимодействие функций и жанров

Потому экфрасис как наиболее подходящий для воспроизведения текст, в чем-то даже педагогически-наставительный, в античное время мог быть таким выражением текстовых пространств архитектуры, о котором ныне остается только фантазировать. Это было и 1) архитектуроведение в его эмбриональных формах, и 2) самостоятельный художественный текст, и 3) вполне пригодное для произнесения вслух занимательное «слушание» и «чтиво».

Народный, широкий, неэлитарный характер античной культуры являлся основным условием знакомства с информативными источниками, которые были ориентированы преимущественно на акустическое, слуховое восприятие. Разумеется, этот фактор накладывал отпечаток как на общий характер античного мировоззрения, так и на структуру общества. С. А. Утченко назвал это явление *офоакустической ориентацией античной культуры*. «Свойственная ее мыслителям диалогичность мышления должна рассматриваться как частный случай, как проявление одной из особенностей античной культуры в целом, точнее — более общей и специфической ориентации этой культуры... Говоря об античной культуре, мы, конечно, имеем в виду лишь определенный период ее развития, а именно тот период, который принято именовать “классическим” и который точнее следует определить как эпоху господства полисной организации, полисных отношений. Во-вторых, мы, строго говоря, имеем в виду те области культуры, которые выступают в словесном выражении, которые так или иначе связаны со словом (речью)» [Утченко 1977, с. 8–9]. Более того: вслед за М. А. Гаспаровым нужно утверждать, что античность не знала чтения «про себя» — даже наедине с собой грек читал вслух, наслаждаясь звучащим словом, «даже философские трактаты, даже научные исследования писались прежде всего для громкого чтения» [Гаспаров 1972, с. 7]. Однако конфликт между живой и письменной речью, на существовании которого так настаивает С. А. Утченко, вероятно, не был столь уж непримирим. Скорее, наоборот.

Греческое письмо как ответвление семитского консонантного письма (в частности, финикийского) в сравнении с семитскими видами письма имеет несравненное преимущество — помимо согласных оно содержит гласные буквы, тем самым обеспечивая точность в передаче звучания произносимого слова. «Если древнейшее письмо старалось передать только *смысл со-*



15. Место архитектурного экфрасиса в системе продуктивной и репродуктивной реальности

общения, игнорируя точное звучание, то теперь главной задачей стала передача *звучания* сообщения». Грекам как читателям вслух наличие правильно зафиксированного звучания слова было совершенно необходимо. «Конечно, — продолжает Й. Фридрих, — раннему греческому письму по сравнению с современными системами письма чего-то недостает: отсутствует пунктуация, нет пробела между словами, буквы не разделяются на заглавные и строчные. Но самое существенное все же — верная передача звучания произнесенного слова» [Фридрих 1979, с. 128]¹. Более того, важность нововведения проливает

¹ В древнегреческом письме отсутствует обозначение диакритических знаков (ударения и придыхания): греки классического времени писали большими буквами (маюскул) без диакритики, без точек и запятых, без пробелов между словами. С V в. появился новый тип письма, курсив, и только в византийскую эпоху, с VIII–IX вв., начали писать маленькими буквами (минускул). В эллинистическое время александрийские грамматики ввели знаки ударения и интервалы между словами: Аристофан Византийский (III–II вв. до Р. Х.) ввел точку (*e stigma*), двоеточие (*e mese stigma*) и запятую (*e ypostigma*), его ученик Аристарх и грамматик Никанор (II в. до Р. Х.) последовательно вводили отдельные

свет вообще на проблему установки всякого текста на голос.

Стоит утверждать, что *текст как материальный организм* был второстепенен, имел подсобное, «черновиковое» значение для того, что было первичным: для его прочтения вслух. Ради этого текст *вынужден* был быть максимально удобным в ороакустической передаче чтецом авторской мысли. Этот момент — ориентация всякого текста на голос — сыграл главную роль в возникновении литературных жанров, королем среди которых должен быть признан экфрасис. Известно, что поэмы Гомера, впервые записанные при Писистрате, многими поколениями передавались из уст в уста; по свидетельству Плутарха, во время Сицилийского похода афиняне спаслись от рабства и каменоломен благодаря знанию и чтению наизусть стихов Еврипида, которыми они услаждали слух разгневанных сицилийцев.

Поэтому прав С. С. Аверинцев, утверждающий, что классическая *греческая литература не столько «написана», сколько «записана»*. — «Она условно зафиксирована в письменном тексте, но требует реализации в изустном исполнении; ей необходимо вернуться из отчужденного мира букв и строк в мир человеческого голоса и человеческого жеста» [Аверинцев 1997, с. 206]. Античный текст как написанное, как книга не имеет для античного человека той самоценности, которую он приобрел в послеантичное время, особенно — с изобретением Гутенбергом книгопечатания. В античности текст был важен как носитель чьего-то переживания, передаваемого устно (например, судебные речи) или нотариальной фиксации событий. Только зазвучав с голоса, «с рук», текст осуществлял себя полноценно. Человеческий голос, выразивший мысль в слово и после отливший

написание каждого слова [Звонская 2005-б, с. 9]. Диакритические знаки представлялись поначалу только в литературных произведениях, не употребляясь в частной переписке. Лишь с III в. диакритика становится общеупотребительной, а с IX в. — обязательной. Собственно, введение диакритических знаков означало совершенствование звукового письма. Латинское письмо и другие ответвления греческого языка этого удобного для чтения вслух усовершенствования почему-то не оценили. См., в частности: J. Mallon. La paleographie romaine. Madrid, 1952; А. Д. Люблинская. Латинская палеография. М., 1969; А. И. Киселева. Готический курсив XIII–XV вв. А., 1974; В. Н. Малов. Происхождение современного письма: Палеография французских документов конца XV–XVIII в. М., 1975 и др.

ее в строку, немеет, «застывая в теле книги» [Аверинцев 1997, с. 207]; но снова звучит благодаря возможности записать интонацию и затем воспроизвести ее при чтении. Если бы античность остановилась только на голосе, забыв его записать, слышать ее «культурный шум» нам было бы трудно: только опознать по памятникам архитектуры да эпиграфике.

Это обстоятельство создает неповторимое *ороакустическое тело*, творимое языком, который невозможно перевести ни на язык иной по звучанию, ни на язык другой культурной системы. «Когда античные теоретики красноречия говорили о “формах” речи, они не были “формалистами” и не занимались “формальными анализами”. Недаром различие “форм” речи уподобилось в риторике различию *пластических форм* человеческого тела, и к тому же кругу мыслей ведут слова *formositas, formosus* в значении “красота”, “красивый”, прежде всего ассоциируемые с представлением о неразрывности “формы” и “содержания”, то есть с представлением о форме, как о *форме бытия определенного тела* (курсив мой. — А. П.), форме, которую нельзя совлечь с этого тела, не разрушив его самого» [Зубов 2001, с. 279–280]. Такой язык, видимо, невозможно реконструировать (еще больше затруднений составляет адекватность перевода), ведь трудно даже представить себе грубого вояку, гоплита, под угрозой смерти вождельно, нараспев читающего драматический стих Еврипида. Но, учитывая существование такого неперемного чтения вслух, многие канонические приемы нарративной и сугубо научной прозы могут найти любопытные объяснения.

К этому списку принадлежит и *архитектуроведческий трактат*, вне зависимости от «сюжета» построенный на интенции: 1) адекватности внутреннего переживания внешнеуиденному; 2) ороакустической и текстовой оформленности этого переживания. «Долго, долго *человеческий голос* был основой и принципом *литературы*, — писал П. Валери. — Наличие голоса объясняет древнейшую литературу, у которой классика позаимствовала форму и восхитительный *темперамент*. *Все наше тело представлено в голосе; и в нем же находит опору, устойчивость наша мысль* (курсив мой. — А. П.)... Пришел день, когда люди научились читать глазами, не произнося и не вслушиваясь, в результате чего литература изменилась до неузнаваемости» [Валери 1993, с. 115].

Может, это заслуга переводчика, но античные тексты на русском языке звучат совершенно естественно, вписываясь в звуковую среду, казалось бы, чуждой им культуры. Это объяснимо, поскольку, если верить Бахтину, «всякое слово существует для говорящего в трех аспектах: как нейтральное и никому не принадлежащее слово языка, как *чужое* слово других людей, полное отзвуков чужих высказываний, и, наконец, как *моё* слово, ибо, поскольку я имею с ним дело в определенной ситуации, с определенным речевым намерением, оно уже проникается моей экспрессией» [Бахтин 1986, с. 283]. И не следует забывать, что «русский язык — язык эллинистический» и что «эллинистическую природу русского языка можно отождествить с его бытийственностью» [Мандельштам 1990, т. 2, с. 176]. А поскольку всякое слово, даже вычитанное в переводе, становится *моим* словом, постольку и якобы чуждая мне языковая среда становится *моей* средой, средой моего мышления и личного переживания. В такой же степени и эта среда облекается моим переживанием, впитывает мое слово, конечно, реконструктивно, и реконструкция его является фактом моего сознания, но не фактом античной культуры. Скорее всего, дело здесь не в среде, а собственно *в читателе*.

Следует полагать, то же самое происходило и в слушающей слово Элладе — с той разницей, что там слушателем (читателем) был каждый¹: для этого не нужно было знать грамоту, хотя греки в массе своей были людьми образованными и читать (вслух) умели. Существовал даже специальный «словесный» бог — *Гермес Логий, бог ораторов и устного слова*. Однако легенды рисуют Гермеса изобретателем не письменности, а — лиры, покровителем рынка (и потому ораторского искусства) и учредителем гимнастических упражнений².

¹ Хотя рапсоды — особые люди, имевшие списки Гомеровых поэм и прилюдно их исполнявшие, — по уверению Ксенофонта, особенным уважением не пользовались: «рапсоды, как мне известно, знают наизусть поэмы, а сами — круглые дураки» (*Воспоминания о Сократе* IV 2, 10).

² См. комментарии к Гомеровым гимнам «К Гермесу» (IV; XVIII) и статьи «Черепашка-лира», «Аркадская луна» Елены Георгиевны Рабинович в: [Рабинович 2007, с. 149–183, 226–227, 291–310] — лучшее, что за последнее время удалось разыскать среди новосказанного о Гермесе.

Принципиальная изустность греческой культуры, ее некичность не только 1) соответствует *акустической антропоморфности* греческих божеств и местам их обитания (земных и загробных), не только 2) обосновывает специфику жанров греческой литературы (от эпиграммы до драматических произведений и романа), но и 3) объясняет архитектурно-пространственную организацию греческой агоры и празднично-молчаливых акрополей, построенных на неуловимых моментах встречи человека со *звучащим* словом, наиболее близкое воплощение которого мы встречаем в *театральном действе*. Это нельзя представить, об этом нельзя прочесть: *это нужно услышать как собственный голос*.

Кроме того, многочисленные портики-колоннады, высившиеся вдоль улиц античных городов и на рыночной площади, были призваны не только защищать от зноя, но и создавать *акустические условия* для чтения вслух и, стало быть, комфортного слышания. Наверняка, изучив акустические свойства кессонированных потолков, создаваемых антаблементом, можно более доказательно подтвердить это историко-культурным образом выдвинутое предположение. Однако такое исследование выходит за тематические рамки моей книги. Одно очевидно: *эллинистическая словоохотливость породила полезную архитектурную форму и ее конструктивное решение*.

Разговорная ориентация античной культуры. Сколько бы ученых ни изучало античную вазовую живопись (М. Колинзон, Ал. М. Миронов, А. А. Павловский, Г. Г. Павлуцкий, М. И. Ростовцев и проч.), все обращают внимание, что *надпись испокон века сопровождает изображение* — вероятно, с того времени, как появляется вообще письменность, первоначально слитая с изображением, но постепенно ему противопоставленная.

Одним из исследователей, обратившихся к корреляции надписи и изображения (на предметах обихода и на статуях), является Н. В. Брагинская. В отношении столь обиходного предмета, «вещи», как античная амфора, килик или лекиф, феномен надписи, сопровождающей изображение на ней, чрезвычайно показателен во многих отношениях. Генезис этих надписей тоже любопытен: начиная с VIII–VI вв. до Р. Х. тексты на надписях вроде: «Я — килик Корака», «Я — Нестора благопитейный кубок», «Я — приз [за победу] в Афинах», «Я — лекиф Татеи; кто меня похитит, ослепнет», «Я принадлежу Ме-

лантию; кто скажет иначе, солжет», «Эксекий сделал меня от лично», «Здравствуй и купи меня» и др. представляют не изображенную, но какую-то другую ценность, иначе неграмотные художники не пытались бы имитировать их бессмысленными буквосочетаниями. «Значительная часть надписей на вещах, — пишет Н. В. Брагинская, — делается от лица самой вещи, то есть вещи говорят через надписи. В период архаики и ранней классики на сосудах надписи делаются *от лица всего сосуда*, а в период классики надписи — это реплики *от лица персонажей росписи на сосудах*. Надпись звучит, а не созерцается, ее произносят и слушают, а не смотрят, потому-то она и выпадает из живописной композиции, располагаясь не в пространстве изображения, а “на пустых местах”» [Брагинская 1980, с. 45–46].

Недаром почти столетие антиковеды полагают, что для грека сосуда — это живые существа, которые говорят, видят и слышат, имея для этого необходимое — уста, глаза и уши; не менее живые, нежели кариатиды и атланты (о которых — ниже), то есть вещи в форме живых существ и всевозможных, с нашей современной точки зрения, неодушевленных предметов, снабженных надписями от первого лица.

В этом — лишнее подтверждение возможности для грека, чтобы «цветок мыслит самого себя»: ваза мыслит, слышит и говорит. Самый факт существования таких надписей свидетельствует об одушевленности мира, каковым он представлялся древнему греку.

Аналогичное явление — античная статуя, снабженная надписью. «Мантил посвятил меня далекогоазящему, сребролукому [Аполлону] за десятину [от своего имущества или прибыли]; ты же, Феб, пошли [ему за это] благое воздаяние»; «Я — статуя Феба, прекрасного сына Латоны...» и т. д. Как видим, говорит здесь не столько дух божества (причем, одной ипостаси божества с другой — Аполлона с Фебом¹, то есть с самим собой), обитающий в изваянии и наделяющий это изваяние даром речи, сколько *сама статуя*, которая прекрасно «знает», что она только изображение божества, но не само божество. «Памятник или стела, — пишет Н. В. Брагинская, — обращается к зрителю с речью, приветствует его и требует от него приветствия:

¹ В книге [Пучков 1998-6, с. 190] Аполлон и Феб названы как разные боги: на эту оплошность мне любезно указал Ю. А. Мосенкис.

“скажи мне: радуйся...”, просит посмотреть на него, задать вопрос и выслушать (!) ответ. В эпитафиях особенно ясно, что надпись мыслится звучащей (прочитываемой вслух)» [Брагинская 1980, с. 54]. Это — традиция 1) понимания твоего инобытия тоже как всеобщего живого существа, и 2) бытия обязательно звучащего как твоим собственным голосом, так и голосом твоего инобытия.

Вся античная культура жива разговором и в разговоре, она — *говорящая культура*; и если мы хотим мысленным взором охватить это, прежде прочего должны силиться не столько увидеть, сколько услышать звук уже непонятной эллинской речи, стихавшей повсюду лишь когда грек спит, речи, изливающейся на нас в каждом фрагменте и каменном обломке как архивных документов, населявших акрополи Эллады, так и целых архитектурных ансамблей, обретающих благодаря речевому звучанию собственный архитектурный голос, слитый с человеческим и от него неотторжимый. В миниатюре это представлено вазовой живописью. «В активное, игровое, действенное функционирование сосуда естественно вписывается и его “озвучивание”»: обращение персонажей росписи друг к другу и к человеку, и человека — к росписи; разыгрывание сценок на вазах, общение через вазопись и посредством вазописи — говорящих картинок» [Брагинская 1980, с. 84]. Так или иначе «говорящие картинки» античного мира, доставшиеся нам в качестве источника для исследовательской интуиции и разбросанные битыми черепками по всему античному миру¹, — предельная возможность сформировать собственную модель античной культуры.

Чтобы современный человек смог понять, объяснив себе специфику процесса, почему древний эллин ориентировал слово не на написание, а на произнесение, следует об этом *написать*. Ведь кто нынче читает архитектуроведческие (да и литературоведческие) тексты вслух? Каждый стремится получить не столько оро-акустическое удовольствие, сколько умствен-

¹ Скажем, особый раздел отечественной археологической науки последних ста лет составляет изучение каменных и прочих надписей, обнаруживаемых в Северном Причерноморье. Центральное место здесь занимают работы В. В. Латышева, В. В. Шкорипла, В. Ф. Гайдукевича, Э. И. Соломоник. Труды этих и других исследователей значительно расширили ареал археологического знания о древности, населив живой, *говорящей античностью* огромную территорию.

ное. В античном мире технология записи, которую мы знаем, была рассчитана на записанное, а затем непременно прочитанное слово: иначе зачем было записывать? В современном мире текст рассчитывается пишущим не столько на слух, сколько на глаз: точный, внимательный, не лишенный в большинстве случаев слухового оттенка, глаз, который с ухом и слухом — в контрах. Чтобы расслышать античный текст, его следует читать на языке оригинала; чтобы понять современную его интерпретацию, нужно обладать не только богатым, несовременным воображением, но пытаться сначала расслышать слово, сказанное по правилам письма, а затем интерпретировать или анализировать его.

Слово податливо в каждом случае, но на слух оно звонче и громче в какофонии современной болтливости.

Может, потому греческий глаз столь вышколенно реалистичен, «направлен на реалистическое искусство» (как сказал бы современный искусствовед, сочиняющий монографию о Мироне или Поликлете), что слух его искушен в ином, вне-реалистическом (метафизическом) опыте: для слуха и для глаза были изобретены разные предметы? Если слуховой предмет был заключен в звучащем слове, то глазной — в реальном теле, на которое израсходован дорогостоящий ныне мрамор. Воздействовать должны были оба. Для нынешнего исследователя за первым возвышается согбенная спина переписчика и едва представимый мастер художественного слова (греческий писатель и — как следствие — греческий читатель вслух), за вторым — изнуренный тяжким трудом скульптор, результат работы которого совершенно безмолвен словесно, но исключительно красноречив как контекстно выраженная пластика.

Нам следует все-таки помнить, что *восприятие на слух и восприятие на глаз в древнегреческой культуре были паритетными*. Именно эту паритетность и заимствовали у эллинов римляне, с удовольствием переделывавшие древнегреческие трагедии и комедии на древнеримский лад, стремившиеся подделаться под завоеванную культуру так, как она сама никогда бы себя не могла увидеть. Что для римлянина зрелище (Проперций, Тибулл, Сенека), то для грека — давнее припоминание о слуховых роскошествах слова. Недаром, пожалуй, *rapem et circenses* в Тацитове времена стало афористическим эквивалентом потаенных Элевсинских мистерий и Панафинейского шествия.

Конечно, нам, представителям иной умственной и культурно-семантической ситуации, легко рассуждать, тасуя доставшуюся «колоду» явлений двух древних культур. Грек классической эпохи не знал, что в письме последующего историка ему на смену явится римлянин, и с римлянином придется считаться. Творчество заслуженного древнегреческого деятеля культуры в той же мере достойно беспристрастной оценки с точки зрения древнеримских культурных деятелей, в какой современное письмо, все равно пользующееся ритмическими и риторико-поэтологическими приемами, ориентируется не на слух, но на *умственный глаз*, в котором слух предположен: иначе разве читали бы их тексты С. С. Аверинцев и М. А. Гаспаров, привыкшие не считать, но взвешивать строки, с таким научным одушевлением?

МЕТАФОРА И МЕТОНИМИЯ КАК ИСТОЧНИК АРХИТЕКТУРНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

Изучая историю художественной теоретической мысли, мы вообще склонны недооценивать роль конкретного, исторически сложившегося языка, не учитывая того, что *художественная философия sui generis уже содержится в самом этом языке*. Та абстрактная «история понятия», которая культивировалась в истории философии (и, в частности, в истории эстетики), уделяла почти исключительное внимание *логическим* формам, рассматривая термины как нейтральные, условные ярлыки и вовсе игнорируя историю научного языка как такового.

В. П. ЗУБОВ

Архитектурная теория Альберти, 1946 г.

Общие установки. Найдя возможность с помощью языковых актов называть явления и объекты окружающего мира, человек, опираясь на фантазию, давал этим явлениям и предметам определенные названия. Эти названия так или иначе отвечали каким-то звуковым и зрительным вкусам человека, и потому дерево стало называться деревом, а собака собакой. Ведь,

говоря о дереве и собаке, мы имеем в виду определенное Божественное творение, которое было нами когда-то так наименовано: ни дерево, ни собака не «знают», что человек называет их именно так. В разных языках это происходит по-своему: разные факторы (прежде всего ментальные) требовали от человека именно таких названий, или же люди, однажды наименовав определенный предмет материального мира именем, договорились, что именно так он и называется.

С утверждением европейского рационализма Декарт сделал основополагающим, чтобы сначала собеседники договорились о словах, а потом уже разговаривали: этим они высвободят время для собственно диалога. Даже апостол Павел в Первом послании «К коринфянам» писал, что в сообществе с разноязычными приверженцами должен быть переводчик, и прибавил, что когда его не будет, лучше вообще ничего не говорить (1 Кор. 14 : 27–28). Именно так, вероятно, поступили когда-то наши предки, найдя в себе способность выкрикивать членораздельные и насыщенные смыслом звуки, наблюдая за явлениями материального мира и договариваясь о словах. Опираясь на такой опыт, потом было легче обсуждать ты и вещи предмет.

Этимология как область лингвистической науки занимается, насколько можно судить, поиском ответа на то, почему то или другое явление или предмет человек назвал именно так, как назвал. На помощь приходят корни слов, которые мало изменяются от случаев словоупотребления. Отсюда же питается и искусство перевода: из корнесловия (по крайней мере, древнегреческого или латинского, а большей частью — индоевропейского), которое у большинства развитых европейских языков схоже. В знаменитой гипотезе Эд. Сепира (и Б. Уорфа) утверждается, что представления относительно времени и пространства не являются одинаковыми для всех людей на Земле, но в определенной мере обусловлены структурой того или иного языка. Но сами время и пространство — размытые понятия (И. Кант назвал их единством трансцендентальной апперцепции, то есть единством категорий рассудка и априорных форм чувственности), и об их сущности договариваться следует тем тщательнее, чем чаще они применяются.

Сепир и Уорф, положив понятия времени и пространства в основу концепции, вели о них разговор как о наиболее абстрактных. Ведь другие понятия имеют более «приземленный»

смысл, и потому различаются в меньшей мере, и для большинства людей, которые владеют несколькими языками, не представляют проблемы относительно развеществления этого смысла. Сепир определял язык как сугубо человеческий, не инстинктивный способ передачи мысли, эмоций и желаний с помощью системы произвольно произведенных символов¹. С другой стороны, язык есть определенная структура, по внутренней природе — форма мысли: «Мы считаем возможным утверждать, что язык возник до-рассудочно; как именно и на каком именно уровне умственной деятельности, — мы не знаем, но мы не должны полагать, что высокоразвитая система речевых символов выработалась самая по себе еще до появления точных понятий, до того, как сложилось мышление с помощью понятий»².

Сказанного достаточно, чтобы вообразить несложную картину: человек, рефлектируя материальный мир — *миф не-я*, — с помощью языка создает определенные понятия, которые формируют систему общения и превращают ее в культуру общения и вообще в культуру. Укажем также, что этот начальный этап является этапом усвоения человеком объективного материального мира с помощью языка с практической целью: чтобы о нем можно было беседовать и тем самым организовывать коллектив, объединяемый известным языковым взаимопониманием. Поэтому вещи не называются, их называют.

Метафорическое пространство языка. С развитием языка³ и речи, с появлением необходимости называть вещи своими именами (то есть — не иными) и с определенным ограничением словаря того или того языка человек постепенно приходил к ситуации, когда был вынужден разные вещи называть одним словом. Только контекст размышлений клал то или иное понятие в основу понимания в том смысле, в котором это слово бы-

¹ Э. Сепир. Язык: Введение в изучение речи / Пер. с англ. М.; Л., 1934. С. 8–9.

² Там же. С. 15.

³ Убежден, что географическая локализация языков (например, в Средиземноморье) больше способствует выяснению социальных и культурных отношений внутри коллективов их носителей, нежели глубинное изучение языков территориально разбросанных и разных. Впрочем, см. опыт: Ю. А. Мосенкіс. Проблема единого походження мов в історії мовознавства: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 1994.

ло задействовано. Так возник следующий пласт человеческого пользования изобретением — языком: *метафорический*.

Не обязательно речь идет о поэтическом или вообще художественном аспекте использования метафоры. Определений метафоры немало¹, но в любом случае метафора это «перенесение» — перенесение одного смыслового пласта понятия на другой предмет, который сам по себе не имеет такого смысла, и преобразование одного понятия в другое с помощью одного и того же слова. Поля применения этих пластов мигрируют в зависимости от контекста словоупотребления.

Метафора, перенос осуществляется, как правило, с одушевленных и, во всяком случае, не зависящих в своем возникновении от воли человека, предметов на предметы, созданные людьми, а не наоборот. Так, трудно предположить, будто *паос* был перенесением *храма* на *корабль*, а не с *корабля* на *храм*. Такой перенос возможен только в *басне*, оттого *большинство античных метафор — бродячие элементы бродячих сюжетов*.

Впрочем, наша метафора в мире эллинского чудесного называется «прямой речью»: Я. Э. Голосовкер подчеркивает это: «мы говорим метафорически: окаменел от ужаса. В мире чудесного смертный, взглянув в глаза Медузы, действительно окаменеет, то есть превращается в камень. “Ты осел”, “ты свинья”, — говорим мы, уподобляя человека ослу или свинье из-за его глупости и упорства или неряшливости и прожорства. В сказке у Апулея человек, Люций, действительно превращается в осла, а спутники Одиссея по волшебству Кирки — в свиней» [Голосовкер 1987, с. 36]. Н. В. Брагинская добавила, что современная метафора может создаваться при перенесении признака с одного явления на любое другое, совершенно не считаясь с буквальным значением слов, но архаичная метафора допускает «перенос» только при тождестве мифологической семантики. О. М. Фрейденберг считает, что для ранней словесности возможна метафора *бездна горя*, так как бездна семантически тождественна преисподней, страданию и т. п.: но невозможна метафора *бездна счастья* или *бездна красивых вещей*: перенос-

¹ См., например: Н. Д. Арутюнова. Предложение и его смысл. М., 1976; С. С. Гусев. Наука и метафора. Л., 1984; Метафора в языке и тексте. М., 1988; Теория метафоры: Сборник переводов / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой. М., 1990; Л. М. Алексеева. Термин и метафора. Пермь, 1998.

ный смысл представляет собой понятийный дубликат семантики мифологического образа [Фрейденберг 1978, с. 180–205]. Мы не должны упускать из виду эти координационно важные обстоятельства.

Считается, что когда человек понимает юмор на иностранном языке, он этим языком уже достаточно овладел. Так и с метафорой. Когда переносное значение одного понятия вступает во взаимодействие с переносным значением другого понятия, язык обогащается образно, не разрастаясь в количестве задействованных для высказывания слов. Это образное обогащение языка, становясь распространенным, превращается в общеупотребительные правила, и уже не является прерогативой только художественного произведения. Квинтилиан в «Институциях» отмечал: «In totum autem metaphora brevior est similitudo; eoque distat, quod illa comparatur rei, quam volumus exprimere, haec pro ipsa re dicitur: comparatio est, cum dico fecisse quid hominem, ut leonem, translatio, cum dico de homine leo est... Metaphora enim aut vacantem occupare locum debet, aut, si in alienum venit, plus valere eo, quod expellit» («В целом же метафора — это более лаконичное подобие; и тем отличается, что последнее сопоставляется с вещью, которую мы хотим выразить, а первое говорится вместо этой вещи: сравнение — это когда я говорю, что человек делает что-то, словно лев, перенесение — когда я говорю о человеке, что он является львом... На самом деле метафора имеет или занимать пустое место, или, если совпадает с другим понятием, является более крепкой по сравнению с тем, что она заменяет», *Institutiones* VIII 6, пер. П. Я. Махлина). Это определение берем как рабочее для дальнейшей экспликации вопроса, вынесенного в заголовок параграфа.

Еще раз об архитектурном аспекте применения метафоры. Метафора как определение причинила много хлопот историкам и архитекторам. Посудите сами: например, знаменитая так называемая «витрувианская триада»: «Haec autem ita fieri debent ut habeatur ratio firmitatis utilitatis venustatis» («Все это следует делать, принимая во внимание прочность, пользу и красоту», *De archit.* I 3, 1–2, пер. Ф. А. Петровского) не только изъята из ее контекста и преобразована в умственный фетиш (который нашел тысячи розыгрышей в исследовательских текстах), но сделана дефиницией. Нет ничего хуже смешения жанров — тем более в архитектуроведении, которое стремится как

раз от метафор избавиться и пытается говорить строго. Повторюсь, что когда в архитектуроведческом тексте появляется обыгрывш «прочности, пользы и красоты», текст становится умственной виньеткой к теории архитектуры, вываливается из жанра и превращается в эссе для школьного издания. Ту же сложность представляют метафоры, которые, во-первых, стерлись от долгого применения, а во-вторых, стали эрзацем, заменой определения.

Выше подчеркивалось, что в древнем мире не было разделения на метафору вещи и ее определение. Никогда точно не знаешь, где именно грек или римлянин дефинирует серьезно (в прямом значении), а где — метафорически; как возникают названия вещей — «на самом деле» или в переносном (с нашей точки зрения) смысле. «На самом деле» — это характеристика процесса формирования лексики.

В контексте нашей книги представляется важным рассмотреть архитектурные метафоры сначала древнеэллинского храма, а затем — то же самое в латиноязычном трактате Витрувия.

Древнегреческий язык украсил эллинский периптериальный храм многими метафорами — и корабельными, и птичьими: самый образ храма к тому подталкивал. Более того, обозначенная посредством метафоры архитектурная конструкция становится членом организма, элементом тела храма, и вдобавок — *живого тела*; становится даже государственным учреждением. Иначе говоря, *любая древнегреческая метафора — есть метафора живого и подвижного*. В такой роли она перешла и в латинский язык.

Например, землю, на которой располагался храм, отделял от священного места (*temenos*) *стереобат*, верхняя плоскость которого — *стилобат* — была основанием для постановки колонн (место соприкосновения пяты колонны и стилобата — *анабасис* — «место восхождения, восход» колонны со стилобата). В целом же эта «подошва», соединявшая землю с колонной и физическим пространством храма, называлась *krepidoma* — так, словно бы человек боялся, что храм без этого закрепления орлом взметнется над землей, и его хозяин, житель — божество — оставит город-государство. Да и колонна, которая ставилась на стилобат, именовалась не только *kion*, но и *stilos*, то есть нечто подобное орудью для письма по восковым дощечкам в эллинских гимназиях. Именно от стилоса происходят

пять витрувианских типов храмов (пикностиль, систиль, диастиль, ареостиль, евстиль — *De archit.* III 3 1–7), а не от понятия «стиль» в современном понимании.

Колона-стилос оставляла след (анабасис) на стилобате как некое вечное начертание человека, который частоколом колонн замыкал имя и дело божества в отведенном для него физическом пространстве, и тем самым табуировала границы «жилого дома» этого божества, применяя реальные строительные материалы и конструкции. Древнегреческий язык сохранил это закрепление. И еще вот почему. В предметах, которые его окружали, эллин прежде всего ценил наглядность. Поэтому, вероятно, появилась старая латинская пословица: «*Columna domus filii sunt mares*» — «Дети (сыновья) есть колонна (опора) дома». Мы помним, что, по М. А. Гаспарову, наглядность была важной проблемой для античной теории словесности потому, что вся психология античного мировосприятия больше ориентировалась на зрение, чем на слух. Историки античной культуры каждый раз подчеркивают «пластичность» даже самых абстрактных понятий эллинской мысли. Что же тогда говорить о вполне конкретных? «Слух, “наслышка” ощущались лишь как неполноценный эрзац зрения, — отмечает М. А. Гаспаров. — Это принуждало и поэзию, и прозу страдать осознанием собственной неполноценности» [Гаспаров 1997, т. 1, с. 549]. Тем не менее, архитектурной форме здесь было вольготно.

Метафора «город — корабль — храм — птица» в древнегреческой культуре. Задача этого фрагмента: на материале древнегреческой культуры и ее позднейших рецепций показать метафорическое единство понятий «город» («государство») и «храм» посредством понятий «корабль» и «птица», взятое в плане архитектурного устройства.

У греков, народа-мореплавателя, образы и метафоры из морской жизни, сравнение жизни с плаванием на корабле, ее превратностей — с кораблекрушением и т. п. особенно ярко проявляются в эпоху расцвета их художественной литературы, в эллинизме: людей, как в море, на каждом узле поджидают неожиданности, взлеты, падения, шаткость существования заставляет верить во всевластье случая, и тем не менее искать линию поведения в устойчивой ценности человеческой морали. Антисфен поучал: «Нужно брать с собой в путешествие ровно столько, чтобы со всем этим можно было бы легко

спастись при кораблекрушении» (*Диог. Лаэрт.* VI 6; ср.: *Федр* IV 22, 14). Дион Хрисостом высмеивал тех, кто на день-два пути берет годичный запас. Корабельная тема присутствует у Лукиана в «Зевсе трагическом» (46), «Рыбаке» (29), «Петухе» (23), у Цицерона (*О природе богов* II 34, 87 sqq) и других античных авторов¹.

Соотношение между метафорой «государство — корабль» недавно еще раз, после А. И. Доватура, М. К. Петрова, Э. Д. Фролова и др., рассмотрено Н. Н. Казанским [Фролову 1998, с. 25–35]. Соотношение между метафорой «корабль — храм» разобрано в 1936 г. О. М. Фрейденберг [Фрейденберг 1997, с. 183–190]. Частично на материале христианском в разрезе превращения колоннадной улицы и торговой площади античного времени в базиликальный храм терминологическое взаимодействие между «кораблем» и «нефом» как храмовым элементом изучено в 1933 г. Ф. И. Шмитом² [Шмит 1933]. М. К. Петров, для которого образ корабля стал моделью культуры (по-

¹ Следует отметить, что самый образ корабля, особенно «в бушующем море», приковывал внимание на протяжении почти тысячелетия. Это объясняется тем, что, с одной стороны, сказывалась античная и новозаветная литературная традиция, с другой — жизненные наблюдения живущего у моря народов (см.: Т. А. Миллер. Образы моря в письмах каппадокийцев и Иоанна Златоуста (Опыт сопоставительного анализа) [Античность 1972, с. 360–369], Н. Rabner. Symbole der Kirche: Die Ecclesiologie der Vaeter. Salzburg, 1964. S. 239–564). По наблюдению А. П. Каждана, у византийских писателей образ корабля в бурном море может быть рассматриваем как отдельная научная проблема: «Бурное море принадлежит к излюбленным сравнениям и метафорам как Никиты Хониата, писателя, умершего в начале XIII в., так и Никифора Григоры, жившего столетием позже» [Каждан 2006, с. 365–379]. См. также о корабельных метафорах у Никиты Хониата и Михаила Пселла: [Каждан 2002, с. 301–302]. А также см.: [Пучков 2000-г, с. 37–44].

² Несколько странный отзыв о Шмите оставил С. А. Жебелёв (когого трудно заподозрить в субъективизме) в письме Н. П. Кондакову в Прагу от 10.02.1925: «У нас [в Ленинграде] появилось новое светило — Ф. И. Шмит, тот, что писал о Кахриэ-Джами. Болтун невероятный и, должно быть, бросил совсем заниматься наукой. Все изыскивает новые методы, или, как у нас теперь говорится, “подходы”» (цит. по: Е. Ю. Басафгина. Ф. И. Шмит: Материалы к биографии // Рукописное наследство русских византинистов в архивах Санкт-Петербурга / Под ред. И. П. Медведева. СПб, 1999. С. 488).

сколько авантюрный дух корабелов и кораблестроителей стал-квивал лбами разные традиции и способы человеческого жизнеустройства), рассмотрел метафору «корабль — торговля — разбой» (корабль ведь может быть, а у греков и был, — пиратским) [Петров 1991, с. 169–172].

Эти исследования в той или иной степени учитывают социальный и литературный контекст, в котором зарождалась, обрела устойчивость и функционировала метафора. Правда, есть сомнение, что метафора в той форме, в которой она вынесена в заглавие параграфа, действительно существовала вербально. Н. Н. Казанский показал, что рассматривать следует не звуковой срез античного текста (мы его не знаем), а собственно текстовой, чтобы исследование не превратилось в домысел. Ведь кто из нас слышал древнего грека? Но многие читают древнегреческие тексты. Это замечание представляется веским для утверждения, что в данном случае мы имеем дело не с вербализованной метафорой, а с тем текстовым закреплением метафоры в качестве определения, с которым только и остается иметь дело. Напомним, что на соотношении прямого и переносного значений слова строятся три типа тропов: соотношение по сходству (метафора), по контрасту (оксюморон), по смежности (метонимия). Мы рассматриваем первое.

Проблема метафоры (тем более метафоры архитектурной) разыгрывает с сознанием «буриданов фарс интеллекта» (Свасьян): то ли речь идет о форме того, что подменяется метафорой, то ли об образе, который возникает в сознании исследователя, наблюдающего за этой подменой. Впрочем, когда речь заходит о древнегреческой метафоре, ситуация для исследователя меняется, поскольку, по замечанию С. М. Эйзенштейна, «сознание, творящее и порождающее мифы, не знает еще разрыва между прямым и переносным пониманием»¹. Материал древнегреческой культуры, «творившей и порождавшей мифы», — благодарный материал, пригодный, чтобы не различать прямое и переносное понимания, выдалбливая «картезианскую скважину» дефинирования, но понимать прямое переносно, а переносное — прямо. В последующие эпохи судьба метафоры оказывается еще более трудной для осмысления.

¹ С. М. Эйзенштейн. Воплощение мифа // С. М. Эйзенштейн. Избр. произв.: В 6 т. М., 1968. Т. 5. С. 333.

Ирландский антиковед Э. Р. Доддс констатировал относительно Греции незначительное «количество представителей интеллектуальной прослойки и полную неудачу высокообразованных умов оказать влияние на массы» [Доддс 2000, с. 383]. Писать умели все, но писали немногие. От эпохи Перикла и мирной *Пентеконтаэтии* после греко-персидских войн осталось лишь то, что позже не успело стореть в Александрийской и Пергамской библиотеках и было «положено на стол» исследователя. В этих-то текстах и жив древнегреческий язык, породивший вещи и назвавший их, смешавший до неузнаваемости название вещи с метафорами вещей.

Впрочем, каждому очевидно, что существует вещь, выполненная человеком для своего удобства (социального, ремесленного, бытового, духовного), и существует название этой вещи, каким-то образом корреспондирующее с самой вещью. Конечно, придется оставить в стороне низовую народную лексику, тоже обозначающую вещи метафорически. Это — иного рода метафоры, хотя предметы могут быть теми же¹. Метафора несет функ-

¹ О греческом земледельческом сквернословии («еллинском блядословии») см., например: Б. А. *Богаевский*. Земледельческая религия Афин. Пг, 1916. С. 57, 183, 187, а также: Б. А. *Успенский*. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Б. А. *Успенский*. Избр. тр.: В 3 т. 2-е изд. М., 1996. Т. 2. С. 67–161. «Античность знает только два жанра — высокий и низкий, хвалебный и обличительный. Они писаны двумя различными языками, имеют два различных репертуара сюжетов, действующих лиц, стилей, словаря, эпитетов и сравнений» [Фрейденберг 1997, с. 293]. Например, ассоциация пса с сексуальным началом прослеживается во многих языках, в том числе в греческом и латыни. Б. А. Успенский указывает, что как греч. *κυων*, так и лат. *canis* может обозначать *бесстыдник* (ср. еще греч. *кунеос*, *кунопес*, *кунотброн* «бесстыдный» или лат. *canius* с тем же значением); знаменательным образом, вместе с тем, греч. *κυων* может выступать и в значении *vulva*. Подобного рода ассоциации наблюдаются и в армянском, ср., напр., *snabar* (букв.: *как собака*) «бесстыжий», «беззастенчивый» и т. п. Успенский приходит к выводу, что матерная брань (эсхрология) обнаруживает мифологическое происхождение и, соответственно, имеет ритуальный характер. «На глубинном (исходном) уровне матерное выражение соотносено, по-видимому, с мифом о сакральном браке Неба и Земли — браке, результатом которого является оплодотворение Земли... На другом — относительно более поверхностном — уровне в качестве субъекта действия в матерном выражении выступает *пёс*, который понимается вообще как

цию конкретизации образа, которым вещь организована в сознании. «Пусть кажется, что сознание создавало перенос одного явления на другое и тем его метафоризировало, — на самом деле сознание этого не делало, и никаких метафор первоначально не существовало, — это наш собственный термин для обозначения реальных исторических черт первобытного мышления, которое интерпретировало первобытную действительность» [Фрейденберг 1997, с. 53]. То же можно констатировать не только для первобытного, но и для античного времени. Однако метафоризация вещи показывает, что за разнообразным словесным и действительным оформлением лежит всем известный смысл. Тогда мы получаем знакомое: «реальность ложится основой конкретного образа (город, корабль, храм, птица. — А. П.), но метафоризируется небом, землей, вегетацией и их производными» [Фрейденберг 1997, с. 200]. Тогда-то архитектурными категориями становятся дерево или камень, взятые многократно и многократно повторенные в полезной для человека конструкции.

О. М. Фрейденберг показала [Фрейденберг 1997, с. 15], что большой заслугой Леопольда Францевича Воеводского (1846–1901), профессора ИМПЕРАТОРСКОГО Новороссийского (Одесского) университета, занимавшегося исследованиями мифологических представлений древнего грека (в частности, на материале гомеровского эпоса)¹, было то, что он выставил

противник Громовержца... Таким образом, Громовержец травестийно заменяется своим противником в функции субъекта действия — заменяется на свою противоположность, — и это переводит матерное выражение в план антиповедения, придавая ему специальный *магический* смысл... Соответственно, матерная брань приобретает кощунственный характер. На этом уровне смысл матерного выражения сводится к идее *осквернения* земли псом, причем ответственность за это падает на голову собеседника. ...На следующем — еще более поверхностном — уровне в качестве объекта матерного ругательства мыслится женщина, тогда как пёс остается субъектом действия. ...Наконец, на наиболее поверхностном и профаническом уровне в качестве субъекта действия понимается сам говорящий, а в качестве объекта — мать собеседника» (Б. А. *Успенский*. Мифологический аспект... С. 130–131). См. о псе как противнике Громовержца — с. 131–137 — и о некоторых специальных фразеологизмах, отражающих восприятие собаки — с. 137–140, 151–161 статьи Успенского.

¹ См.: А. Ф. *Воеводский*. Каннибализм в греческих мифах: Опыт по истории развития нравственности. СПб, 1874; А. Ф. *Воеводский*. Этологические и мифо-

тезис о первоначальной адекватности мифического выражения действительности, каковой она представлялась сознанию лица или народа, образовавшего миф. С этой точки зрения, Л. Ф. Воеводский называл символом «выражение, переставшее быть адекватным действительному пониманию», а аллегорией — «выражение, никогда не бывшее адекватным»¹. Так же, становясь принадлежностью жанра, *аллегория* превращается в метафору.

В названных выше исследованиях речь идет об отдельных метафорических связках: «город — торговля», «торговля — корабль», «корабль — храм», «храм — птица». Указывая на дополнительные контаминации метафоры: «государство — храм», «город — птица», «корабль — птица», в общем ряду метафоры «город — корабль — храм — птица» рассмотрим более пристально первую («город — храм»), привлекая остальные.

Напомним Панафинейскую процессию. В самой форме Парфенона (который, по удачному замечанию А. Г. Габричевского, создан для того, чтобы его окутывало Панафинейское действо), нашли выражение силы, породившие эту форму в качестве архитектурной. Весь смысловой настой храма, образованный законченной формой, информационно излит наружу; скульптурные фризы (работы Фидия и его школы), на которых изображены сцены шествия, — своего рода сценарий, по которому это шествие осуществлялось и благодаря которым мы мо-

логические заметки. Ч. 1. Чаши из человеческих черепов и тому подобные примеры утилизации трупа. Одесса, 1877.

¹ Л. Ф. Воеводский. Этическое значение мифов: Вступит. речь, произнесенная перед диспутом в Императорском Санкт-Петербургском университете 30 марта 1875 г. // Журнал Министерства народного просвещения. 1875. Июнь. Отдел классич. филол. С. 401. Укажем также на проблему семантических параллелей, изученную в свое время на египетском материале молодым Б. Б. Пиотровским: 1) о соотносительности египетских амулетов в форме глаза с понятиями *жизнь* и *благополучие* и 2) о пучке семантических связей *вода — дерево — женщина — плодородие*: эти элементы, по мнению Пиотровского, позднее перешли в религиозно-математические тексты «Книги мертвых» (Б. Б. Пиотровский. Амулеты в форме глаза в Древнем Египте («глаз» > «солнце» > «жизнь»)// Известия ГАИМК. 1931. Т. 9. Вып. 3. С. 10–13; Б. Б. Пиотровский. Семантический пучок в памятниках материальной культуры. Л., 1930. 23 с. = Известия ГАИМК. Т. 6. Вып. 10).

жем составить о нем представление. Праздник Больших Панафиней (*ta megala Panathinaia*) в честь богини Афины происходил в третий год каждой олимпиады в конце месяца гекатомбеона (примерно наш июль) и состоял из жертвоприношений, гимнастических, конных, музыкальных, поэтических ристаний и проч. Малые Панафиней происходили ежегодно. В каждом случае праздник оканчивался процессией (*pompe*), во время которой на Акрополь несли пеплос (*peplos*) — мантию, специальными девушками-аррефорами специально расшитую в специальном помещении храма Афины — парфеноне (до и иногда после исследования С. А. Жебелёва [Жебелёв 1939] считающегося дарохранилищем), который якобы использовался для облачения статуи Афины Девы. Здесь мы должны прервать экскурс и подчеркнуть: пеплос загодя прикреплялся как парус к мачте Панафинейского корабля, хранившегося вблизи Ареопага; корабль этот несли на Акрополь на руках во главе процессии.

Впервые О. М. Фрейденберг обратила внимание, что родительный падеж слова «храм» (*neos, nios, naos*) совпадает с именительным падежом слова *корабль* [Фрейденберг 1997, с. 183], да и самая семантика корабля («имеющего вид зверя или рыбы») как жилища божества, как архаического храма, «приводит к тому, что в греческом языке корабль и храм передаются общим термином, и в начале корабль имеет космическое и звериное значение, затем плодородное, увязанное с женским культом» [Фрейденберг 1997, с. 183]. В другом месте О. М. Фрейденберг упоминает о докладе К. М. Колобовой «Женщина-корабль», в котором было показано, сколь этот образ част в мифах и сказках («этот доклад неправильно приписал себе и напечатал в немецком “Архиве для изучения религии” Болдырев А. В.» [Фрейденберг 1998, с. 69]). Ольга Михайловна пишет, что корабль представлялся обычно зверем, чаще всего, драконом,

¹ О. М. Фрейденберг ошибается: А. В. Болдырев напечатал не развернутый доклад, а крошечную, на треть страницы, заметку «Zu Verg. Aen. IX 77 sqq.» (ARW, 1929, Bd 27, с. 188), в которой добавил к примерам превращения корабля в женщину, приведенным Эдуардом Норденом в его комментарии к шестой песне «Энеиды», еще одну параллель: пожелание Гермियोны превратиться в корабль, и сделал вывод о лежащем в основе таких мотивов мифологическом отождествлении женщины и корабля (*коммент. Н. В. Брагинской*) [Фрейденберг 1998, с. 671].

но и женщиной, вернее, героиней. Арго — именно такой корабль-героиня, он же и дракон, он тотем-космос, плывущий по небу и по воде-преисподней. Медея плывет на Арго, по небу мчится на колеснице, берет на небесную колесницу убитых ею детей [Фрейденберг 1998, с. 69]. Не ясно, с какой же долей вероятности следует принять заключение Колобовой и Фрейденберг (относительно связи корабля с женским культом), но, как оказалось, впоследствии термин *корабль в храме* сохранился, став обозначением *нефа* в базиликальном типе построек. «Корабль как божество и местопребывание божества ложится в основание будущего храма и многократно повторяется в его формах, — пишет Ольга Михайловна. — Я говорила о том, что греческий храм, по своему имени, сливается с именем корабля» [Фрейденберг 1997, с. 188]. Вспомнив сообщение М. В. Безродного¹, остановимся на том, что в каждом случае *храм как жилище божества имел отраженный в языке дополнительный, метафорически смысловой срез: это было представление о храме то ли как о птице, то ли — о корабле*. Ведь оба всегда в движении, устремлении, парении. Более того: они всегда имеют отсыл к самому строению, к тектоническому обустройству организма.

Отождествление нефа с кораблем стало возможным, когда появился *храм базиликального типа*. Собственно, *неф и есть корабль*. Возникновение базиликального храма, как доказал Ф. И. Шмит, обязано появлением обычной городской улице «как лаборатории общественного мнения» [Шмит 1933, с. 619]: «нет и не было, — парадоксально утверждает ученый, — на самом деле никакого “язычества” и никакого “христианства”, нет и не было никакой “базилики”, а была непрерывно меняющаяся эллинистическая и римская общественность, которая жила и в каждый данный исторический момент строила себе те и такие общественные здания, какие были нужны для правильного функционирования общественности» [Шмит 1933, с. 617]. Но

¹ «Верблюд Пржевальского под адмиралтейской иглой словно иллюстрирует притчу о ширине входа в царство небесное. Не противоречит адмиралтейскому контексту и гипотеза о том, что kamelos (верблюд) возник вместо kamilos (корабельный канат). Уместно вспомнить также, что арабы называли верблюда кораблем пустыни — не в силу ли сходства karabos (корабль) с др.-инд. karabhas (верблюд)? “И шел, колыхаясь, как в море челнок, верблюд за верблюдом, взрывая песок”» (Мих. Безродный. Пиши пропало. СПб, 2003. С. 6–7).

это объяснение охватывает социальное основание с точки зрения *конструирования* храма. Нас же интересует, почему нефы базиликального храма названы кораблями. Очевидно, что эта традиция берет начало в античном мире и, точнее, в Греции, где храм, не имевший нефов, отождествлялся с кораблем. Всякий же неф — не только часть храма, но и самый храм. Потому, если мы осмелились бы назвать греческий храм, имевший *наос* (*неф*, укр. — *нава*) и изредка пронаос, «однонефным» (конечно, условно), стало бы понятно, почему нефы в трехнефном или пятинефном базиликальном храме называются кораблями. Если в творениях Отцов Церкви одним из важных заключений о существовании храма является то, что храм — святыня, а не ее изображение, алтарь — небо на земле, а не символ этого неба, то в отношении храма политеистического времени так сказать нельзя: античный храм — жилище божества такое же точно, как и жилище человека. *И только потому, что грек не «знал», что «делает» в своем жилище бог, как он в нем «живет», — потому внутренность храма планировочно примитивна*. А если вспомнить, что в греческий храм могли входить только жрецы и архонт-царь, повседневная внешность храма становится главным мотивом для метафорического уподобления. Истокованый же может быть много, но все они лишь интерпретируют то, чем храм реально является. Средневековый храм подлежит «возвышающей» метафоре, храм античный — метафоре оживляющей и даже человекоподобной (см. у Витрувия об антропоморфности ордеров). «Суть базилик не в том, — указывает Ф. И. Шмит, — что они “христианские”, а в том, что они феодальные, то есть что они скомпонованы по совершенно неантичному принципу (не по принципу контрапоста), а нанизывают стандартные пространственные и конструктивные единицы на общую ось. Готические соборы, по существу, то есть в понимании здания как целого, в пространственной композиции, ничем от базилики Максенция не отличаются» [Шмит 1933, с. 634]. Из этого же, монотеистического, ряда — метафора «государство — торговля — храм»: и тот, из которого Иисус изгоняет торговцев (даже если те продают голубей — *Мф.* 21 : 13), и тот, в котором короновались короли и императоры. Но ее разбор выходит за рамки нашей темы. О. М. Фрейденберг, между тем, заметила: «Известно, что с храмами, с храмовыми местами и храмовыми праздниками были в древности свя-

заны торжища, и не потому, что здесь происходило наибольшее скопление народа, а в силу религиозного осмысления торговли. Цирк, как и храм, окружен лавками, и под его сводами, в его наружных галереях, в собственном его здании идет торговля. Тут же находятся харчевни, где едят и пьют; продажные женщины, фокусники, акробаты занимаются своим ремеслом, и рядом с ними — астрологи, гадалки, предсказатели будущего, пророки, как фарсовая реплика былого жреца-пророка-ведун. Такой же, как цирк, самостоятельный и архаичный вариант овеществленного быто-космоса дает и балаган, этот древнейший храм-театр-дом, не получивший использования в классовом обществе и потому оставленный без литературной обработки в низах» [Фрейденберг 1997, с. 219]. Как смеем видеть, традиция метафорического отождествления храма и торговли — политеистическая.

Н. Н. Казанский обратил внимание, что у Гомера в начале второй книги «Илиады» после троекратного уподобления ахейской рати бурному морю помещен знаменитый список кораблей (Ил. II 494–759), перечисленных группами так, что каждая из них представляет свой город¹. «Внешне каталог кораблей привязан к перечислению боевых порядков ахейской рати; на глубинном же уровне — корабли как олицетворение прославлявших их государств — он объединен с предшествующими сценам народного собрания метафорой бурного моря и корабля» [Фролову 1998, с. 27]. Если суммировать гомеровские корабли (а их оказывается 1192) и общее число гребцов (примерно 60 тыс. человек), окажется, что ахейское воинство вполне сопоставимо по численности населения с любым из древнегреческих городов (скажем, в Афинах 480 г. до Р. Х. проживало 120–150 тыс. человек).

¹ Д. С. Мережковский, в начале 1900-х споря с П. Б. Струве о «Великой России», утверждал, что государство не «личность», не «организм», а механизм, и постольку оно праведно, поскольку оно механизм — железный рычаг, подымающий тяжесть веков, железный плуг, взрывающий ниву истории, послушное орудие воли человеческой. Когда же не человек владеет орудием, а орудие человеком, оно калечит и убивает его. Механизм, уподобляясь организму, становится автоматом (Д. С. Мережковский. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 68–69). Здесь отчетливо закреплена метафорическая амбивалентность: дихотомия «механизм» и «организм» со-смысленна дихотомии государства и корабля.

Впрочем, если поверить метафоре Фукидида, что «город — это люди, а не стены» (*История VII 77, 7*), окажется, что государство не только корабль, но и гребцы.

Уместно напомнить стихотворение О. Манделштама, который, на наш взгляд, довел метафору «город — корабль — птица» до образного предела (во всяком случае, в русской поэзии Серебряного века). Может, именно этот, «надводный», смысл не давал «заснуть» поэтической фантазии мастера:

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,
Что над Элладою когда-то поднялся.

Как журавлиный клин в чужие рубежи, —
На головах царей божественная пена, —
Куда поплывете вы? Когда бы не Елена,
Что Троя вам одна, ахейские мужи?

И море, и Гомер — все движется любовью.
Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,
И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

(сборник «Камень», 1915 г.)

Не стремясь подменить архитектуроведческое исследование литературоведческим, позволю остановиться на содержании этого стихотворения более обстоятельно. И. Ф. Анненский в 1903 г., в статье «Что такое поэзия?», писал о перечне кораблей у Гомера: «Я вполне понимаю, что и каталог кораблей был настоящей поэзией, пока он внушал... Когда люди перестали различать за невнятным шорохом гекзаметра плеск воды об ахейские весла, дыхание гребцов, злобу наступающего и трепет наступаемого, они стали искать у Гомера новых символов» [Анненский 1979, с. 204]¹. Манделштам, вероятно, использовал ле-

¹ М. А. Гаспаров, указывая, что это стихотворение — отклик Манделштама не только на перечень кораблей во II книге «Илиады», но и на «фразу чтимого И. Анненского», — считает этап «Камня» этапом «поэтики пропущенных звеньев», что важно отметить в связи с нашей темой: сначала слово — камень, затем слово — плоть, слово — душа, и в нем есть внутренняя свобода, хотя Манделштам и называет его «блаженным, бессмысленным» [Гаспаров 1995, с. 336, 346].

жавший почти на поверхности истории литературы образ корабля как птицы: вспомним сказку «Конёк-горбунок» П. П. Ершова (1834 г.) или устрашавший моряков «летучий голландец» из средневековой легенды, который обречен, чтобы никогда не приставать к берегу, или, наконец, «Плавающий остров» Жюль Верна. (См., в частности: [Гордизиани 1967].)

Поэтический образ Мандельштама можно связать с наблюдениями А. И. Доватура и Э. Д. Фролова [Доватур 1989, с. 61–63; Фролов 1991, с. 168–169], которые обосновали, что сравнение государства с кораблем, а особенно общества, охваченного смутами, с терпящим крушение судном, появляется в ранней поэзии эллинов. Этот образ — излюбленный у одного из ярчайших представителей ранней греческой лирики — Алкея из Митилены (VII–VI вв. до Р. Х.) — и Феогнида из Мегар (VI в. до Р. Х.). У последнего есть такие строки:

Как уже часто наш город, ведомый дурными вождями,
Словно разбитый корабль, к суше причалить спешил!

(Феогнидов сборник 855–856, пер. В. В. Вересаева)

Н. Н. Казанский, опираясь на эти утверждения, обращает внимание на метафорическую код, в котором бог-демиург, устроитель космоса, называется кормчим, который встречается в «Илиаде» (XVII 632) и у Феогнида [Фролову 1998, с. 29]. Может, потому «море черное, витийствуя, шумит / И с тяжким грохотом подходит к изголовью», что основа для троянской войны — похищение Елены — слишком ничтожный в глазах русского поэта повод для десятилетнего кровопролития, слишком «страшная месть за печаль и за стон похищенной Елены» (Ил. II 590)? Однако здесь любопытно другое: чтобы выразить политическое смущение поступками ахейских мужей поэтическим образом, Мандельштам, начиная в бессонницу читать список кораблей (только в таком состоянии, пожалуй, этот список и можно дочитать до конца — герой же дочитывает до середины; засыпает?) прибегает к образу птицы, переводя метафору государства, связанную с кораблем, который может потерпеть крушение и стать «разбитым кораблем», в метафору птицы, в «поезд журавлиный» и «журавлиный клин». Толчком к античным ассоциациям Елены и Трои послужили не только любовь и бессонница, как считает М. А. Гаспаров [Гаспаров 1997, т. 2, с. 193], но и «птица» журавль, и «город — корабль». Рискую выйти за пределы темы, оставим в стороне рассмотрение

образа журавля у Мандельштама с журавлем как предметом суеверия у древних греков, отсылая читателя к классическому сочинению приват-доцента ИМПЕРАТОРСКОГО университета св. Владимира В. П. Клиндера [Клиндер 1911].

Кораблем и птицей как расхожими, подручными образами всю пользуется и римский поэт, современник Витрувия, — Публий Вергилий Марон. Его «Энеида», по сюжету построенная на мореходных страстях Энея, кишит птичьими и корабельными метафорами. Вот одна из наиболее выразительных:

Силы Мнесфею придал успех неожиданный: помчали
Быстрые весла корабль и ветер, внявший молитве.
Выйдя на вольный простор, по волнам благосклонным летит он.
Так, если выгонит страх из пещеры глубокой голубку

¹ Витольд-Викентий-Симон Павлович Клиндер (1875–1962) — филолог-классик, один из учеников Ю. А. Кулаковского, с 1.01.1918 — экстраординарный профессор по кафедре классической филологии ИМПЕРАТОРСКОГО университета св. Владимира, магистр классической филологии. В начал 1920-х уехал на родину, в Польшу, где продолжал преподавание классических языков и истории древнего мира. Среди трудов, опубликованных в России: [Клиндер 1902]; В. П. Клиндер. Амброзия и живая вода // Eranos: Сборник статей по литературе и истории в честь заслуженного профессора Университета св. Владимира Николая Павловича Дашкевича. Киев, 1906. С. 58–81; [Клиндер 1908]; В. П. Клиндер. Яйцо в народном суеверии // Serta Borysthenica: Сборник в честь заслуженного профессора ИМПЕРАТОРСКОГО университета св. Владимира Юлиана Андреевича Кулаковского. Киев, 1911. С. 119–145; В. П. Клиндер. Проблема происхождения аттической трагедии в свете новейших исследований // Университетские известия. 1918. № 5/6. С. 1–21; В. П. Клиндер. Памяти заслуженного профессора Киевского университета, доктора римской филологии Юлиана Андреевича Кулаковского: Речь, произнесенная в заседании Исторического общества Нестора Летописца 6-го апреля 1919 года // [Пучков 2004-в, с. 445–451 (с неточностями в: А. В. Мамбеева. Юлиан Кулаковский. Киев, 2002. С. 446–453)]. О нем: С. И. Маслов. Витольд Павлович Клиндер // Институт рукописи Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского. Ф. XXXIII. Д. 1215; P. Żukowski. Moje lata uniwersyteckie w Kijowie (1900–1904) // Przeszłość: Czasopismo historyczne dla wszystkich / Wychodzi co miesiąc; Pod red. P. Żukowskiego. Warszawa, 1934. # 7/8. S. 105–107; J. Krzyżanowski. Witold Klinder (W osiemdziesiątą pątą rocznicę urodzin) // Literatura Ludowa. 1960. T. 4. # 4/5. S. 83–86; Klinder Witold // Słownik folkloru polskiego / Pod red. J. Krzyżanowskiego. Warszawa, 1965. S. 169–170; [Пучков 1998-в].

(Вьет гнездо и выводит птенцов она в полых утесах),
 Выпорхнув, плещет она над пашней крыльями громко,
 Мчится над домом своим, — а потом в безмятежном эфире,
 Не шелохнувши крылом, скользит спокойно и плавно.
 Так же Мнесфей рассекал с разлета пенные волны,
 Так же движенье само влечет отставшее судно.

(*Энеида* V 210–219, пер. С. А. Ошерова)

Цитаты можно умножить, поскольку метафора — эквивалент поэзии. Однако здесь любопытен вопрос, почему именно птица — пернатое животное — становится объектом образного переноса значения? Как в античной басне (Эзопа, Федре, Бабрия) главными героями были звери, так и в прочих явлениях античного сознания животное получило преимущество перед неодушевленными (в нашем понимании) объектами природы. Образ животного был слишком знаком народной фантазии с времен первобытного анимизма и тотемизма, когда религиозное сознание переносило человеческие характеры и отношения на мир животных так же, как впоследствии — на мир богов. Метафорика храма, корабля и птицы — из этого же ряда.

Метафорическое сходство морфологически мало сходных объектов грек устанавливал все-таки по морфолого-динамическому, можно сказать, *жестикмулятивному* (Габричевский) подобию. Это очевидно и без нашего утверждения, если бы можно было быть уверенным, что мышление грека, его представление о мироздании сродни нашему с вами. Космологические представления грека о мире — как об «украшенном» — вполне отличает его мироощущение от современного, и потому нам следует констатировать, что мифопоэтический, предметно нечеткий и метафорический греческий язык подвигал его носителей к переносу образных характеристик одних предметов на другие. Общекосмическая, заданная самой структурой сознания способность рефлексии не оставляет греку места для иного мышления: грек не был бы греком, если бы потолок в храме не назывался *ouyaniskos* — *небом храма*, а в колоннаде не увидел *опережня*, и не провел бы параллель между фронтоном храма и орлом (*aetos, aetoma*¹), не сопоставил государство с кораблем

¹ «...Определенно свидетельствуют об изображениях орла на храмах — также архитектурный термин *aetos, aetoma* в смысле храмового фронтона. Ссылаясь на аналогию современных сельских обрядов Запада, где нередко встреча-

и всем, для чего корабль предназначен. Иное «метафороповедение» греческого сознания выпало бы из космологического впечатления, греческого представления о мире как громадном, украшенном и живом организме. Как с помощью общеизвестных и конкретных деталей из быта стадионов и палестр, по наблюдению Ю. В. Шанина [Античная 1985, с. 47], Платон объясняет сложные и отвлеченные философские понятия, так и «повседневный грек» с помощью метафор пояснял сходные по жестикмуляции предметы окружавшего его мира. Он не испытывал надобности в изобретении каких-то специальных терминов для сходных по «онтологическому деянию» предметов и вещей: корабля и храма, храма и птицы, птицы и государства. С одной стороны, действовал негласный принцип терминологической экономии слов (нечто близкое знаменитой сентенции номиналиста У. Оккама: «*Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*» — «Сущности не должны быть умножаемы сверх необходимости»), с другой, — сами предметы в их онтологическом статусе подвигали словообразовательную фантазию грека к экономии понятий, и естественное, природное явление (птица, орел, аист) вполне подходило в качестве подобия к наречению именем этого названного явления искусственных изобретений человека — от такого абстрактного понятия, как государство, к такому конкретному, как храм или корабль. Украшение космоса (то есть «украшение украшенного») в представлениях древних греков, по-видимому, не нуждалось в умножении числа новых терминов, когда для этой цели вполне годились существовавшие. — «Когда при первом пробуждении мысли они пытаются постигнуть мир, он выходит у них прототипом их собственного ума, совершенным его образом. Это — порядок, Космос, гармония, прекрасное и стройное расположение вещей существующих и преобразующихся сами собою» [Тэн 1912, с. 373]. Отчего бы не обратить внимание на русский перевод слова «космос» в смысле небесное устройство словом *ми-*

ешь хищных птиц... прибитых к дверям, [С.] Рейнак вполне основательно заключает, что и в древности скульптурные и живописные (старый Писистратов храм Афины на Акрополе имел на расписных фронтонах с одной стороны орлов, с другой аистов) фигуры орлов, помещаемые на зданиях, были заменой настоящих, подлинных орлов, в более грубое время употреблявшихся точно так же» [Клингер 1911, с. 55–56].

роздание, таким архитектурнострогим, включающим понятие *мир* и понятие *здание*? Это потому, что в русском *мироздание* от греческого *космос* остается наиболее «громоздкое», собственно организационное, и улетучивается момент художественного изящества.

Отсюда, через перевод, можно обнаружить подтверждение целостности и универсальности («универсуумности») мировосприятия эллинов: от рефлексии явлений природы — до рефлексии явлений социальных, созданных (посредством природы человека) как продолжение человеческого жеста, деяния, и зафиксированных в тех формах, разглядывая которые сквозь древнегреческий язык, мы только и можем составить впечатление о греческой культуре и структурном устройстве греческого полисного строя в его материальных формах. Таким образом, «тектоника визуального образа» (Таруашвили), высекавшегося в сознании античного человека при помощи окружавших его предметов, была организована так, что язык, на котором говорили, и язык форм, которые создавали помимо разговора, были параллельной парой взаимно-непереводимых, но связанных блоком перевода, переноса значений этих языков. Для корректного и нормального функционирования обоих языков (бесед и архитектурной формы) требовалась только их понятийная соразмерность, которую современный человек может установить, лишь прибегая к семиотическому расследованию, встраивая язык в единую семиосферу.

Хотя Лосев и писал, что *вселенная античности, космос*, «благоустроенное множество всех близких и вполне обозримых предметов завершается телесным небесным сводом», «кроме которого ничего не существует» (!?), он оговаривается, мол, что античное мироощущение совершенно не знает нашей потребности вообразить новое пространство, даже за пределами этой оболочки [Лосев 1993–6, с. 50]. Это оттого, поясняет Лосев, что античная история есть история анекдотов, то есть представляет собой *сумму статуеобразных частных историй*, тогда как «*наша история есть история великих зависимостей*; она построена контрапунктически» [Лосев 1993–6, с. 49–50]. Думается, дело не столько в этом, хотя внешний контур ухвачен правдоподобно. Дело в том, что, с одной стороны, мы не располагаем свидетельствами, которые бы опровергали такую точку зрения, с другой, — разделение на «суммарное» и «контрапункти-

ческое» впечатление о собственной истории есть прерогатива Нового времени, рассматривавшего всю античную культуру как диковинно тысячелетнее «детство человечества» (Маркс). Это все равно как ждать от византийского панегириста искренности в славословии императору: обратная сторона семиотической ситуации современного исследователя.

Впрочем, — и о такой опасности предупреждали сначала Ф. де Соссюр, затем Ю. М. Лотман, — все, привлекающее внимание семиотика, невольно в его руках семиотизируется. В нашем случае архитектура должна рассматриваться как бытийно-предметное сообщение, а не художественное (выразительное) явление, коим является, в частности, язык. Язык архитектурной формы не требует перевода в разговор, в говорение: «перевода» требует функция этой архитектурной формы, адаптируемая для рефлексии в другое социальное пространство, которая (рефлексия) пользуется для этого языком форм отнюдь не архитектурных.

Таким образом, *архитектурно-языковая метафора* — *своего рода код, некая точка пересечения не событий, а процессов превращения разговорного языка в профессиональный*. Однако и в том, и в другом случае, пользуясь языком, мы отделяем от него смысл предмета (с одной стороны, предмет физически существует, с другой, — как-то называется). В этом коде пересекается пространство обсуждаемой темы: архитектурного замысла, пространственной ценности, и понятно лишь тем, кому понятно (*sapienti sat*). Наша ситуация, правда, усложняется тем, что в ход пущен не только древнегреческий язык (в переводах), но и метафора, сказанная на этом языке, и потому в системе нашего сознания понимаемая еще более метафорично. Предметы оказываются расположенными симметрично относительно сознания и языка, которым пользуется это сознание для их наименования: отражение конструктивных компонентов геометрического стиля, включая спирально-симметричную, прихотливую композицию Гомеровою «Одиссеи» и фронтально незавершенную композицию «Истории» Геродота (вершина фронтона — битва при Саламине) [Гаспаров 1997, т. 1, с. 483–489], или установленную Ф. Ф. Зелинским эпиррематиическую структуру комедий Аристофана¹. Греки были поэтическим народом, и нас посещает уверенность, что они рассматривали каждый термин как своего рода метафору, чем *метафора* по природе своей и яв-

ляется: *словесной фиксацией переноса значения наблюдаемого предмета в сознание наблюдающего этот предмет*. Изложенные выше экспликации позволяют прийти к следующим заключениям.

Во-первых, метафорическое единство цепочки «город — корабль — храм — птица» обосновывается и языковой, и литературной материализацией реальных предметов в сознании с корреспонденцией образов, использованных не только древним греком для обозначения того или иного (государство, корабль, храм, птица) типа организации формы, но и последующей культурной традицией. Это подтверждает выдвинутый нами тезис о единстве осознания порожденных природой (посредством человеческой природы) искусственных образований образа действительности как собственно порожденного и всегда существовавшего в качестве общемировой идеи. Через метафору «торговли» можно объяснить связь государства с кораблем (даже пиратским), но это уже будет монотеистическая метафорическая цепочка.

Во-вторых, соотношение образов, «снятых с вещей», имеет отчетливую пластически-телесную закономерность организации, то есть каждое из понятий, встроенных в коннотацию метафоры «город — корабль — храм — птица», может расцениваться в указанном ряду, с одной стороны, равноправно, а с другой, — взаимозаменяемо. Что и требуется от метафоры. Последнее подтверждается поэтическим материалом и античной литературы (Гомер, Алкей, Феогнид, Вергилий), и русской поэзии Серебряного века (Анненский, Гумилёв, Мандельштам). Наблюдается предметно-смысловая модификация единого эстетического принципа, заключающаяся в процессе перехода

¹ (К *стр.* 501) Принцип эпиррематической структуры состоит в том, что песне хора — *melos* — и последующей декламационной части — *rhehis* — в точности соответствует по числу стихов и метрическому рисунку следующий за ним стихотворный отрывок, также состоящий из пения и декламации и относящийся поэтому к первому как антистрофа к строфе [Зелинский 1885]. Римский грамматик и ритор IV в. Элий Донат в трактате «О комедии и трагедии» называет части композиции комедии: *протасис* — начало действия, *эпитасис* — дальнейшее развитие его и усложнение ситуации, когда драматический узел завязан полностью, *катастрофа* — развязка, которая должна нравиться публике и содержать разъяснение всех предшествовавших недоразумений.

от первоначальных конкретных и физически осязаемых значений терминов (!) к значениям метафорически абстрагирующим, но тем самым более идеальным и символическим. Формы повседневной жизни благодаря метафорике наделяются у грека особым трансцендентным смыслом, приобретают значение мировоззренческих, идеологических и даже моральных моделей. Тогда любой культурный текст (архитектурных форм, например) стоит изучать как самостоятельное смыслопорождающее устройство, то есть семиотически.

В-третьих, для объяснения тектонического устройства древнегреческого мировоззрения метафора «город — корабль — храм — птица» была использована не только в самой античности, но и ее исследователями как один из устойчивых приемов (Платон, М. К. Петров). Здесь же можно констатировать множественность мировоззренческой морфологии античного человека: множество городов, участвовавших в Троянской войне, множество гребцов, птиц, множество богов и, соответственно, храмов. Это выпадает из монотеистической парадигмы, в рамках которой каждый храм был посвящен одному из подвижников или атрибутов Господа («св. Николая», «свв Петра и Павла», «Спаса-на-Крови», «Василия Блаженного», «св. Софии», «Св. Духа» и т. д.), и потому метафоризация этого процесса усложняется. Каждый же античный храм посвящен всегда одному (разному) богу — Аполлону, Гепесту, Посейдону, Зевсу, Афине и т. д. — и потому метафора птицы или корабля — метафора по внешности, а не по существу. В монотеистических реалиях метафоризация всегда по существу (например, «души готической рассудочная пропасть» — у Мандельштама¹).

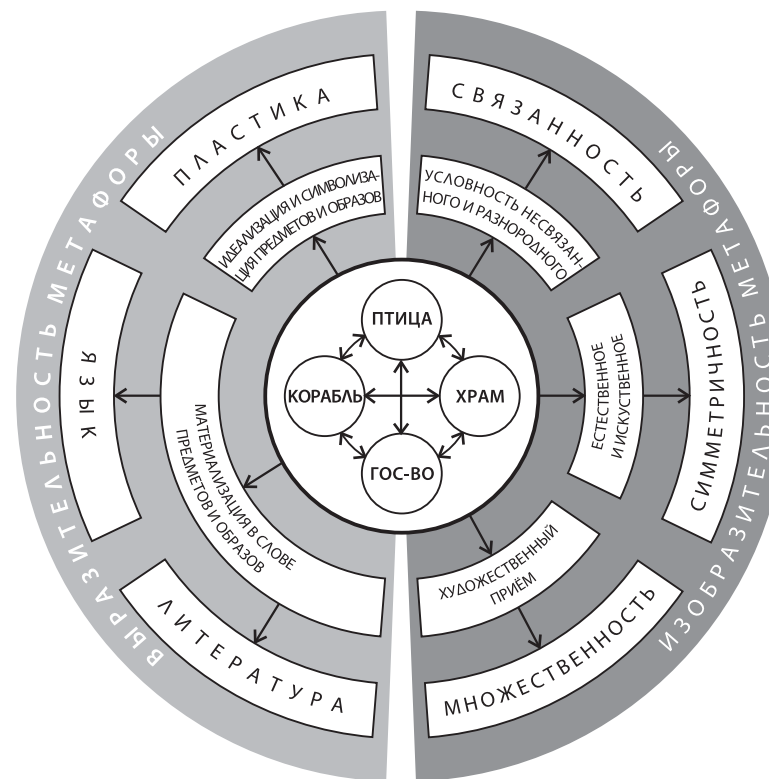
В-четвертых, приходится констатировать, что античная метафора, в которой осуществляется перенос терминологического значения явлений природы на искусственные создания человека (и наоборот), ценна самой симметрией понятий относи-

¹ Или как в мрачной гегелевской полушутке: «Память — это виселица, на которой висят казненные греческие боги. Показывать галерею таких повешенных, ветром острот раскачивать их одного за другим, заставлять их дразнить друг друга, группировать их по-разному, — все это часто называется поэзией» (Г. В. Ф. Гегель. Исторические этюды // Г. В. Ф. Гегель. Работы разных лет / Пер. с нем.: В 2 т. М., 1972. Т. 1. С. 219).

тельно точки сознания античного грека, а потому и синонимичной космологического представления грека о мире.

В-пятых, поскольку в метафоре, соединяющей «непроряденные» в сознании части целого в единстве непредставимого, закреплен эффект бесконечности (*апейрон* Анаксимандра), метафора выступает как соединение несвязанного и разнородного и как раз связывает их. Космологический настрой древнегреческого сознания и способность его к метафоропорождению подтверждает нашу гипотезу о единстве искусственной (созданной человеком) и естественной (Сотворенной) среды обитания, где нет места разделению на искусственное и естественное: где есть Космос, там больше ничего не требуется. Для грека не было «первой природы» и «второй природы»: природа для него была единым организмом, и как раз метафора подтверждает это всего ярче. Этот античный *гилозоизм* — учение о всеобщей одушевленности универсума, отрицающее границу между «живым» и «неживым», — восходит к древнейшим анимистическим представлениям.

Космос для человека эллинского мира, как и других культурных эпох, в которых эта категория была ментально значимой, всегда был явлен только в виде *образа* — феномена человеческого сознания (щиты Ахилла и Геракла). Античный космос — реальность умозрительная, ее материальную форму можно формулировать только в категориях вещей видимых (звезды, созвездья, плеяды), но космос как образ гораздо более причастен сознанию человека, нежели образы конкретной материальной вещи. Космос не только *образ*, но и *образец*: в нашем случае — *образец архитектурных форм*. Хаос, в оппортунизме к которому античный человек якобы слагал представление о космосе, — не менее абстрактное состояние умопостигаемым путем формулированной мыслительной реальности, если хотите: «хаотического» мыслительного тела в отличие от «космического» мыслительного тела. При помощи каких средств древний эллин формулировал понятия о космосе и хаосе? При помощи *совершенно рациональных* категорий рассудка. Ведь даже *иррациональное*, формулируемое нами как именно иррациональное, мы постигаем *рационально*. Никаким иным образом иррациональное не может быть причастно категориям человеческого мышления, форме рассудка, как только рациональным. *Иррациональное* — *рациональный образ иррационального*. И если античный



16. Модель взаимодействия выразительных и изобразительных характеристик метафоры «государство — корабль — храм — птица» в античной культуре

космос в значении упорядоченного и сообразного человеку миру является рядоположенным *образом хаоса* как *представления* о неупорядоченности и несообразности человеческого мира, это свидетельствует только об одном: эллины различали две формы моделей того, что мы ныне зовем искусственной средой, — упорядоченную и неупорядоченную, в творчестве художественном стремясь к воплощению первой и избегая второй.

А. Г. Раппапорт в 1982 г. показал, как с распадом традиционного, идущего от античности образа космоса, охватившего человека извне, вылупливается образ внутреннего «космизма», развертывающегося как бы вглубь человека и раскрывающегося

в нем (самосознанию человека) все новые формы упорядоченности: они организуют внутреннюю множественность человека и, быть может, наиболее полно выражаются и в художественном творчестве, и в архитектурном. Тема космоса вносит в это творчество особое, новое переживание пространственно организуемой среды, и резкое, взрывное изменение самого масштаба образов пространства, свободного от обычного предметного заполнения, оказывается связанным с новыми представлениями не только о времени и истории, но и о внутреннем существе и судьбе человека¹. Давно замечено (Г. З. Каганов, А. П. Мардер, В. А. Глазычев), что наиболее адекватным выражением среднего образа, да и вообще всякого образа как предиката сознания, служит словесный текст, по структуре близкий устной речи и не претендующий на место в области художественной литературы. *В архитектурной и художественной форме образа нет*: он осуществляется только в сознании, а закрепляется в культуре посредством текста. Не иначе. Закрепленный таким образом образ всегда есть сначала *метаформа*, затем *метафора* по отношению к породившей его архитектурной форме или форме искусства. Процесс освоения архитектурного или художественного произведения связан с переходом из одной среды (ментальной) в другую (письменную, «материальную», «вещную»), причем иногда в самом произведении — если оно выразительно — обозначены, заданы условия для такого перехода. А претензия такого текста на «место в области художественной литературы» — все-таки осталась открытой задачей, и ее решение зависит от сочинительских способностей, а не от каких-то внешних обстоятельств.

Метафорическая целостность древности: тетрактида «тезис / антитезис / синтез / факт». Как показали конкретно-исторические исследования, проведенные самостоятельно [Пучков 2002-в] и совместно с П. Я. Махлиным [Махлин, Пучков 2002; Махлин, Пучков 2004], человек древности четко и неразрывно связывал в сознании четыре семантических слоя действительности: «город», «здание (храм)», «корабль» и «птицу». Только что я напомнил, что, скажем, О. М. Фрейденберг обращает внимание на связь «корабль / храм» [Фрейденберг 1997],

¹ См.: Г. З. Каганов. Проблемы образности предметно-пространственной среды // Советское искусствознание '82. М., 1984. Вып. 2 (17). С. 387–388.

Н. А. Сахарный — на связь «государство / корабль», «государство / птица»¹, Н. Н. Казанский — еще раз на связь «государство / корабль» в микенской ономастике. «Некоторые из этих связей выделяют давно, например, немецкий исследователь О. Вейзе еще в самом начале прошлого века подчеркнул: «среди образов, заимствованных из земледелия и войны, особенную роль играли тропы, относящиеся к морю»². Идею касательно существования определенной системы метафорических связей между этими четырьмя лексическими полями была выражена в публикациях: [Пучков 1998-б; Пучков 2000-г; Пучков 2002-в]. Также в течение последнего времени исследовано существование этих метафорических связей на примере двух античных авторов: Витрувия [Махлин, Пучков 2002] и Платона [Махлин 2002; Махлин, Пучков 2004, с. 84]. В результате исследований мы пришли к выводу, что система взаимодействия указанных лексических полей (семантический слои) наглядно может быть выражена в виде треугольника, размещенного на «земле»: *корабль — город — храм, и птицы, которая летит в воздухе, то есть в «четвертом» измерении.*

По космологическим представлениями античных мыслителей, море и небо — соотносимые пространства: «рассмотрим сначала всю Землю как целое. Она расположена посередине мира, крепкая, кругообразная... (см. *рис. 11, стр. 353.* — А. П.) Но самое море направляется к земле так..., что кажется, будто две стихии сливаются в одну. Потому, встречаясь с морем, воздух... поддерживается птиц в полете... Остается последний и выше наших домов расположенный, все окружающий и охватывающий слой небес, который называется эфиром, последняя граница мира» (*De natura deorum* II 89; цит. по: [Фрейденберг 1997, с. 120]). Однако сформированный треугольник (корабль / город / храм) — плоскостная модель; участие птицы превращает ее в трехмерную, в «пирамиду».

И здесь, на наш взгляд, следует вспомнить предложенное А. Ф. Лосевым в 1927 г. объяснение понятийного организма «пирамиды» как тетрактиды. Ученый опирается на общепринятую гегелевскую триаду «тезис / антитезис / синтез» с точки

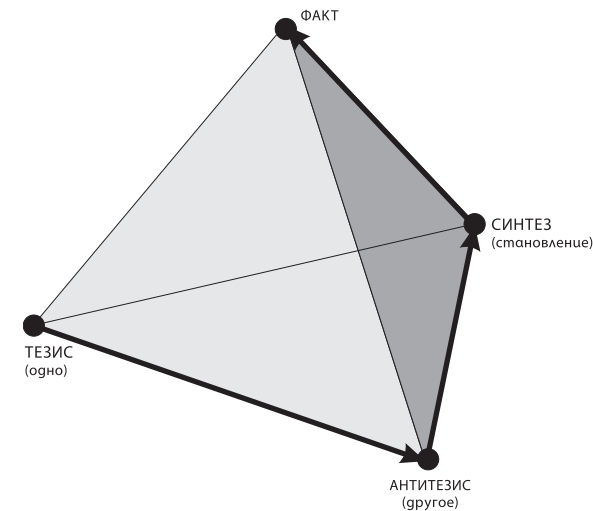
¹ [Сахарный 1957]; Н. А. Сахарный. Гомеровский эпос. М., 1976.

² О. Вейзе. Опыт характеристики латинского языка / Пер. с нем. М., 1901. С. 58.

зрения выяснения соотношения «одного — иного — становления» [Лосев 1927, с. 10–15] как плоскости, прибавляя к ней одно «пространственное» измерение: категорию «факт», который обобщает и конкретизирует в каждом моменте наблюдения триады ее наличие как точечного, конкретного средства проявления понятийного смысла (рис. 17, стр. 509). «Диалектическую триаду легко понять (и понимали) как чистую идею и смысл, в то время как диалектика захватывает как раз всю стихию живого движения фактов, и потому надо говорить не просто об отвлеченной триаде, но и о триаде как о *вещи*, как о *факте*; то есть триада должна вобрать в себя действительность и стать ею... Только таким образом и можно спасти диалектику от субъективного и бесплотного идеализма, оперирующего с абстрактными понятиями, не имеющими в себе никакого тела... Тетрактидность содержится и в построениях великих диалектиков, но вскрывать это составляет предмет особого исследования» [Лосев 1927, с. 133]. Исходя из этой гипотезы, которая на протяжении десятилетий почему-то не наша развития в гуманитарных дисциплинах (вероятно, в силу излишней конструктивности и исключительной наглядности образа тетрактиды: современные философ и культуролог почему-то стремятся избегать конструктивности изложения, отдавая предпочтение импрессионистически выписанному «метафизическому туману»), — оказалось возможным предложить аналогичное построение *системы античной метафоры*: метафора есть языково-мыслительная форма, смысл, вышедший за рамки реальности и соотносённый с внешним «другим». Как таковая она является своим собственным воплощением в языке и сама способна работать метафорически.

Общая модель принципа метафоризации может выглядеть так, как показано на рис. 18 стр. 511 [Махлин, Пучков 2004]:

Впрочем, касательно нашей цели следует, очевидно, уточнить: чем именно является корабль, город и храм в плоскости «одного / иного / становления»? Иначе говоря, что является «тезисом», что «антитезисом» и что «синтезом»? Принимаем, что тезисом в данном случае оказывается город (человек), которое материальным образом инициирует создание некоего территориального организма, что благодаря наличию моря (все средиземноморские государства были и остаются морскими) выступает живым антитезисом к суше (спор между Афиной



17. Модель тетрактиды «тезис — антитезис — синтез — факт» по А. Ф. Лосеву [Лосев 1927]

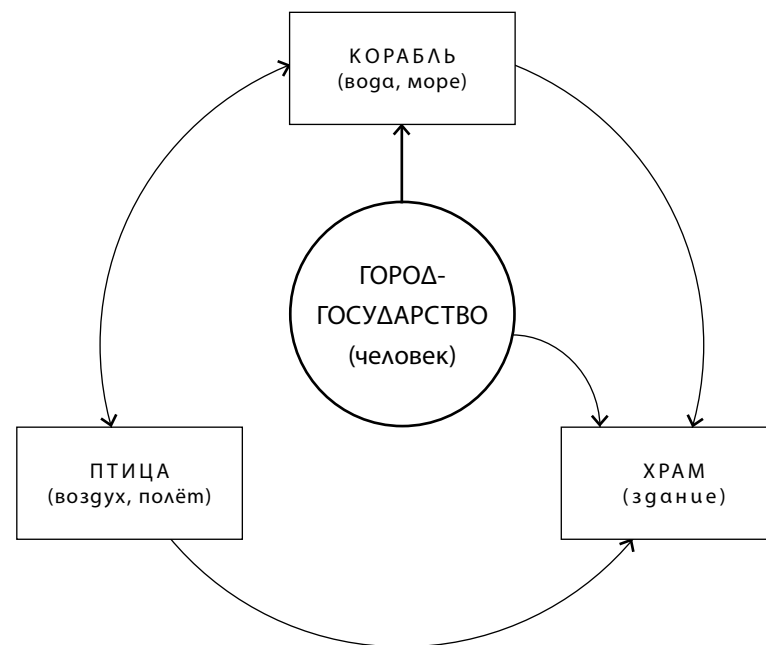
и Посейдоном за обладание Аттикой). Синтез идеи суши (города, человека) и идеи моря (корабль как человеческое изобретение — передвижное подобие суши, предназначенное для торговой и военной повседневности) воплощается в архитектурной форме храмового организма: недаром Фидий на восточном фронте Парфенона изобразил сюжет спора Афины с Посейдоном. Таким образом, осуществляется определенное современное исследовательское движение от суши через море к храму как жилищу божества, которое (божество) объединяет явления мира здешнего с миром горным. В этом горном мире царит птица как носитель образа судьбы и ее вербализации в гаданиях за полетом (ауспиции). Отмечалось, что птицы в полете вполне свободны и независимы, они парят, поднимаясь высоко над землей, как бы приближаясь к небесным жилищам богов, и потому в сравнении с другими живыми существами считались вестниками божественной воли. Поэтому их появление даже без предварительной мольбы о даровании знамения считалось знаменательным во всех случаях, когда человеку было важно узнать высшую волю. При их появлении наблюдалось множест-

во специальных примет как относительно рода птиц, так и относительно «способа их полета, бега или сидения, разных их движений, места появления, криков, отношения друг к другу и к другим существам и пр. (ср. Эсхил. *Прометей Прикованный* 490 сл.), так что птицегадание представляло собой весьма развитое искусство, требовавшее больших знаний и опытности» [Латышев 1997-а, с. 69]. Птица была одной из фигур так называемой искусственной мантики (*entechnos*), в рамках которой осуществлялись обряды птицегадания у греков (*oionistike*, *oionoskopia*) и римлян.

Понятно, что античному человеку было свойственно, выражаясь новомодно, символическое восприятие действительности (в высокоцивилизированный век с телефоном, горячей водой и развитой городской инфраструктурой это представить не просто): эллин опирался больше на удивление, нежели на размышление, больше воспринимал на слух, нежели читал глазами (потому, пожалуй, от них осталось больше диалогов, чем монологов). Иначе говоря, то, что для нас является метафорой, для древних жителей Средиземноморья было средством познания окружающего мира и наиболее объективной формой отражения действительности в логически сконструированном понятии: миф не есть ни схема, ни аллегория, но символ, — настаивал Лосев, и продолжал: мифическая действительность это целиком настоящая реальная действительность. Не слишком ли смело?

Попробуем реконструировать последовательность этого размышления. Сначала сравнивались два отрезка действительности: например, птица, летящая в небе, сравнивалась с храмом, находящемся на акрополе, а акрополь — это «верхний город»; или наоборот — храм с птицей. В публицистическом запале даже Н. И. Брунов пел гимны Парфенону, который «плывет» над Акрополем, воспринимается охватно, со всех сторон, являя для всех точек зрения одинаково целостную композицию и одинаково величественное зрелище. Ле Корбюзье, казалось бы, трезво мыслящий зодчий XX в., не удержался, и излишне самокритично воскликнул, глядя на Парфенон, что его охватил стыд, «если подумать, что, увы, мы делаем в веке двадцатом»¹. Да что там Брунов или Ле Корбюзье: каждый, видевший Парфенон

¹ *Ле Корбюзье. Путешествие на Восток [1911 г.] / Пер. с фр. М., 1991. С. 111.*



18. Система метафорического перенесения между понятиями «государство — корабль — храм — птица» [Махлин, Пучков 2004, с. 84]

и оставивший об этом записи, дальше выпрених прилагательных качества не движется — не потому, что «дальше некуда», а потому, что лишь посредством метафоры можно передать то, что передать нельзя, но очень хочется: «распирает»¹. Современный архитектор, как правило, человек, изъясняющийся на пальцах, и потому, видя парфеноны, вынужденно отделяется

¹ См. поучительнейшую и увлекательную монографию англичанки Мэри Берд «Парфенон» (2002 г.), в которой собраны разные отзывы именитых путешественников о храме Афины Девы: от Байрона, В. Иегера, Фрейда, Шоу, Голдинга, Уайльда и Вирджинии Вульф до Черчилля и Клинтонна. Одни авторы эпатируют читателя пренебрежительными словосочетаниями, другие плачут, третьи (как Уильям Голдинг) садятся спиной к Парфенону и, жуя французскую булку, разглядывают Пирей и море. См.: [Берд 2007].

язычковым цоканьем и высшей степенью эмоциональных сравнений. Впрочем, сдержанный эллин поступал так же.

Уберите союз «как», и получите метафору, — советовал Аристотель (*Поэтика* 1457 b), то есть от сравнения до метафоры один шаг, и потому со сравнения «храм летит как птица» рождается общая метафора «храм летит»¹. Вследствие символического восприятия действительности античным человеком эта метафора начинает жить собственной жизнью, становится «фактом» действительности [Лосев 1927, с. 16]. Синтез двух реальных сравниваемых отрезков действительности — это и есть собственно реальное, а получившиеся сравнение и метафора, — идеальное, то, что существует в сознании. А синтез реального и идеального, как мы знаем как и от Шеллинга, что это есть символ [Шеллинг 1966, с. 79, 106], и от Гегеля, отмечавшего, что символ — это отождествление чувственного и содержательного. — Следствие такого движения мысли — представление античного человека о подлинном существовании понятий, организовавшихся вследствие метафоризации их повседневного применения и до известной степени от этого употребления стершихся до уровня понятий. Храм «летит» — не просто метафорически: он действительно, с точки зрения античного эллина, мог лететь в небе, будто птица. И не только храмы — целые города пребывали между небом и землей: напомним Кукуев (или Тучекукуевск, или Облакокукушград) в «Птицах» Аристофана². «Безграничного Воздуха ширь, Облака и Язык — вот

¹ Название фильма Ф. Феллини «Корабль идет» — не метафорично: корабль может стоять или идти. Если «стоять» и «идти» — только свойство человека, тогда весь язык следует признать сплошной метафорой. (Название картины обычно переводят «Корабль плывет», но разве корабли плавают? Они ходят. И это тоже метафора.)

² В комедии «Птицы» (414 г. до Р. Х.) изображаются два афинянина, Краснобай и Оптимист, которым надоела городская жизнь и которые устраивают вместе с птицами город (*Коккигия* — Кукуев?), между небом и землей, изгоняя всех, кто хотел туда проникнуть, палками, причем один из них объявляет себя Зевсом. Помимо прочего, эту комедию можно считать образцом мечты об общем внегородском благополучии, изобилии и, как видно из названия города, приближенности к богам [Гусейнов 1988, с. 225]. И это во времена без автомобилей, выхлопных газов и химических предприятий! Но «за последние годы Аристофан научился не питать особых надежд на понятливость своих сограж-

священная троца!», — восклицает аристофановский Сократ (*Облака* 424). Функциональность птицы и храма сомнению не подвергались, потому говорилось прежде всего о «метафорической метафоре», то есть эстетизированной, будто лишенной функционального смысла.

Природа профессиональной метафоры. Кроме эстетизированной, существует метафора профессиональная.

Еще Л.-Б. Альберти, ренессансный автор, оставивший первый после Витрувия в европейском (и мировом) архитектуроведении архитектуроведческий трактат (издан посмертно, в 1485 г.), «*De re aedificatoria libri decem*», рассчитанный на книжно образованного читателя и призванный, по мысли автора, пропагандировать архитектуру как одну из важнейших областей культуры, — настаивал на праве выдумывать (*fingere*) новые слова там, где не хватает обычных (*De re aedific. VI 13*), и следовал этому правилу. «Нужно придумывать слова там, где не хватает обычных, и хорошо заимствовать сходные выражения от вещей сходных (*sumere a rebus non dissimilibus nomium similitudines*)»¹. Собственно, в этом предложении заключена сущность архитектуроведческой работы, очерчено проблемное поле действия архитектуроведа, занятого делом описания элементов материальной формы, которые «не знают», как они называются. В сущности, это поле *профессиональной метафоризации*.

дан... Богов ублажать афиняне умеют, труднее обстоит дело с разношерстницей зрителей и судей... Что за город <Афины>! Заповедник чиновников и вождей! В Перикловы времена вас щипали на Дионисиях, точно кур, ни одна черточка вашего поведения, ни одна второпях брошенная фраза не пропала для комика даром — все отыскивалось любопытным драматургом, все заносилось на волшебную дощечку цепким колючим стилем. В открытости, определенности насмешки была и своя прелесть для жертвы, ибо этим она была застрахована от разночтений и кривотолков. Теперь же предельная ясность ритуальной ситуации пугает» [Гусейнов 1988, с. 226, 228, 230–232].

¹ Примерами таких обозначений по аналогии (по наблюдению В. П. Зубова) являются: *arula* в смысле пьедестала или цоколя (I 10) и *torquis* (ошейник, валик, астрагал) (VI 13), термин «чаша» (*lanx*) для эхина (VII 6) и др. «Совершенно своеобразной особенностью Альберти является частое сравнение тех или иных архитектурных очертаний с буквами греческого и латинского алфавита» [Зубов 2001, с. 284; Альберти 1937, т. 2, с. 430].

Едва ли не первым в отечественном архитектуроведении на аспект профессиональной метафоризации обратил внимание В. П. Зубов в диссертации «Архитектурная теория Альберти», представленной на соискание ученой степени доктора искусствоведения и защищенной в 1946 г. (опубликована полностью с добавлением отзывов официальных оппонентов А. К. Дживелегова и А. Г. Габричевского: [Зубов 2001]¹). Следующей была Г. С. Лебедева, в 2003 г. издавшая плод многолетних наблюдений над композиционной организацией трактата Витрувия «Десять книг об архитектуре» в виде монографии [Лебедева 2003].

За исключением этих образцовых архитектуроведческих сочинений, которые можно ставить в пример и назидание даже зарубежным архитекторам, да нескольких возбуждающе-дискуссионных статей В. Ф. Маркузона, посвященных «метафоре в архитектуре» и опубликованных на протяжении полувека [Маркузон 1939; 1954; 1970-а; 1970-б; 1972-а; 1972-б; 1980], но так и не увидевших свет в виде монографии, — вопрос метафоры в архитектуроведении и «в архитектуре», насколько мне известно, не увенчался решениями, которые могли бы привлечь внимание: несерьезных же слов об «архитектурной метафоре», конечно, гекатомбы.

«Архитектурный профессионализм» метафоры предельно размыт: речь идет то ли об «архитектурном языке» (жутковатый терминологический кентавр), то ли о «языке архитектуры» (тоже живо используемая понятийная невнятица, в 1992 г. названная мною «феноменологической авантюрой»), то ли — что как раз точно и верно — о *метафоре в архитектуроведческом*

¹ Дочь Василия Павловича, М. В. Зубова, вспоминает: «В 1944 году он <отец> защитил кандидатскую диссертацию на тему “Даниеле Барбаро и его комментарий к Витрувию”, а в конце января 1946 года — докторскую “Архитектурная теория Альберти”. В процессе работы над диссертацией был случай, когда мама, удрученная тяжелым материальным положением семьи, начала торопить папу с завершением его труда, на что отец философски ответил: “Я не имею права писать плохо. Война окончится, а мой труд останется, и никого не будет интересоваться, в каких условиях он был написан”. Так и получилось» (М. В. Зубова. Об отце // [Зубов 2006, с. 491]). На мой взгляд, этот труд В. П. Зубова — наиболее глубокое порождение российского архитектуроведения первой половины XX в.

тексте. Не останавливаясь на первых двух значениях, природу которых объяснить я не берусь (в силу понятийной противоречивости), обратим внимание на третий аспект: *профессиональную метафору в архитектуроведческом тексте*.

Василий Павлович Зубов (1900–1963), пожалуй, самый значительный из архитектуроведов-энциклопедистов XX в. (наряду с А. Г. Габричевским), обоснованно подчеркивал, что «будущий историк русской архитектурной эстетики, например, несомненно обязан будет высмотреть и вычитать ту философию архитектуры, которая *in pace* содержится в литературных произведениях древнего периода, не оставившего ни одного систематического трактата по эстетике и по искусству. В скупых и кратких высказываниях летописей, в былинах, в памятниках русской агиографии и т. д. уже содержится определенный взгляд на вопросы искусства, определенная позиция и художественная оценка. Точно так же в любом другом случае исследователь не имеет права игнорировать конкретную языковую среду, являющуюся как бы атмосферой, в которой формируются художественно-теоретические определения» [Зубов 2001, с. 285].

То же самое, по его мнению, касается и древней Эллады, поэтому В. П. Зубов продолжает: «Непреходящее значение и пленительность греческой философии не заключается ли, между прочим, и в том, что язык научный неуловимыми переходами оставался связанным с народной основой живого разговорного языка: греческая наука и греческая философия — единственная наука и философия, не знавшая “варваризмов”, терминов, заимствованных из других языков, этимология которых была бы непонятна греку. Вот почему в классических философских произведениях древних греков так много грамматических и этимологических рассуждений, неразрывно связанных с греческим языком и непередаваемых в переводе ни на какой другой язык без комментария. Вот почему и у Аристотеля, и у Платона в его диалогах так много технических терминов и сравнений, взятых из самой гущи древнегреческой жизни» [Зубов 2001, с. 285–286]. Откуда же еще, как не из «гущи древнегреческой жизни», могут браться специальные термины для архитектурных материй? Не сажали же эллины специальных грамматиков с поручением изобретать термины? А «гуща» жизни всегда полнится метафорой (или метонимией). Самый язык порождает свои феномены. Если Альберти во второй половине XV в. ставил задачу исследо-

вать, «чем разнятся между собою люди, ради которых существуют здания и в зависимости от потребностей которых они разнообразятся», и что необходимо выбирать «наиболее резкие признаки отличия одного от другого» (*De re aedific.* IV 1), то нельзя не потребовать, чтобы и язык порождал наиболее резкие признаки отличия одной архитектурной детали от другой. На самом деле эхин не изображает чашу, гутты не изображают гвозди, *pextrum* не изображает повязку. «Все они *играют роль* того или иного, аналогичны им, и, как во всякой аналогии, здесь наряду с тождеством имеется различие. Альберти не думает о подделке или имитации... Поучительно в этом отношении *сравнение с Витрувием*, у которого, наоборот, резко подчеркнуты моменты подражания и изображения... Мы до сего дня говорим о калькуляции или геометрии, хотя бы эта калькуляция производилась не на камешках (*calculi*), как у древних римлян, а на арифмометре, и хотя бы геометрия не сводилась к землемерию. И такое словопотребление не является простым лингвистическим рудиментом, пережитком, подобно “электрическому току”, “кислороду” и т. п. терминам, которые только напоминают о тех временах, когда электричество мыслилось как действительная жидкость, а кислород как начало, производящее кислоты, — “кислотвор” называли его старые химики. Такое словопотребление получает свою *raison d’être* оттого, что безразлично, производится ли калькуляция на камешках или на арифмометре, в обоих случаях *сохраняется нечто общее*. Так и в случае “деревянной” терминологии, применяемой Альберти к каменному ордеру» [Зубов 2001, с. 360, 361–362].

Профессиональная метафора у Витрувия¹. Обратимся к вопросу о метафорическом применении названий частей (элементов)

¹ Фрагмент «Профессиональная метафора у Витрувия» написан вместе с моим другом филологом-классиком Петром Яковлевичем Махлиным [Махлин, Пучков 2002]. Уважаемому соавтору в тексте упомянутой статьи принадлежат все языковые примеры метафорического применения Витрувием названий частей (элементов) древнегреческого храма и некоторых иных явлений, которые Витрувий обсуждает на страницах трактата. В статье [Махлин, Пучков 2004], в которой исследуется место метафоры «птица» в латинском, древнегреческом языках и в древнем иврите, П. Я. Махлину также принадлежат языковые примеры и применение метода семантических полей в исследовании смысловых перенесений. Результаты собственных исследований в этом направлении

тов) древнегреческого храма и некоторых других явлений (названия военных и инженерных машин), как их преподносит Витрувий в десяти книгах трактата¹. Первое значение — обычное, второе — переносное.

Глядя на систему метафор, следует прийти к выводу, что человек (части его тела) будто находится в центре всех метафорических перенесений, которые происходят вокруг человека в таких группах: 1) *корабль (море)*; 2) *птица (небо)*; 3) *здание / механизм (земля)*. За рамками этого треугольника довольно четко, хотя и нечасто, представлен *Космос (Вселенная)*, с которым также сравниваются указанные группы предметов. Можно выделить семь метонимических пластов.

Первый и самый мощный пласт перенесений: человек — здание / механизм. При этом опираемся на собственное определение автора: «*non potest aedis ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi uti ad hominis bene figurati <speciem> membrorum habuerit exactam rationem*» — «не может быть ни одного здания без точной симметрии и пропорции человеческого тела» (III 1, 1; здесь и в аналогичных

Пётр Яковлевич привел, в частности, в диссертации «Лексика христианского происхождения в развитии романской орнитонимии XII–XVIII вв. (апеллятивы и антропонимы)» (специальность 10.02.05 — романские языки; рукопись закончена в августе 2006 г. в стенах Института языковедения им. А. А. Потебни НАН Украины).

¹ «Книги, как известно, имели форму свитка, который при чтении надо было держать обеими руками. Нечего и говорить, как это было неудобно. Не считая уже таких мелких неприятностей, как, например, невозможность прогнать муху с головы (а для людей умственного труда это зачастую бывает особенно чувствительно, так как они скоро плешивеют) без того, чтобы не потерять места, где читаешь, античный ученый не мог прерывать чтения для того, чтобы сделать какую-либо отметку или выписку, не мог работать один сряду по нескольким сочинениям и т. п. Этим объясняется, что древние авторы не любят точных цитат. Этим же объясняется и то, что все состоятельные люди обычно заставляли читать себе вслух. И это было тем легче для них, что и одни они, без посторонней помощи, по-видимому, читали вслух» (А. И. Малеин. О библиофильстве в древности // Альманах библиофила / Ленингр. о-во библиофилов. Л., 1929. С. 11). Не слишком ли несправедливо обрушивался С. С. Аверинцев на М. А. Гаппарова, когда тот взялся объяснить особенности античного чтения свитков с точки зрения здравого смысла?

примерах далее — пер. П. Я. Махлина). На самом деле следует отметить, что некоторая часть именно этих перенесений является больше метонимическими перенесениями, нежели метафорами. *Columna pulvinata* — выпуклая (в виде подушки) колонна, то есть колонна с энтазисом (I 2, 6); *Frons* — лоб, боковая часть стены (I 5, 3), лицевая часть метательной машины (X 15, 1); *Alveus* — живот, ямка (I 5, 6); *Corium* — кожа, верхний покров (II 2, 2); *Hyoptrachelium* (гипотрахелейон) — шейка колонны под капителью (III 3, 12) (перенесение состоялось в др.-греч.); *Corona* — венок, карниз колонны (II 8, 20); *denticulus* — маленький зуб, зубчик фриза (III 5, 2), *Capitulum* — головка, капитель (III 5, 7), верхняя часть катапульты (X 12, 1); *Tympanum* — барабан, поле фронтона (III 5, 12); *Metope* — лоб, промежуток между триглифами (III 5, 2) (перенесения состоялось в др.-греч.); *Calceus* — кость пятки, круглая основа колонны: «*basī spiram supposuerunt pro calceo*» — «круглую основу колонны подложили вместо пятки» (IV 1, 7); *Femur* — бедро, вынос триглифа (IV 3, 5); *Barycephalus* — плоскоголовый, низкое здание (IV 3, 5) (перенесение состоялось в др.-греч.); *Mentum* — подбородок, бородка карниза (IV 3, 6); *Supercilium* — брови, возвышение (IV 6, 2; V 6, 5); *Crepido columnae* — подошва колонны (IV 6, 3); *Fauces* — глотка, коридор (VI 2, 6); *Pes planus* — плоская нога, ровное место (VI 6, 8); *Nares* — ноздри, отверстия в механизме (VII 4, 1; X 6, 4; X 16, 11); *Mammatus* (от *mamma* — грудь) — подобный груди, желобчатый (VII 4, 2); *Lorica* — панцирь, слой краски на стенах (VII 9, 4); *Labrum* — губа, бруствер (VIII 5, 2), выступ подъемной машины (IX 8, 12); *Venter* — живот, углубление на вале для водопровода (VIII 6, 6); *Geniculus* — коленка, коленце, колено трубы водопровода (VIII 6, 6); *Masculus et femina* — мужчина и женщина¹, пазы в подъемной машине (IX 8, 11); *Lingua* — язык, короткое плечо рычага (X 3, 2); *Dens* — зуб, кончик в механизме (X 9, 2); *Brachium* — плечо, рычаг в метательной машине (X 11, 7); *Caput* — голова, верхняя часть метательного механизма (X 15, 6); *Calx* — пятка, нижняя часть метательной машины (X 15, 6).

Вместе — тридцать два перенесения.

¹ Профессионально-жаргонным образом выраженное сантехническое «мама и папа» в современных сочленениях водопроводных труб.

Второй пласт перенесений: человек — корабль (или вода). *Gubernari* — руководить кораблем, руководить государством (I graef., 1); *Caput* — глава, начало реки (VIII 1, 1; VIII 2, 7), верхняя часть мачты (X 3, 6); *Concrisprans* — вьющийся [волос], клубящийся [пар] (VIII 1, 1); *Rictus* — отрывка, выход источника на поверхность (VIII 1, 7); *Vena* — вена, подземный ток воды (VIII 2, 8).

Вместе — шесть перенесений.

Третий пласт перенесений: метафоры здание/механизм — корабль (или вода). *Insula* — остров, отдельно расположенный [жилой] дом (II 5, 8); *Cymatium* — волновой, тип архитектурного облома — выкружка / каблучок (III 5, 7); *Scaphium* — лодка, чаша весов в виде лодки (IX 8, 1); *Vectis* (рычаг) / груз = *velum* (клин) / корабль — сравнение рычага с парусом: «*itaque uti vectis... cum autem caput eius summum deducitur, faciliter onus extollit. similiter vela cum sunt per medium temperata, minorem habent virtutem, quae autem in capite mali summo conlocantur discedentia longius a centro... vehementius cogunt progredi navem*» — «так, рычаг..., когда давить на его наиболее отдаленную часть, легко поднимает груз. Подобно клинью, когда они расположены внутри мачты, имеют меньшую силу, когда же на самой верхушке мачты размещаются..., то сильнее могут двигать корабль» (X 3, 6); *Delphinus* — дельфин, рычаг в водном органе (X 8, 1); выступ осадной машины / осадная машина = нос корабля / корабль — сравнение выступа осадной машины с кораблем: «*is autem aries habuerat de ferro duro rostrum ita uti naves longae solent habere*» — «этот именно «баран» имеет выступ из твердого железа так же, как нос в военных кораблях» (X 15, 6).

Вместе — четыре перенесения (из группы «корабль (вода)» к группе «дом / механизм») и два сравнения механизма с кораблем.

Четвертый пласт перенесений: здание — птица (или воздух). *Pteroma* — оперение, крыло дома (III 3, 9) (перенесение состоялось в др.-греч.); *Epaetides* — симы, акротерии, зубчики облома (III 5, 12) (перенесение состоялось в др.-греч.); *Peripteros* — оперенный, разновидность храма с колоннадой (IV 2, 1) (перенесение состоялось в др.-греч.); *Ala* — крыло, крыло дома (VI 3, 4); *Favum* — пчелиные соты, кессонированный потолок (VII 3, 4); *Caelum* — небо, потолок (VII 4, 3); *Columbarium* — голубятня, ковш в водоподъемном колесе (X 4, 2);

Pinna — перо, клавиша водного органа (X 8, 4); *Corvus / Grus* — ворон / журавль, стенобитный крюк (X 13, 3); *Corax* — ворон, разновидность стенобитной машины (X 13, 8); *Rostrum* — клюв, передняя часть стенобитной машины (X 15, 6).

Вместе — десять перенесений из группы «птица (воздух)» к группе «дом».

Пятый пласт перенесений: птица (или воздух) — корабль (или вода). *Ventus* (ветер) / воздух = *unda* (волна) / вода — сравнение ветра с волной: «*ventus autem est aeris fluens unda cum incerta motus redundantia*» — «ветер есть текущая волна воздуха с неопределенной множественностью движения» (I 6, 2); *Unda* — волна, испарение (VIII 2, 1); *Merula* — дрозд, гидравлическая машина (X 7, 4); *Rostrum* — клюв, нос корабля (X 15, 6).

Вместе — два перенесения из группы «птица (воздух)» к группе «корабль (вода)». Кроме того, одно перенесение и одно сравнение — из группы «корабль (вода)» к группе «птица (воздух)».

Шестой пласт перенесений: здание — Космос. *Cardo* — дверная петля, мировая ось (IX 1, 2); *Architectari* — строить дом, организовывать Космос (*naturalis potestas ita architectata est* — «естественная сила так организовала» — IX 1, 2).

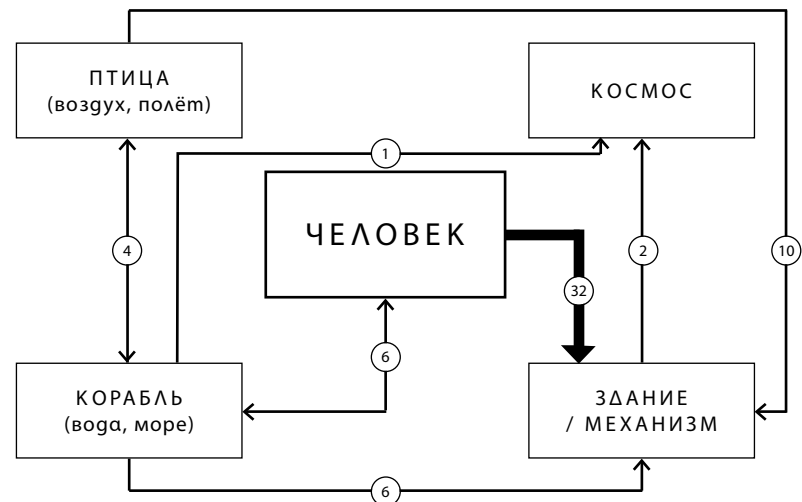
Вместе — два перенесения.

Седьмой пласт перенесений: корабль (или вода) — Космос. *Gubernare* — руководить кораблем, руководить природой (*natura rerum*) (IX 6, 3).

Одно перенесение.

Итак, мы видим, что строительные понятия и термины в трактате Витрувия заимствуют названия преимущественно частей человеческого тела. Витрувий пользуется также словами для обозначения корабельной лексики и понятиями, связанными с птичьим миром. Некоторые корабельные термины и понятия, касающиеся стихии воды, тоже антропологические. С другой стороны, между миром птиц и морем устанавливается несомненное взаимосравнение. Космос как четкая структура эллинского и римского сознания (отличная от нашего понимания космоса как Вселенной) сравнивается с кораблем и зданием.

Вообще у Витрувия как человека «технического» наблюдается по крайней мере утилитарное использование сравнений (большинство из них — строительные термины). Это целиком



19. Схема перенесения значений между группами «человек — корабль (вода, море) — птица (небо, полет) — здание / механизм — космос» в трактате Витрувия [Махлин, Пучков 2002, с. 312]

понятно в довольно стилистически высушенном тексте архитектурного пособия (а для нас — архитектуроведческого трактата), созданного римским фортификатором.

Система метафорических перенесений между понятиями «птица — город (государство) — корабль — храм (здание)» в языке Витрувия может быть выражена в такой модели (рис. 19).

Предварительные выводы. А. М. Алексеева отмечает, что для понимания природы терминопорождения недостаточно изучать термин изолированно, нужно исследовать весь ареал его бытования, то есть естественные и социальные условия, в которых термин рождается и живет, — научные тексты¹. Исходя из этой общей установки, мы и рассмотрели текст Витрувия.

Филологическим выводом должно быть то, что Витрувий как первый текстуально известный нам «античный архитектуровед», создавший первое известное нам «пособие» по архитектурной практике, переносит названия одних предметных явлений на другие, работает как литератор, как пишущий, не метафорически, а, скорее, метонимически. Он не «переносит» значение

¹ А. М. Алексеева. Термин и метафора. Пермь, 1998. С. 3.

слова на основе аналогии или сходства, но «переименовывает», заменяет одно слово другим, сопредельным по одному из его признаков, то есть *называет архитектурную деталь так, как раньше называлась деталь совсем не-архитектурная*. Главная трудность заключается в том, что именно метонимически, как назвал архитектурную деталь Витрувий, опираясь на опыт применения этих названий в Греции и в Риме, именно под таким названием мы ее и знаем. И появление иных названий нам ждать неоткуда: руины молчаливы, — один Витрувий, поскольку больше некому, доносит нам слышанные им прорабские голоса, глаголившие: мутула, скоция, антаблемент.

Собственно, Витрувий составил, того, пожалуй, сам не ожидая, первый словарь-глоссарий архитектурных терминов, деталей ордера и храма¹. Если для эмоционального обогащения

¹ В. С. Люблинский, историк книги и книгопечатания, пишет: «В начале был Витрувий». Его «Десять книг об архитектуре» рано были изданы и не раз переиздавались. У колыбели нового зодчества стоит и Леоне-Баттиста Альберти («О строительстве», Флоренция, 1485). Оба эти труда в первом своем печатном воплощении не имели вовсе иллюстраций! Витрувий получил их впервые в венецианском издании Тридино в 1511 г., а гораздо более совершенные — в итальянском переводе с комментарием Чезариано в красивом и точном издании Да Понте (Комо, 1521). Оно явилось прообразом для немецкого перевода (...Вальтера Риффа-Ривуиса), вышедшего в Нюрнберге в 1548 г. с гравюрами Виргилия Солиса, Георга Пентча, Ханса Брозамера, П. Флетнера. Французский (неполный) перевод был сделан на основе испанского издания и вышел в Париже в 1539 г. с гравюрами Меркюра Жолла, а в 1547 г. появился первый полный французский перевод, иллюстрированный на сей раз Жаном Гужоном. На основе Витрувия (и его комментаторов) строятся теперь оригинальные учебники, многократно переиздаваемые, вывозимые за границу, оседающие в библиотеках вельмож, непосредственно или в новых переводах изучаемые и через сто и через полтора года (как например, Виньола и Скамоцци в России при Петре I, а Палладио и гораздо позже).

Кто из счастливых, кому приходилось рыться в богатых и старинных книжных собраниях, не испытывал радости обнаружить (и наслаждения рассматривать) опусы Себастиано Серлио (начиная с венецианского издания 1537 г.), Андреа Палладио (то же, с 1570 г. [ошибка: с 1580! «Четыре книги об архитектуре» увидели свет после смерти автора]), Антонио Лабакко (Рим, 1558), Якопо Бароцци да Виньола (с 1563 г.), Винченцо Скамоцци (Венеция, 1583).

Влияние итальянских образцов, а главное — правил и теорий, сильнейшей

языка применение метонимии есть дело похвальное, то для объяснения конкретных предметов, названий которых мы, кроме того, как их назвал Витрувий, не знаем, именно метонимия выступает как *прямая речь*. И в этом главная особенность именно витрувианских метонимий, которые лишь в некоторых местах имеют признаки метафоры. Последнее, связанное с лингвистическим аспектом исследуемой проблемы, представляет и архитектуроведческий вывод касательно принципа применения метафоры Витрувием, а также того, как он превращает ее в определение и прямое название того или другого архитектурного или строительного явления. Так, например, место, на котором строился храм, по-гречески называлось *idrisis*, по-латыни — *inauguratio, dedicatio, consecratio*; греческий *naos* стал латинским словом *cella*; греческий «храм в антах» — *en parastasi* — стал *in antis*; соответственно пилястры — *parastades* — *antae*; греческий *kripis, krepidoma* (цоколь) становится латинским *suggestus*; греческое «предхрамие» — *pronaos, prodomos* — становится латинским *frons, anticum*; греческий *opisthodomos* — латинским *posticum*; греческая *pteroia* — латинской *alae, porticus*, и т. д. [Любкер 1885, с. 131–134; 1349–1353].

сказалось и на строительном творчестве и на архитектурных замыслах, воплощенных в альбомы такими мастерами, как Андруэ де Серсо (1559, с медными гравюрами) и Филибер Делорм (1561, ксилографии) во Франции, Фредеман де Фриз в Нидерландах (начиная с 1565 г., с текстом на голландском, французском и немецком языках), Рифф (издания 1547 и 1558 гг. в Нюрнберге, 1582 в Базеле), Диттерлин и ряд других в Германии. Зодчие этой эпохи строят по заказу, для королей и вельмож, архиепископов и магистратов парадные и частные жилища; служебные постройки, в разном мере репрезентативные, реально вписываются в парковый пейзаж или городской ансамбль. А то, что преобладало в архитектурных рукописях XV в., — смелые, но надуманные проекты фантастических городов, многоэтажных зданий, циклопических крепостей, башен-небоскребов, — все это оттесняется на далекий задний план (не забудем, однако, удивительного осуществления конца XVI в. — Ураниборга, научного городка астронома Тихо де Браге). Возросшая роль и новая природа словесной информации (и научной иллюстрации к ней) также и в данной области неоспоримы» (В. С. Люблинский. Ранняя книга как ступень в развитии информации // Пятьсот лет после Гутенберга: 1468–1968. Статьи. Исследования. Материалы / Под ред. Е. С. Лихтенштейна, А. А. Сидорова. М., 1968. С. 212, 214).

Таким образом, терминопорождение представляет собой двухуровневый процесс, на начальной стадии которого порождается дефиниция термина, а следом — специфическое имя этой дефиниции. Будучи семантической тождественностью дефиниции, термин вместе с тем есть и то, что создается, и то, что воспроизводится, поскольку выбор новой словоформы уже задан рожденной ранее дефиницией. Иначе говоря, в начале процесса терминопорождения в самом тексте (профессиональном языке) семантически задается новая функция термина, а из памяти носителя языка изымается готовая языковая единица, созданная раньше. «Не существует создания термина без его воспроизведения»¹.

И еще момент. Чтобы категория личного авторства приобрела полноту теоретико-литературного содержания, недостаточно, чтобы текст просто перестал быть анонимным [Аверинцев 1988, с. 24]. В архитектурной практике, в отличие от практики литературной, это выглядит, конечно, по-другому. *Архитектурная культура* устроена таким образом, что, в общем-то, не предполагает «ценителя», специально заинтересованного в отличиях индивидуальной манеры одного архитектора от индивидуальной манеры другого: интересует только, чтобы было «хорошо». И удобно. Автор в архитектуре интересен лишь для того, чтобы 1) сначала заказать ему работу и 2) затем поругать, если будет за что. Зачем нужен автор, когда и без него «хорошо». И удобно. Историк автор архитектурного произведения действительно необходим: знать имена, фамилии, явки, числа, любовниц — специальность. Что, как ни эти специфические обстоятельства, вызвало к жизни архитектурную форму? А, может, что другое? Может, все-таки не любовницы? Как раз в историко-архитектурных работах очевидно, где лежит результат. Поскольку постройка, в отличие от литературного текста, создана не руками того, кто ее спроектировал, и потому палеографический анализ бесполезен. Архитектуровед прибегает к сравнительно-историческому методу и доказывает, например, что автором Казанского собора в С.-Петербурге был совсем не Воронихин: у того творческого пороку не хватило бы на то-то и то-то. Зато есть четкий предмет исследования, последовательность доказательств, мастерская рука, ученое остроумие

¹ А. М. Алексеева. Термин и метафора. С. 22–24.

(в данном случае речь идет об И. Д. Саблине [Чечоту 2004, с. 55–78]). Большинство же народонаселения, постоянно меняющегося, исключает рефлексию над индивидуальным стилем какого-нибудь Йешайаху, написавшем «Книгу Исаи» (между 746 и 701 гг. до Р. Х.), в сопоставлении с индивидуальным стилем, скажем, Йиремйаху бан-Хилкийаху (Иеремии): для явления индивидуального стиля как эстетической ценности, в перспективе имманентной *Rezeptionsaesthetik*, в простонародье, для которого создаются архитектурные формы, места нет. Отсюда, между прочим, — еще одно различие между творчеством архитектурным и творчеством литературным, между их адресатами — и результатами усилий в письменной истории.

Касательно Витрувия (и, пожалуй, других старых авторов, применявших архитектурные термины), следует полагать, что этот процесс происходил довольно неприятно: исходя из формального отождествления разных по смыслу явлений. Как план выражения терминологической единицы, создаваемой заново, главным образом используется форма уже как-то созданного термина или слова естественной речи, которые наполняются новым семантическим содержанием.

Возможно, именно в этом и заключается неадекватность морфологического штудирования архитектуры, исходя из филологии. Поскольку для рассмотрения был взят узкий вопрос (особенности перенесения значений одних предметов на другие в трактате Витрувия), а не весь корпус дошедших до нас античных текстов, на его примере выше было показано, каким образом через перенесение, с одной стороны, формулируется как самое понятие (термин, определение), а с другой, — осуществляется вывод исследования на новый горизонт: каким именно образом человеческий язык (здесь — язык профессиональный и в чем-то тоже человеческий) с помощью прямого и косвенного (переносного) значений употребляемых в нем слов называет предметные явления, выступающие для исследователя не только как филологические или лингвистические феномены, но и реальной человеческой деятельности, и ее результатами, отраженными в языке и закрепленными языком в понятиях¹.

¹ На следующий год после публикации П. Я. Махлиным и мною этого исследования увидела свет прекрасная монография Г. С. Лебедевой [Лебедева 2003], подготовленная в НИИ теории архитектуры и градостроительства Российской

Похоже, на очереди — аналогичные исследования касательно метафорического пласта архитектурной терминологии

академии архитектуры и строительных наук. Г. С. Лебедева отмечает, что ирония судьбы трактата состоит в том, что вся многовековая история его изучения и комментаторства представляет собой «просматривание» сквозь трактат, нередко как сквозь какую-то досадную помеху, эллинского опыта архитектурного творчества. Стремясь увидеть в трактате Витрувия не только руководство по архитектуре или даже по теории архитектуры, но исторический документ, достаточно полно представляющий определенную культуру, Галина Сергеевна формулирует несколько принципов работы с латинским текстом «De architectura». Среди этих принципов чрезвычайно любопытными и операбельными для дальнейших исследований архитектуры в контексте культуры через текст о ней представляются такие: 1) для любой лексической единицы из текста может быть рассмотрен весь ряд словарных значений (при таком анализе семантического поля в целом проявляется более глубокий уровень смысла, иногда существенно дополняющий или корректирующий понимание всей фразы); 2) совокупный анализ контекстов во всех случаях позволяет уточнить специфику его понимания Витрувием; 3) совершенно необходимым представляется для одиннадцати лексических групп (выделяемых Г. С. Лебедевой), соответствующих понятиям «практика» и «теория», триады свойств архитектурных сооружений (пресловуто-надоедливые «польза», «прочность», «красота»), трех проектных действий и трех критериев качества проектной работы, составление частотного словаря по всему тексту трактата и таблицы соответствующих переводов в русских и западноевропейских изданиях его; 4) только в тексте оригинала можно точно установить логику связи понятий, поскольку в переводах, в литературном изложении эта связь во многих случаях подвергается естественной корректировке; 5) лексически подчеркнутые эмоциональная окраска (метафора?) и полемическое напряжение (снова метафора?) в тексте указывают на остроту проблемы и позволяют реконструировать состояние архитектурной практики и повседневной действительности.

Г. С. Лебедева написала исследование, образцовое не только по ученой глубине и научному остроумию, но и по стилистике изложения. Аквилейский патриарх Даниеле Барбаро, изловчившийся было в XVI в. составить комментарий к Витрувию, по сравнению с Галиной Лебедевой кажется больше путаником, нежели прояснителем. Но архитектуроведческие методы за последние столетия поменялись: и текст монографии Г. С. Лебедевой, и история изданий трактата, и свод данных по использованию в практике основных теоретических терминов, и прочие полезные приложения к книге вопиют: таким должно быть подлинное архитектуроведение.

«самого греческого» из греческих лириков — Пиндара (V в. до Р. Х.)¹ и наилучшего из римских лириков — «поэта будущего» — Вергилия (I в. до Р. Х.). Эти авторы с разных сторон — греческой и римской — помогут определить особенности сложения и бытования архитектурной лексики от Пиндара через Вергилия к Витрувию, «поскольку об архитектуре не пишут так, как пишут историческое и поэтическое произведения» [non enim de architectura sic scribitur uti historia aut poemata] (*De archit.* V praef. 1). Но это — задача самостоятельной работы.

Эллинская архитектура, в общественном сознании, скажем, афинян, пришедшая к самосознанию и сознательному самоконструированию в феномене пространственной организации риторической практики, есть исток и модель (парадигма) для всех архитектурных форм, которые были осознаваемы собственно «художественными» и собственно «эллинскими» в архитектурном эллинизме последующей истории архитектуры (вплоть до «парфенонов» — Валгаллы близ Регенсбурга работы Людвиг I Баварского и архитектора Л. фон Кленце, 1827–1842 гг.; «Парфенона» в г. Нэшвилл, шт. Теннесси, США, 1897 г.; Мавзолея А. Линкольна, 1914–1922 гг. в Вашингтоне и проч.). Может, в этом, как по иному поводу полагает С. С. Аверинцев, и состоит наше единство с культурами романо-германского мира?

¹ Попытка выполнить такое исследование языка Пиндара вообще принадлежит профессору Н. С. Гринбауму. См.: Н. С. Гринбаум. Язык древнегреческой хоровой лирики (Пиндар). Кишинёв, 1973; Н. С. Гринбаум. Художественный мир античной поэзии: Творческий почерк Пиндара (К 2500-летию со дня рождения поэта) / Отв. ред. В. П. Нерознак. М., 1990; Н. С. Гринбаум. Микенологические этюды (1959–1997 гг.) / Отв. ред. Н. Н. Казанский. СПб., 2001, и др.

АНТИЧНЫЙ АРХИТЕКТОР: УМСТВЕННИК ИЛИ РЕМЕСЛЕННИК?

Непревзойденный в известном смысле расцвет искусства в Древней Греции имел место тогда, когда искусства в собственном смысле слова еще не было. Когда же оно появилось, обособилось в действительности и общественном сознании, этому сопутствовал уже известный упадок и, во всяком случае, дифференциация различных художеств.

Иг. Арк. ИЛЬИН

*Античное мышление
и античное искусство, конец 1940-х*

Из комедии Алексида «Лин» сохранилась сцена, изображающая как Лин, сын Исмения из Фив, обучавший музыке юного Геракла и его брата Ификла, предлагает Гераклу выбрать для чтения какую-нибудь книгу: в монологе перечислены Орфей, Гесиод, трагики, Эпихарм, Гомер, — список тогдашних книг был кратким. Но «высокоразвитый» сын присномудрого Зевса предпочитает всему этому поваренную книгу (и тогда сочиняли такие диковинные тексты). А когда Лин наказал Геракла, тот нанес учителю смертельную рану (*Павсаний IX 29, 9*). Гераклово предпочтение очень характерно для людей с банально-практическим складом ума: были таковые и в античности, и даже среди героев. Не будешь же в самом деле перемежать очистку Авгиевых конюшен сложно-наставительным чтением?

Я намеренно взял этот острый пример, чтобы настроить читателя на несерьезный лад. Можно ли серьезно дать различение, скажем, об умственности или ремесленности архитектора — не только античного (греко-римского), но и современного? С долей иронии можно, поскольку если «со всей серьезностью», — получится форменное издевательство над простым человеком.

Задача этого раздела, озаглавленного столь выпендренно, состоит в том, чтобы выяснить, насколько работа античного архитектора (при условии: человек, причастный к изобретению того, что затем возводили античные строители, был именно ар-

хитектором) является творчеством ремесленным; в какой степени, являясь ремесленным, оно может быть расценено как эстетическое творчество, а, принадлежа эстетическому, может быть рассмотрено как творчество художественное.

Если в отношении поэта (драматурга), художника или музыканта (даже древних) вопрос об их умственности или ремесленности приходится заменять вопросом о талантливости или неталантливости, в отношении архитектора (тем паче древнего) вопрос приходится ставить так, как поставлено: умственник или ремесленник? Чего больше в его деятельности: работы ума или работы рук? Не в «процентовке» дело, но здесь-то и проявляются *терминологические* трудности.

Пожалуй это оттого, что, строго говоря, понятия *творчество* в современном смысле античность не знала. С. С. Аверинцев замечает, что древнегреческое *poieo* — значит сделать, построить, сработать; производное от этого глагола существительное *poietis* (поэт) — буквально означает *возделыватель стихов*, и выглядит совершенно непатетично. «Впрочем, — продолжает Сергей Сергеевич, — не надо забывать, что именно греки в лице Демокрита и Платона разработали учение о поэтическом экстазе, предопределившее новоевропейскую идею гениального творчества, которое преодолевает “правила”. С другой стороны, если бы для греков не существовало нашего понятия “творчество” как послеренессансного перенесения на человека атрибутов бога-демиурга, творящего из ничего, — для них огромную роль играло понятие “изобретения”, “измышления” (*eyresis*). Пиндар говорит, что хочет быть “изобретателем слов”. Всякий реформатор того или иного жанра был с греческой точки зрения “изобретателем” новой жанровой формы: скажем, Эсхил “изобрел” новый тип трагедии» [Аверинцев 2004-а, с. 92]. «Творческий экстаз» архитектора на манер поэтического экстаза, честно говоря, — вещь с трудом представляемая и более чем сомнительная: слишком строга материя, с которой зодчему приходится иметь дело, слишком неподатлива — трудно зачеркивать неполучившееся, когда десяток каменотесов, обливаясь потом на немилосердной афинской жаре, долбят и долбят камень для твоего «гениального» измышления. Что-то не увязывается: никакое не искусство эта ваша «архитектура»: автор и исполнитель — люди разные и по умственному уровню, и по стратификационному.

Архитектор и архитектура в древности. Читатель наверняка успел привикнуть к мысли, что мало кто станет ныне утверждать, будто архитектура является искусством: всё в них разнится, слишком много разнонаправленных векторов, хотя на первый взгляд похожи. Но не является ли убедительным то, что два разных явления названы двумя разными словами, и отнюдь не метонимично?

Архитектор не демиург, «творящий из ничего», хотя самое слово «демиург» не имеет непременно теологического оттенка: *демиург* — создающий, созидающий, по-нашему «творящий» без акта художественного творчества, производящий нечто из ничего или нечто из нечего. И Господь творит, и горшечник, только каждый по-своему. Античный архитектор — демиург, творящий из наличного материала, и потому творец в меру задачи, перед ним поставленной. С совсем уж прагматической точки зрения, как некий «верховный устроитель» архитектор есть *oikonomos*, «законодатель жилья», «строитель жилых домов», но не храмов и прочих общественных зданий. Если контроль за исполнением законов городской жизни возлагался на астиномов (*astinomos*), то придумавший проект здания человек осуществлял действия, нынче обозначенные ёмким словосочетанием «авторский надзор».

«Сами греки» (наряду с народами Древнего Востока) не знают нашего термина *искусство* с воспаряющей интонацией чего-то великого, неповторимого, достойного вечности и потому — пристального изучения. Он заменяется у них спокойным, размыто-понятным термином *techne*, не выделяющим искусства из числа других ремесел, к которым у греков принадлежала, например, и философия. И не только философия. «Прошу вас, не шумите, афиняне!» Держись, читатель: в разных местах диалогов Платон называет *techne* — воинское, врачебное, жреческое (*bieratice*), законодательное, измерительное, корабельное (кораблеводительное), мусическое, плотничье, поварское, повивальное, сапожное, судебное, тираническое, ткацкое, хозяйское, управления, верховой езды, взвешивания, врачевания душ, гадания, гимнастики, диалектики (рассуждения), земледелия, игры на флейте, изображения (*mimeticе*), метания копья, охоты, прорицания, резьбы по камню, служения богам, составления речей, софистическое, справедливости, стратегическое, стрельбы из лука, арифметического счета, торговли, ухода

за скотом, наконец — строительное. «А также всякое, которое понадобится впредь». Наверняка, можно продолжить поиск, и назвать все виды деятельности, существовавшие в древней Греции. Важно ухватить, что *искусствами в Элладе называли всякую деятельность, противоположную бездеятельности: лень безыскусна*¹. Сократ говорит красавчику Хармиду: «А если ты меня спросишь о строительстве, — какое, согласно моему мнению, оно вершит дело, будучи знанием того, как строить, — я отвечу, что оно строит дома; и точно так же я отвечу по поводу других искусств» (*Хармид* 156 d–e). Как видим, знание того, чем человек занят, и было для греков искусством: не станешь ведь серьезно спорить с Сократом? Сказанное не значит, что «греки не делали качественного различия между ремеслом сапожника (простите, “делателя сандалий”. — А. П.), с одной стороны, и ремеслом архитектора или скульптора — с другой. Оно указывает только на совсем другие формы связи между ними, чем те, которые существуют в наши дни» [Ильин 1983, с. 111–112].

Здесь же придется разочаровать читателя: *не было в древней Греции архитекторов*. В нашем смысле слова архитекторов в античности времен Парфенона не было! *Архитектура была — архитекторов не было*.

Как это? Очень просто: излишне метафорический древнегреческий язык не утрудился выдумать заголовка для профессии; в дипломе о высшем образовании (которого — и диплома, и высшего образования — тоже не было) писать было нечего и некому. И не о чем. Но здания все равно возводились, и качественно, надежно. Тем не менее, «в этой стране, — пришептывал Ип. Тэн, властитель средних европейских умов 1860–1870-х², — нет ничего громадного, гигантского, ни одна из видимых вещей не поражает несообразностью, подавляющими размерами... Глаз легко схватывает формы предметов и выносит точные от них образы. Все здесь сродственно, все в меру, все легко и отчетливо дается внешним чувствам. ...Само море, столь яр-

¹ Хотя для нынешнего «трудоголика» обычная *лень* стала настоящим искусством времяпрепровождения, тягостная до умоисступления, бедой и наказанием. Он бежит от нее в коллектив, в семью, в работу.

² См.: П. Р. Заборов. Ипполит Тэн в России (Материалы к истории восприятия) // Эпоха реализма / Отв. ред. М. П. Алексеев. М., 1982. С. 227–271.

стное и грозное на севере, тут предстает чем-то вроде озера. Вы не почувствуете пустынной его громадности... сама природа, запечатлевшая в мысли грека свои формы, прямо клонит его к ясному и определенному созерцаниям. Туда же клонит она его и косвенно посредством той политической ассоциации, к которой она его ведет и которой ограничивает его почти поневоле» [Тэн 1912, с. 369, 371]. Слова этих расхожих ныне восхищений / констатаций, которыми полнятся учебники и диссертации, глядят на читателя печальным рыбьим глазом трюизма. Что ж архитекторы, создавшие эту невыносимую для современного текста гармонию? Что ж их «архитектура»? Ведь не «коллективным творчеством масс» созданы предметы для слезливого искусствоведческого восхищения: искусствовед все никак не привыкнет, что мир беспорядочно усеян упорядоченными формами (П. Валери); и поэтому «*beatae plane aures, quae non vocem foris sonantem, sed intus aus cultant veritatem docentem*» — «истинно блаженны уши, внимающие не голосу, звучащему на площади, но голосу, в тиши учащему истине»¹.

Древнегреческое существительное *architekton* — это и зодчий, и строитель, и главный интриган (не правда ли современно!); глагол *architekton* — строить, возводить, создавать, искусственно придумывать; латинское существительное *architectus* — зодчий, строитель, архитектор, зачинатель, создатель, творец, инициатор, виновник. Как же не было слова «архитектор»: вот ведь! Не тут-то было: эти термины в текстах упоминают Плиний Старший, Сенека, Цицерон, Витрувий — авторы, далеко выходящие за рамки классической Греции, люди больше эллинистические, нежели эллинские, спорые на рефлексии и к словам относившиеся аккуратно. Ни в одном тексте «времен Парфенона» это слово не упоминается, хотя эллины нагромождали мрамор повсюду (имена этих людей сохранились в текстах тогдашних строительных договоров), да и эллинские драматурги, эпические и лирические поэты жили не в безвоздушном пространстве, и героев своих расселяли в пространствах вполне прагматических и как-то оформленных камнем. Отчего так происходит? Мне кажется, оттого же, отчего летающий мальчик перестал ле-

¹ Выражение принадлежит Герсоню, французскому богослову XIV–XV вв., предполагаемому автору сочинения «О подражании Христу», приписываемого иногда Фоме Кемпийскому.

тать: задумался над тем, как летает, и взлететь не смог (см. выше). Когда античные люди нагромождали мраморы в гармоническом сочетании масс, они еще не знали, что занимаются архитектурой. Потом решили, что следует это дело озаглавить (нехорошо ходить без названия), и получилось слово «архитектура» (в позднейшем русском переводе), но гармоническое нагромождение мраморов постепенно перестало быть гармоничным: «на своем последнем этапе эллинистическое искусство (точнее, античное искусство на Востоке. — А. П.) было еще достаточно греческим, чтобы отчасти сохранить свое лицо, но уже достаточно ориентализированным, чтобы отчасти потерять его»¹.

Элладо-эллинистическая цивилизация достаточно поздно узнала, кто такой архитектор и чем должен заниматься. Архитектура, подобно скульптуре и живописи и без определения «запечатлевает умственное и нравственное настроение человечества»². Красноречивые эллины, народ «скоропелый и умный» (Ип. Тэн), косноязычно подбирали термины для обозначения того, чем занимались, обзывая формы, создаваемые ими, «соответствующе» (что — чему?). Если бы ни это диковинное косноязычие при густой метафорике древнегреческого языка, самое понятие «архитектура» появилось бы гораздо раньше Плиния Ст., с занимательностью натуралиста глядящего на извержение Везувия.

Архитектор лишь на ранних этапах развития древних обществ мог принадлежать к господствующему страту. Прежде всего это заметно в Египте, где наряду с жрецом и воином зодчий располагался на вершинном месте в служилой иерархии. Может, это оттого, что умел совершать невиданное — знал, как строить, и умел показать, — удивляя простецов-современников, и они в ответ и в благодарность платили ему чуть не обожевлением. Ясно, речь идет об авторах видных построек: каждый египтянин строил свое жилье самочинно, используя нильский ил, быстро превращавшийся после сушки на солнце в прочный кирпич. И. С. Николаев подчеркивал, что Египет об-

¹ О. М. Dalton. *Byzantine Art and Archaeology*. Oxford, 1911. P. 23.

² В. В. Вельямович. Психологические основания эстетики: Новый опыт философии искусств. Ч. I и II. СПб, 1878. С. 93. См. о связи естествознания и эстетики в 1860–1870-х гг., о Г. Спенсере и В. Вельямовиче в России в статье В. П. Зубова 1930 г. [Зубов 2006, с. 113–122].

ладал наибольшим числом имен зодчих, дошедших до наших глаз, по сравнению с другими государствами древности [Николаев 1984, с. 13–14]. Греки знали о египтянах, начиная с VII в. до Р. Х., контакт их был плодотворным, но в VIII в. это были уже не совсем те египтяне, у которых зодчий был вторым лицом в государстве, и еще не те греки, которым было суждено прославить V век.

Общественное внимание к избранным современникам и в древности, и ныне определяется частотой названия имен в летописях, эпиграфике, письмах, в газетах и по телевидению. По сравнению с египтянином грек мало заботился об историческом бессмертии своих ремесленников и камнетесов (а равно: торговцев рыбой, дровосеков, башмачников и продавцов старых сандалий): если из имен живописцев и скульпторов можно собрать некий гербарий благодаря наличию инскриптов на изделиях да всезнавшему Плинию Ст., то архитектор — за редким исключением — безымянен. У египтян просто какая-то энциклопедия зодческих имен, у греков — скудное и вынужденное, кажущееся неохотным упоминание. Иг. Арк. Ильин замечает, что в противоположность государственным деятелям и правителям, жизнеописания которых вышли из рук Плутарха и других авторов сильно приукрашенными, скульпторы, живописцы, архитекторы и другие художники остались в античности без всякого даже подобия жизнеописаний, а сообщения о них крайне скудны и носят анекдотический характер. «Объясняется это тем, что все подобные сведения восходят к устной традиции. Само появление жизнеописаний застаёт искусство приходящим в упадок, а художников — настоящими “ремесленниками”, к которым в обществе вырабатывается пренебрежительное отношение. Так, Плутарх в своем “Жизнеописании Перикла”, вопреки аттической концепции классической поры, считает Фидия, независимо от того, какие бы шедевры он ни создавал, низким ремесленником, а пропасть между ним и его другом Периклом — непроходимой» [Ильин 1983, с. 256].

Пишущие эллины не любили упоминать ремесленников: не интересно. «Что сделал? — Храм построил. — Ну и что?» Архитекторы, пожалуй, обижались, но ничего иного, кроме как строить, они не умели, писать не любили, собеседниками были некудышними, большого следа в «бумагах» не оставили. И делом.

Кстати спросить: как назывался архитектор у египтян? Милица Эдуардовна Матье называет два понятия: *муджеху* — строитель в самом широком смысле, включая плотника и каменщика, и *кед* — зодчий (причем, эти термины иногда употребляются один вместо другого), затем надсмотрщик над строителями (наш десятник?), начальник строителей (наш прораб?), начальник всех царских работ (директор строительной корпорации?)¹. Одно очевидно: чем был бы фараон без архитектора, какими средствами закреплял на века и поколения свою божественную значимость? Архитектор при фараоне, как расторопный референт — при начальнике: всегда посоветует, как лучше, да и «руками умеет». Был в XV в. до Р. Х. такой прославленный древнеегипетский архитектор Сененмут (или Сенмут): проявил себя при сооружении храма Хатшепсут в Дер эль-Бахри. Руководил строительством в Карнаке, Луксоре и Арманте, изготовлением обелисков (расташенных потом по европейским столицам) в Асуане, где обнаружены его надписи на гранитных обломках. Кроме того, он объединил в своих руках многие высшие административно-хозяйственные должности страны (у него было более 80 титулов), и благодаря этому стал самым могущественным человеком после царицы²: Хатшепсут даже поручила Сененмуту воспитание дочери. Всем этим Сененмут был обязан самому себе, поскольку родители его были простецами: по замечанию М. Э. Матье, общественное положение древнеегипетских зодчих полностью зависело от их личных способно-

¹ М. Э. Матье. Роль личности художника в искусстве древнего Египта // Труды Отдела истории культуры и искусства Востока Государственного Эрмитажа. Л., 1947. Т. 4. С. 8–9.

² Это подтверждается тем, что для Сененмута была выбита глубокая скальная гробница, погребальная камера которой расположена непосредственно под первой террасой поминального храма Хатшепсут: на такой шаг ни до, ни после Сененмута не решался ни один египетский зодчий. Сооружение только этой усыпальницы продолжалось четыре года. Кроме того, в песчаниковых скалах Сильсилэ для него сделали кенотаф в виде часовенки, стены которого украшали рельефы. Известен также великолепный кварцитовый (!) саркофаг Сененмута (Х. А. Кинк. Древнеегипетский храм. М., 1979. С. 30). Напомним о романе Б. Пруса «Фараон» (1896), где одним из главных действующих лиц выведен архитектор Имхотеп.

стей и умения вовремя показать их перед начальством¹. По все-му вероятно, в Греции обстоятельства были такими же: иных не было. Но общественный уровень архитектора египетского от древнегреческого отличался. Известно 100 имен древнеегипетских зодчих (по Матье), и только пара дюжин — древнегреческих (по В. Д. Кузнецову [Кузнецов 2000, табл. 1–6]). В 490 г. до Р. Х. египетский писатель Кнуибр составил список 26 знаменитых архитекторов. Имена греческих приходится собирать по крупицам, вынимая из достаточно ограниченного числа текстов. О чем это говорит? О том, что для Эллады архитектор был одним из ремесленников, для египтян — государственным деятелем. Уже в те глухие для нас времена о государственных деятелях писали чаще, чем о ремесленниках, а потому и больше эпиграфических свидетельств сохранилось².

Среди известных специалистам имен эллинских архитекторов наибольшим вниманием пользуются, как и следовало ожидать, мастера, оставившие уникальные постройки. О них сохранились письменные свидетельства, но не потому что они были архитекторами, а потому что они были талантливыми архитек-

¹ См.: М. Э. Матье. Роль личности художника... С. 11–19. См. также соответствующие места в трудах крупнейшего российского египтолога Юрия Яковлевича Перепёлкина (1903–1982): Ю. Я. Перепёлкин. Тайна Золотого гроба. М., 1968; Ю. Я. Перепёлкин. Хозяйство староегипетских вельмож. М., 1988; Ю. Я. Перепёлкин. История Древнего Египта. СПб, 2000.

² Питирим Сорокин приводит сводную таблицу стратификационного расчленения эллинского общества. На Пелопоннесе в V и во II в. до Р. Х. было соответственно: свободных — 530 и 700 тыс. чел., илотов — 175 и ? тыс., рабов — 150 и 250 тыс. чел. В Аттике в период до греко-персидских войн (500–449 гг. до Р. Х.), до Пелопоннесской войны (431–404 гг. до Р. Х.), к концу Пелопоннесской войны и в 327 г. до Р. Х. соответственно: полноправных граждан — 25–30 тыс., 35 тыс., 20 тыс., 20 тыс. чел.; свободных граждан — 75–90 тыс., 135 тыс., 75 тыс., 70 тыс. чел.; метеков — «немного», 10 тыс., 5 тыс., 10 тыс.; рабов — «немного», 100 тыс., 30 тыс., 100 тыс. Великий социолог отмечает, что на ранних этапах удельный вес рабов в составе населения Аттики был очень низким; он возрастает до 40% накануне Пелопоннесской войны; сокращается до 23% приблизительно к концу этой войны и вновь возрастает до 50% в 327 г. до Р. Х. «Имеющиеся в нашем распоряжении данные относительно основных классов в древнем Риме и Италии также указывают на ненаправленные колебания профессиональной стратификации» [Сорокин 1992, с. 370–371].

торами, оцененными не как просто ремесленные люди, но как творцы непревзойденного. Трое, «самые из самых»: Иктин, Калликрат, Мнесикл. Двое первых создали Парфенон, последний — Пропилеи и, возможно, Эрехтейон.

Стоит ли дело стольких усилий и слов, чтобы доказывать очевидное? Стоит. Хотя бы оттого, что, произнося спич «древнегреческий архитектор Калликрат, построивший вместе с другим древнегреческим архитектором Иктином Парфенон», мы понимали бы, что речь в первом случае идет о надзирателе за производством работ (грубо говоря, прорабе), а во втором — о творце моделей по эскизам общего руководителя акропольских работ — ремесленника Фидия, которого и следует, по моему глубокому убеждению, писать в авторах всех построек на Акрополе и считать «народным архитектором Афинской Республики» эпохи Перикла. Остальные же — только исполнители его воли и идей. Никто не посмеет утверждать, что они не были талантливы, искусны, ищущими людьми; и Калликрат, и Иктин, и Мнесикл, и неведомый автор Эрехтейона внесли, пожалуй, много нового в решение конкретных ремесленных задач, а Иктин, тот даже сочинил трактат о Парфеноне, до нас не дошедший. Это были умные бескрылые люди. Настоящие крылья были только у Фидия: ему поручили афиняне во главе с Периклом работу — он выполнил. В этом смысле Фидий — архитектурный демиург Акрополя; Иктин, Калликрат, Мнесикл — главные строители отдельных его сооружений, *архитектоны*.

Вообще же П. А. Сорокин указывает, что в Афинах приблизительно во времена Писистрата (на рубеже VI–V вв.) разница между физическим и интеллектуальным трудом была менее заметной, нежели раньше, но позднее, в силу разных обстоятельств, эта разница снова увеличивается, «и сильное неприятие физического труда стало типичным для всех свободных граждан. Подобные изменения можно увидеть в истории Рима, истории средневековой и современной Европы» [Сорокин 1992, с. 371–372]. Таким образом, во времена расцвета эллинского искусства и архитектуры, то есть во времена «греческого чуда», якобы невесть откуда взявшегося, разделение сфер деятельности на ручную и умственную было осязаемым, и в этом — еще одно подтверждение справедливости поставленного нами вопроса об античном архитекторе.

Чтобы не заикаться непременно на слове «архитектор», привлечем для ответа иной словарный материал, множество раз обсуждавшийся и как бы лежащий на поверхности «культурного» сознания.

Архитектура, искусство и *techne*. Итак, греческое *techne* и латинское *ars* в эпоху владычества греческого и латинского языка были синонимами (как, скажем, Зевс и Юпитер), а теперь закреплены за разными понятиями: *технэ* — как бы «техника», *арс* — как бы «искусство»: русская оговорка «как бы» здесь значима, как никогда¹. Раньше смысловой разбрызг этих слов был невероятно широким: от изготовления новой вещи до высшей характеристики порождения духовной субстанции (поэзия, например). Это ведь по-латыни сказано, что *ars longa, vita brevis*, что ныне переводится как «наука обширна (или искусство обширно), а жизнь коротка»; это ведь по-латыни *artes liberales* значит «свободные искусства», а *technicus* — мастер, специалист, *technopaegnon* — художественная игра (заглавие цикла стихотворений Авсония, которые М. А. Гаспаров не взялся перевести на русский язык, и оставил калькой: «Технопегнии» [Авсоний 1993, 117–121]); «производителем искусства», *technuphoia* — назвал Август свою виллу близ Рима².

¹ О *techne* см., в частности: R. Schaerer. *Techne et episteme // Etudes sur les notions de connaissance et d'art d'Homere a Platon*. Macon, 1930; J. Kube. *Techne und arete: Sophistische und Platonische Tugendwissen*. Berlin, 1969.

² «[В. Г.] Шершеневич рассказывал [В. Я.] Типоту историю (якобы правдивую, но я не верю) одного издания. В 20-м, кажется, году, когда на севере не было бумаги, имажинисты отправили в Одессу для печатания альманах под названием “Бабочки в колодце”. Альманах отпечатали, причем на обложках присланных экземпляров стояло: “Рыбочки в колодце”. На панический запрос имажинистов одесское издательство ответило, что слово “бабочки” оно рассматривало как явную опisku, ввиду того что бабочки не могут находиться в колодце, и слово “бабочки” оно заменило словом “рыбочки” как наиболее естественным и даже напрашивающимся в данном контексте» [Гинзбург 1987, с. 195–196]. Этот же сюжет понравился своим равновесием между жизнью и заумью, между рациональным и надуманным не только Лидии Яковлевне Гинзбург. М. А. Гаспаров приводит его, вместо Одессы и имажинистов пиша про Херсон и футуристов, а сборник называя «апокрифическим» [Гаспаров 2000-а, с. 12]. По большому счету, любопытно бы удостовериться: не так ли рождаются культурные анекдоты?

Переберем однокоренные слова с *tech-* в древнегреческом и *tect-* в латыни.

В древнегреческом: *techne* — искусство, ремесло, наука, строительное искусство, в переносном смысле: хитрость, ловкость, средство особенно в выражении (*pasí techne kai mechane* — всяческим способом; *medemie techne* — никоим образом; *ithei techne* — без околичностей, непосредственно, прямо). Греческая художественная проза как своеобразный антипод поэзии рождается в V–IV вв. до Р. Х., впрочем, заимствуя у последней тематику и художественные средства. В V в. до Р. Х. к словесному искусству взялись применять два обобщающих термина: *poiesis* и *techne*. Слово *poiesis*, от греч. *poieo* — делаю (от него и русское *поэзия*) в исходном значении делания, творения, созидания — стояло к *techne* очень близко, впритык. Т. А. Миллер указывает, что у Аристофана оба слова употребляются почти как синонимы (*Лягушки* 907), похожую синонимичность можно усмотреть и в выражениях «гомеровская пойсис» (*Фукидид* II 10) и «гомеровская технэ» (*Исократ, Елена* 65), однако в том же V в. оба понятия получили свою терминологическую дифференциацию: слово *poiesis* стало общим именованием стиховой речи, слово *techne* — обозначением писательского мастерства, писательского искусства [Миллер 1978, с. 33].

А. Ф. Лосев подчеркивал, что перевести на русский и другие европейские языки термин *techne* нельзя: его можно передать только описательно. «Несомненно, здесь имеется в виду та или другая, но непременно целесообразная деятельность. Так и можно было бы переводить — “целесообразная деятельность”, поскольку та или иная целесообразная деятельность присуща и произведениям ремесленным и художественным произведениям в собственном смысле слова. Можно перевести также и “осмысленная деятельность”, “идейно осмысленная деятельность”, или деятельность в соответствии с осуществлением той или иной модели, то есть модельно-порождающая деятельность» [Лосев 1974, с. 29]. Вместе с тем Лосев в томе «Истории античной эстетики», посвященном Высокой классике и Платону, указывает, что термин *techne* играет главную роль в специальной терминологии общей платоновской теории искусства. Перевод *techne* как *искусство* Лосев, наряду с прочими, полагает поверхностным, приблизительным, неточным.

Techné — это не только «искусство», но и «ремесло», и «наука»: «если посмотреть во все случаи употребления этого термина у Платона, то значений этого термина оказывается настолько много, что само их перечисление является делом довольно трудным. Главное же — это полная неожиданность тех или других значений, иной раз далеких от эстетической области. Это не значит, что Платон понимал под “искусством” какой-то хаос или сумбур. Но если всерьез отказаться от априорных схем, то придется волей-неволей учитывать бесконечное разнообразие употреблений этого термина и все едва заметные переходы и промежуточные звенья в этой весьма запутанной семантике» [Лосев 1974, с. 16]. Лосев предлагает таксономию: «Вместе с термином *techné* выступает и целое семейство сходных терминов, которые тоже играют у Платона отнюдь не последнюю роль. Около двадцати пяти раз встречается термин *technicos* (прилагательное от *techné*), четыре раза — слово *technema*, означающее результат или произведение, от *techné*. Два раза употреблены *technites*, “художник”, “ремесленник” и *technadzein*, “выдумывать”, “искусно замышлять”, “ухищряться”. Наконец, по одному разу встречаются термины *technicon*, уменьшительное от *techné*; *technopolicos*, “относящийся к торговле искусством”; *technydzion*, тоже уменьшительное от *techné*» [Лосев 1974, с. 16]. И далее: «Платон понимает под искусством меньше всего что-нибудь художественно-творческое. Искусство он довольно часто понимает просто как некоторого рода привычку или навык что-нибудь делать, даже без какого-нибудь сознательно применяемого технического приема. Поэтому у Платона попадаются такие тексты, в которых то и другое различается слабо, хотя само это различие отнюдь ему не чуждо и даже сознательно им проводится. Типичным текстом является здесь такой (Ерп. 975 b): “Все мы беремся за обработку земли не при помощи искусства, но просто от природы, а бог нам в этом помогает”. Здесь — характерное для Платона противопоставление “искусства” и “природы”. Но искусство в сравнении с безыскусной природой понимается здесь уже как сознательная и целесообразная деятельность» [Лосев 1974, с. 17]. Но *techné* — никак и не техника в механизменном смысле.

Итак, исследователи давно предупреждали, что перевод слова *techné* русским словом *искусство* не совсем точен, хотя и позволяет уловить известные оттенки значения, которыми

обязывал это понятие, скажем, «самый из самых» — Аристотель¹. Так, Д. М. Ханин полагает более соответствующим и верным перевести слово *techné* у Аристотеля, а следовательно, и вообще, словом *деятельность*. «Во-первых, — обосновывает исследователь, — при этом мы все-таки обычно забываем, что искусство в переводах Аристотеля чаще всего не искусство в нашем понимании, то есть не обязательно художественная деятельность, а скорее просто человеческая активность, связанная с производством определенного продукта. Во-вторых, мы недостаточно четко дифференцируем те случаи, когда философ оперирует данным термином в его наиболее широком значении (деятельность, производство) и более узком значении (создание произведения искусства и т. д.). В-третьих, мы не вполне улавливаем смысл постоянного сопоставления / противопоставления природы и искусства как природной активности и производительной человеческой деятельности, которое крайне существенно для понимания самих методологических и мировоззренческих основ теории Аристотеля» [Ханин 1986, с. 19]. Чуть ниже Ханин подчеркивает, что, согласно Аристотелю, искусство в качестве художественной работы выступает одной из самых сложных форм человеческой деятельности, аналогичной наиболее сложным видам природной активности, в которых материальные, целенаправленные силы вступают в противоречие с формирующими, оптимизирующими, целеустремленными тенденциями [Ханин 1986, с. 57]. Все это верно теоретически, но к практике *делания*, тем паче «искусственнического», тем более к практике архитектурного творчества, — имеет отдаленное отношение. А ведь нам интересно, насколько аристотелевские теории можно поверить повседневной эллинской практикой.

В исследовании Т. А. Миллер «Аристотель и античная литературная теория» (1978 г.), там, где автор касается «Поэтики» Аристотеля, речь идет о том, что сам Аристотель предложил различать два вида искусства (мастерства, *techné*): искусство, создающее утилитарные предметы (*pros t'anagkaia*), и искусство, предназначенное для «препровождения времени»

¹ Альфред Н. Уайтхед записал, что порок аристотелевской логики заключается в том, что она все внимание метафизического мышления направила на существительные и прилагательные, пренебрегая союзами и предлогами (А. Н. Уайтхед. Избранные работы по философии / Пер. с англ. М., 1990. С. 681).

(*pros diagen*), имеющее особую цель, отличную от диалектики, морали, политики. Аристотелева фраза «искусство подражает природе» (*e technē mimeitai ten phusis*) получила объяснение из контекста, в котором была употреблена: природа, которая означает в этом месте не эмпирическую реальность, а творческую, созидательную силу, имеет дело с материей и формой и соединяет их вместе, стремясь при этом к определенной цели, искусство похоже на природу, поскольку и оно имеет дело с материей и формой и ставит перед собой определенную цель. При этом искусство «восполняет» природу, осуществляя ту цель, которой природа своими собственными силами достичь бывает не способна.

Т. А. Миллер [Миллер 1978, с. 31 sqq] подчеркивает, что интенсивный темп жизни демократического полиса, проявлявшийся в самых разных сферах, — от торговой сделки до строительства храмов на Акрополе, — приводил к тому, что своего рода героем дня в этом обществе становилась *деятельность*, опиравшаяся на практический навык, на того, кто «умеет руками», на работу знатока и мастера своего дела. Собственно, *technē* и существовало в древнегреческом языке для обозначения этой деятельности: по-русски в разных контекстах передаваемое словами *техника, наука, ремесло, искусство*. В исходном значении *technē* ближе всего стояла к нашему *ремесло*: это то, чем занят кузнец, ткач, плотник; но одновременно это труд ваятеля или живописца. В классический период *technē* прилагалось к очень широкому полю человеческих занятий и обозначало все, чем занимается человек, когда занимается, или чему он себя жизненно посвятил. В «Прометее Прикованном» Эсхила при перечислении разных *технэ* упоминаются приготовление пищи, врачевание, всевозможные способы гаданий, обработка железа, меди, золота, серебра (ст. 510–535); в «Софисте» Платона — земледелие, уход за телом, изготовление утвари, математика, охота, борьба, искусство наживы (*Софист* 219 а–с); в «Лягушках» Аристофана — словесное искусство (ст. 780). «Однако само отношение к труду писателя как к ремесленной деятельности родилось не в поэзии и не применительно к поэзии, а там, где в силу условий социальной жизни Греции этот труд действительно стал ремеслом. Писательской работой по найму, на заказ в V в. стало сочинение ораторских речей... Традиция донесла до нас свидетельства, что уже с середины V в.

в обиходе лиц, готовившихся выступать публично, существовали письменные руководства-технэ с инструкциями, подобными своду правил в любом другом ремесле» [Миллер 1978, с. 31–32]. Это потому, что «идея пластична, завершена в пространстве. Даже речь античного оратора — скульптурна, в ней отделано каждое движение, каждая складка, как на тоге римлянина»¹. Всё, что не было мертвым и статичным, что двигалось и развивалось, продуцировало и поясняло, всё подпадало под понятие «технэ», поскольку для каждой разновидности активно-человеческого времяпрепровождения, замешенного на созидании, а не на разрушении, были свои правила, законы, закономерности и хитрости. Именно они и передавались отцом — сыну (дядей — племяннику), учителем — ученику, знатоком — профану. (Нынче: как взнуздать и спутать лошадь? — Спроси у отца, у старшего брата, которые знают.) Николай Гумилёв «вспомнил» молитву средневековых ремесленников, удивительно подходящую для уст ремесленников античных:

Я помню древнюю молитву мастеров:
Храни нас, Господи, от тех учеников,
Которые хотят, чтоб наш убогий гений
Кошунственно искал все новых откровений.
Нам может нравиться прямой и честный враг,
Но эти каждый наш выслеживают шаг,
Их радует, что мы в борении, покуда
Петр отрекается и предаёт Иуда.

И среди Гизехской пустыни, и в древней Греции, и в Риме, и посреди уличной тесноты обнесенного крепостной стеной средневекового города, и в эпоху Возрождения, и вплоть до наших дней, всюду, где творится созидательная строительная работа, — всюду «*Великий Мастер с нивелиром / Стоял средь грохота и шума*». Ипполит Тэн считал, что когда Греция была покорена, «грек явился дилетантом, софистом, ритором, писмоводцем, критиком, наемным философом; потом, в эпоху римского господства, он уже просто гречишко (*graeculus*), подхлебник, шут, сводник, вечный весельчак, проворный, сговорчивый, готовый на все услуги, на любое ремесло, подделывающийся ко всем характерам, вывертывающийся из всякой беды,

¹ Б. Б. Лобановский. [Предисловие] // *Марк Аврелий*. Наедине с собой: Размышления / Пер. с лат. Киев; Черкассы, 1993. С. XIX.

бесконечно ловкий, первый родоначальник скапинов, маскариллер и всех хитрых скоморохов, которые, получив в наследие только один ум, пользуются им, чтобы жить на счет ближнего» [Тэн 1912, с. 365]. Однако продолжим наши терминологические наблюдения.

Одной корневой основы со словом *techne* существительное *tekon* — эпический поэт; глагол *tektainomai* — строить, делать; прилагательное *tektionikos* — строительный, плотничий, искусный в строительном деле; *ta tektionika* — строительное искусство; *tektosine* — строительное искусство, плотничество, эпический поэт; *tektion* — плотник, строитель, художник, мастер; *techneis* — искусный; *technema* — искусное произведение, изобретение; *technasma* — ухищрение, уловка, хитрость, искусное сооружение, искусно сделанный из чего-либо предмет (*kedroi technasmata*); *technetos* — искусственный, нарочно выдуманный, *technikos* — искусный, знающий, художественный, художественно исполненный; *technites* — ремесленник, художник, техник, в общем — мастер¹.

Из греческого в латинский этот корень перешел вместе с областью строительного производства, внося желанную нами профессиональную ясность: *tectonicus* — архитектурный, строительный; *tector* — маляр, штукатур; *tectoriolum* — мелкая штукатурная работа; *tectorium* — отделка стены, штукатурка; *tectorius* — служащий для покрытия, кровельный, отделочный, штукатурный; *tectum* — кровля, крыша, навес, сень, потолок, помещение, здание, дом, жилище, убежище, команата, храм, пещера, логовище, нора, тюрьма, гнездо и даже улей; *tectura* — обмазка, штукатурка; *tectus* — крытый, покрытый, одетый, скрытый, укрытый, тайный, острожный, сдержанный.

А что же латинское *ars*? Здесь наблюдается целое переводческое нагромождение: *ars, artis* — 1) ремесло, занятие; искусство, наука (*artes ingenuae, artes liberales* — умственный труд); *artes optimaе* — науки; *coquorum artes* — поварское искусство, кулинария; *artes medendi* — врачевание, врачебное искусство; *artes disserendi* — искусство рассуждения (тоже умственный

¹ «Мастер» в том высшем творческом смысле, который имел в виду большевистский диктатор, звоня Борису Пастернаку и допрашивая его о поэтическом мастерстве Осипа Мандельштама. См.: *Бенедикт Сарнов*. Случай Мандельштама. Заложник вечности. М., 2006. С. 48–83.

труд); *artes urbanae* — юриспруденция («городское искусство» с судебным красноречием); *artes obscurae* — искусство тайных козней, интриганство; 2) система неких правил; 3) искусное владение, мастерство, умелость (*per artem* — искусно; *plena artis ornamenta* — изысканные художественные украшения, богатый и со вкусом выполненный декор); 4) произведение искусства как некий результат прикладной и художественной деятельности; 5) неестественность, искусственность (укр. «штучність»); 6) хитроумность, ловкость, уловка, обманка, «прикол»; 7) изысканность.

Разве можно, спросим мы себя, все смысловое богатство этой производственно-художественной лексики, зиждящейся на трех корнях, сводить к одному или двум современным русскоязычным понятиям? Можно. Поскольку выхода нет. Наш человек не есть ни римлянин, ни эллин, многое из простых вещей, бывших понятными каждому простому эллину или римлянину, нашему человеку приходится объяснять, рисуя на песке целые схемы и заговариваясь в оговорках. Слово-то простое, а пояснять его смысловой обертоном приходится каждый раз заново. С. С. Аверинцев учительно подчеркивал: «часто утверждается, что греки не различали искусства и ремесла, объединяя то и другое в понятии *techne*; это не совсем точно, ибо Плутарх (*Vita Pericl*, р. 159D) противопоставляет *kallitekhnia* («изящное искусство», то есть вдохновенное эстетическое творчество) и *demiourgia* (ремесленную выработку, подчиненную закону обыденности). Это различие — одна из новаций греческого эстетизма» [Аверинцев 2004-а, с. 92]. У Пиндара, по наблюдению Н. С. Гринбаума, в отношении труда архитектора (*Ол. од.* 6 3), творений зодчих (*Ол. од.* 7 52), произведений искусства (*Ол. од.* 13 17), художественных выделок (*Ол. од.* 7 84), о святилища Аполлона (*Пеан* 8 74) употребляется слово *ergon* [Античность 1988, с. 170–171]. В русском языке греческое *ergon* означает *дело*, то есть: труд, занятие, работа, действие, произведение, вещь, нечто, на что «можно указать пальцем». На архитектуру ведь пальцем не укажешь, а на архитектурную форму указать можно. Смею заметить, что Плутарх — автор I–II вв. по Р. Х., и его «греческий эстетизм» следует воспринимать по отношению к классическим эллинам именно как *эллинистическое новаторство*, хотя бы как восточный костюм Александра Македонского¹. В другом месте С. С. Аверинцев оговарива-

ется: «для архаического сознания всякое ремесло есть колдовство, и мастер — скромный, но легитимный собрат мага: оба «знают слово», оба проникли в особые сферы, неведомые профанам, оба умеют обходиться с демоническими силами (из псевдо-Гомеровой “Песни горшечника” мы знаем, с какими диковинными демонами случалось иметь дело греческим гончарам, — и ремесленники иных профессий были в таком же положении). Само слово *techne*, употребляемое Артемидором (I 79)¹, одинаково применимо и к ремеслу, и к магии. Даже новоевропейская эпоха, лишившая ручную работу магического ореола, может предложить интересную параллель: достаточно вспомнить, что термин “масон” означает “каменщик”, чтобы усмотреть, до какой степени устойчива привычка ассоциировать ремесло и оккультную посвященность» [Античность 1972, с. 96]. Из приведенных наблюдений следует сделать вывод, что только в эллинистическую эпоху, осмысливая предыдущие эпохи — архаические и классические, — дошедшие до эллинизма

¹ (К стр. 545) Надеюсь, внимательный читатель прозы О. Э. Мандельштам заметил, что этот «человек-поколение» в статье «О природе слова» (1921 г.) называет эллинистическим то, что следует называть эллинским, даже ставя в одном предложении эллинский и эллинистический рядом: например — «Русский язык — язык эллинистический. В силу целого ряда исторических условий живые силы эллинской культуры, уступив запад латинским влияниям и ненадолго загациваясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самоуверенную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью» [Мандельштам 1990, т. 2, с. 176]. По недоразумению ни в каких примечаниях к этой статье в разных изданиях, равно как и к иным статьям Осипа Эмильевича, где упоминается эллинизм вместо эллинизма, это обстоятельство не оговорено. (Впрочем, может, я ошибаюсь.)

¹ Описывая одно из неприличных сновидений, связанных с «эдиповским» совокуплением с матерью в позе «лицом к лицу», Артемидор (II в.) указывает, что «сон этот к добру для всякого работника: ведь ремесло обычно называют “матерью-кормилицей”, а стало быть, такая с ним близость означает не что иное, как обилие работы и заработка от ремесла» (Артемидор. Сонник [Онейрокритика] / Пер. с др.-греч. М. А. Гаспарова, И. А. Левинской, В. С. Зилитинкевич и др. М., 1999. С. 126). Впрочем, у Артемидора есть уточняющая эсхатологическая тонкость: если мать мертва, то подобное сновидение означает скорую смерть. — Прим. наше.

только в виде письменных свидетельств (ну, не камни же «читать», как это пытается делать иной историк архитектуры), авторы могли формулировать архитектурную деятельность как собственно архитектурную, называя архитектора архитектором, строителя строителем, в общем, давая каждому то имя, которое он, по их мнению, заслуживает. Не забудем, что эллинизм заметно более обставлен латинским лексиконом, строгим и стройным, не слишком привлекающим досужие поэтические околичности и густую метафору, нежели эллинизм.

Каково же происхождение русского слова «архитектор» и связанного с ним понятия? Лучше немца М. Фасмера это никто не объяснял.

Макс Фасмер, выпускник историко-филологического факультета ИМПЕРАТОРСКОГО университета св. Владимира, писал об этимологии русского слова «архитектор» следующее: *архитектор* — впервые у Памвы Берынды, 1627 г.; простореч. *алхитехтур* (П. И. Мельников-Печерский); западное заимствование через немецкий или голландский, которые восходят к поздне-латинскому *architector* (по аналогии: *sculptor*, *pictor* и т. д.); наряду с этим русское *архитект*, с 1712 г., вероятно, из немецкого *Architekt*. Др.-русс. *архитектонъ* «строитель», церк. прямо из греческого *architecton*. Слово *архитектура*, с 1705 г., — у Петра I и Феофана Прокоповича¹.

С исконно, казалось бы, русским словом «зодчий», «зодчество» у Фасмера такие этимологические отношения. *Здать*, *создать*, *созидать*, стар. *зидду*, заимствованное из церковнославянского. Современная форма настоящего времени *создаю* — под влиянием *дать*, *даю*, также русское церковнославянское *создаде Адама*. Сюда же др.-русс. *здати*, *зиди*, ст.-слав. *зъдати*, *зидя ktiksein*, *oikodomein*, болг. *здам* «строю», *зид* «стена», сербохорв. *здати*, *зидам* «сооружать (из камней)», *зид*, *зиду* «каменная стена», словен. *zidati* «класть стену», *zid* «стена», чешск. *zed'*, род. п. *zdi* «каменная стена», польск. *zdun* «гончар». Родственно литовским *žiedžiu*, *žiedžiau*, *žiesti* «формовать, лепить», латышскому *ziest* «обмазывать глиной», др.-прусскому *seydin* «стена»; с древней ступенью вокализма: лит. *žaidas* «печь», *židinys* «очаг», далее

¹ М. Фасмер. Этимологический словарь русского языка / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. 4-е изд., стереотипн.: В 4 т. М., 2004. Т. 1. А–Д. С. 91.

готск. *deigan* «месить, мять», др.-индийск. *debmi* «обмазываю», греч. *teikos* «каменная стена», *toikos* «стена», лат. *fungo, fictus* «мажу, мешаю, формую», оскское *feibuss* «тигос» и т. д. *Здо* — «кров, дом», у Г. Р. Державина и др., от *здать*, старослав. *зда-ти, зиждя*, церковнослав. *здьдъ дома*, сербохорв. *зад* «каменная стена», чешск. *zed'* — то же. С другим вокализмом: сербохорватск. *зид*, словен. *zid* «стена». Сюда же относятся русск. церковнослав. *зѣдъ* (*зедѣ*) «глина», **зѣдъный* (зедный), прилаг. «глиняный» и др.¹

Русское слово «архитектор» традиционно и правильно переводится с древнегреческого «главный строитель», но называть главного строителя архитектором в современном смысле слова есть вопиющая неосмотрительность. Спишем ее на многовековую традицию бытования слова «архитектор» в смысле «выдумщик моделей» и «надзирающий за их материальным воплощением». В древней Элладе архитектор, в отличие даже от предшествующего египетского и последующего римского, не был архитектором, он был главным строителем в точном смысле этого словосочетания: «начальником СМУ», производителем строительных работ (прорабом), главнее которого только Народное собрание, пред которым он отчитывается за качество и сроки выполнения строительных работ, производимых под его руководством, и за деньги, им потраченные на этого качества обеспечение. Главный строитель в эллинском строительном договоре звался: *architekton*. Иначе и быть не может, поскольку «название специальности часто является ярлыком, отражающим конкретный момент в профессиональной деятельности ремесленника или преимущественные устремления в этой его деятельности. В расчет должны также приниматься экономическое положение данного ремесленника (например, финансовые проблемы могут заставить его выполнять работы не по профилю его специальности) и среду его обитания (крупный город с развитым и специализированным ремеслом, деревня, небольшой город², религиозный центр и т. д.)» [Кузнецов 2000, с. 287].

¹ М. Фасмер. Этимологический словарь русского языка / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. 4-е изд., стереотипн.: В 4 т. М., 2004. Т. 2. Е–Муж. С. 90.

² «В небольших городах один и тот же мастер делает ложе, дверь, плуг, стол, а нередко тот же человек сооружает и дом, причем он рад, если хоть так найдет достаточно заказчиков, чтобы прокормиться. Конечно, такому человеку... не-

Кем же был древнегреческий архитектор-архитектон? Прежде всего, как и ныне, наемным работником, *yperetai*, наряду с каменотесами, кузнецами и плотниками. Буквально *yperetai* переводится как «помощник» рабочих, *ergatai*, и квалифицированных рабочих, *teknitai*. Но ведь этими смыслами деятельность главного строителя не ограничивается.

Е. И. Евдокимова полагает, что архитекторами становились те из мастеров (преимущественно каменных работ), кто выделялся художественными и организаторскими способностями, включая навыки и сноровку к проектной работе [Евдокимова 1958, с. 70]. Общая мысль очевидна — «как же иначе?», — однако много непонятного: как это «становились» — путем самовыдвижения и жеребьевкой? кем «выделялся» среди мастеров, занимавшихся кладкой? каким образом и перед кем строительный мастер мог выказывать способности «к проектной работе»? да кто ему позволял их выказывать?

Дальше Евдокимова пишет, что наряду с только что ею описанным способом появления архитектора «из ничего» был еще один способ, взятый у Витрувия: это путь специальной подготовки архитекторов «из числа состоятельных граждан, которые занимались систематическим образованием своих детей или передавали им свою профессию по наследству» [Евдокимова 1958, с. 70]. У Витрувия этот вопрос изложен тоже не слишком прозрачно (Витрувий, грубо говоря, был производителем инженерно-фортификационных работ, прорабом, а мы по нашему времени знаем, как обычно пишут прорабы): «в старину поручали работу прежде всего архитекторам из почтенного рода, а затем узнавали, подобающее ли они получили воспитание, считая, что надо доверяться благородной скромности, а не дерзкой наглости. А сами мастера не обучали никого, кроме собственных детей или родных, и воспитывали их людьми достойными, совести которых можно было бы без колебания доверить деньги на такие важные вещи» (*De archit.* VI praef.). Если не было специального профессионального образования, дающегося ныне в школе (средней, высшей) профессорами и доцентами, — как же иначе,

возможно изготавливать все одинаково хорошо» (Ксенофонт, *Cyropaedia* VIII 2, 5). В народе таких людей называют *мастер «золотые руки»*, и с последним тезисом славянский рукомерный человек наверняка не согласится. Впрочем, речь не о славянах. — Прим. А. П.

кроме передачи опыта из рук в руки тем, кому можно передать не только опыт (духовно-практическое), но и дело (материальное), то есть сыновьям и племянникам (мужчинам)? Профессиональные династии — прообразы средневековых цехов — основа всякого практического дела в античном мире. Это Платон да Аристотель умудрились открыть Академию и Ликей, чтобы обучать философии тех, кому интересно. Но уже тогда, в древности, понимали, что в архитектурном деле на одной благородной скромности далеко не уедешь, потому и предупреждали о существовании некой «дерзкой наглости», которая одна и позволяет, к сожалению (или к счастью), добиваться нужного и высоко оплачиваемого заказа.

Стоит полагать, что когда-то, давным-давно появилось разделение практического интереса, и один человек занимался тем, что после назвали врачеванием, другой — тем, что назвали проституцией, третий — тем, что назвали драматургией, четвертый — тем, что назвали архитектурной деятельностью (простецы — «архитектурой»). Сейчас до начал этих профессий не добраться за отсутствием письменных источников, да и не в том дело. Письменные источники, как всегда, поджидают нас там, где их меньше всего можно встретить. И уж, конечно, не у прагматически ориентированного Витрувия.

Рукописи античных авторов едва, чудом дошли до нашего времени, а мы, конечно же, хотим, чтобы дошли древние чертежи, образцы статических расчетов и прочие подготовительные материалы для практики строительства. При этом очевидно, что без всех этих материй даже руины не сохранились бы. А. С. Бретаницкий удивляется, что относительно средневекового зодчества Ближнего Востока совершенно отсутствуют сведения о каких-либо строительных расчетах и предполагает, что «при проектировании и строительстве, очевидно, руководствовались только эмпирическими представлениями о действии законов строительной механики, работе тех или иных архитектурных конструкций» [Бретаницкий 1987, с. 167]. Не сохранились — значит, не было? Судя по сложности тектонической организации средневековых ближневосточных сооружений, с этим мнением согласиться трудно: они действительно не дошли, как не дошла вторая часть «Поэтики» Аристотеля, посвященная комедии (скорее, следует удивляться тому, что сохранилась ее первая часть), и многое другое, о чем мы даже дога-

дываться не имеем возможности. Да Бретаницкий и сам в другом месте пишет, что «составление проектов и изготовление моделей сомнений не вызывает» [Бретаницкий 1987, с. 185].

К слову сказать, среди ближневосточных средневековых терминов, обозначающих профессию архитектора, А. С. Бретаницкий называет (как и М. Э. Матье относительно египтян) два понятия: *мухандис* — архитектор-проектировщик и *ме'мар* — архитектор-строитель. Казалось бы, достаточно строгое различение.

...Несхож мухандиса с поденщиком труд:

дают мухандису в один только миг,

что за год бенна получать не привык...

(*Сана'и*, Сад истин, пер. И. М. Дьяконова)

Как показал В. Д. Кузнецов, в общественном строительстве древней Греции квалифицированный и неквалифицированный труд оценивались по-разному, и воззрения на этот вопрос некоторых зарубежных исследователей (R. Hopper, H. Bolkestein, K. Mosse) не соответствуют действительности. В равной степени цена вывода этих ученых, что на определенном этапе развития общества не делалось различий между ручным и умственным трудом, невелика [Кузнецов 2000, с. 26]. В другом месте Кузнецов пишет, что строители Эрехтейона не получали за свою работу каких-либо крупных денежных сумм. С одной стороны, архитектор и поденные работники получали фиксированную плату за труд; с другой стороны, работники, трудившиеся по подряду или сдельно, также не зарабатывали много, поскольку их здания были небольшими по объему. «Это связано... со стремлением должностных лиц обеспечить работой как можно большее число ремесленников» [Кузнецов 2000, с. 62]. Очевидно, речь идет об архитекторе-строителе, а не архитекторе-проектировщике, получавшем значительно больше, чем его более «прикладной» коллега. Так, архитектор Афинодор из дема Мелиты получал как технический эксперт на постройке храма Деметры и Коры в Элевсине 2 драхмы в день или 780 драхм в год (в год со вставным месяцем): такая зарплата была обычной для исполнителя «авторского надзора». В ряде случаев подневная плата архитекторов-экспертов (две драхмы в день) была даже ниже поденной зарплаты рабов [Кузнецов 2000, с. 103].

В классическом трактате Мухаммеда ибн Хиндушаха Нахчивани (XIV в.) «Руководство для писца при определении сте-

пеней» (восточном аналоге западного перечня профессий Радульфа Пламенного) перечислены наряду с *мухандисом* и *ме'маром* строительно-ремесленные профессии: *устад* — мастер-строитель, *наджжар* — плотник, столяр, *хаджжар* — каменщик, гранильщик, *наккаш* — живописец, резчик¹. Однако этот перечень к профессии архитектора прямого отношения не имеет. Очевидно, что тонкости собственно архитекторского мастерства лежали на Ближнем Востоке, как и в Средиземноморье, в другой плоскости. Материалы, о которых идет речь, по теоретическому и профессиональному уровню были доступны сравнительно узкому кругу «умевших составлять (а также читать) чертежи» зодчих — *мухандисам*. «Своими знаниями, а также, видимо, и общественным положением *мухандисы* выделялись среди рядовых архитекторов-практиков — *ме'маров* и *бенна*. В структуре социальных отношений своего времени они не принадлежали ни к *ахл-и шемшир* (люди меча) — военной аристократии, ни к *ахл-и калам* (люди пера) — служилой знати, ни к *ахл-и сук* (люди рынка) — торгово-ремесленному люду. Сана'и справедливо относил их к людям науки — *мард-и илм*» [Бретаницкий 1987, с. 188]. Допустимо представить, что если такое положение существовало среди ремесленного, по сути, слоя в восточном средневековье, отчего нельзя представить известное сходство с социальным статусом архитектора эллински-эллинистического времени: ведь архитектурно-инженерное мастерство в доготическую эпоху не претерпело значительных технологических изменений? Может, именно потому Витрувий называет своих коллег, оставивших трактаты о тонкостях профессии, с пиететом.

А вот Омар Хайям, математик и поэт, в XI в. отзывался — голосом разминаемой глины — о строителе не слишком учтиво.

Строителя увидел я, что возводил жильё,

Ногами глину он топтал и унижал её.

А глина молвила ему: «Полегче! Близок час —

¹ См.: *Мухаммед Нахчивани*. Даустур ал-катиб фи та'йин ал-маратиб / Критич. текст, предисл. и указатели А. А. Ализаде. М., 1964. Т. 1. Ч. 1; 1971. Т. 1. Ч. 2. Глядя иначе, «кто может сказать, где проходит грань (с технической точки зрения) между высококлассным столяром, мастером резьбы по дереву, с одной стороны, и скульптором по дереву — с другой? Или камнетесом, вырезающим сложный орнамент, и скульптором по мрамору?» [Жузнецов 2000, с. 283–284].

Получит столько же пинков и естество твоё!»

(*Рубаи*, № 160, пер. В. Державина)

Но строитель это ведь не архитектор.

Иктин, Калликрат, Мнесикл и другие зодчие в письменных источниках и в истории. Из письменных памятников, и только из них, мы знаем об авторстве ряда значительных построек древней Эллады и Рима. Об авторстве литературных произведений (Аристофан, Эсхил, Софокл) говорит имя автора, поставленное переписчиком, об авторстве архитектурного объекта сам архитектор сказать не может, и за него это делают другие. Когда им интересно.

Остановимся на некоторых именах.

Деятельность *Иктина*, современника Перикла и Фидия, одного из знаменитейших мастеров Эллады, а точнее — Афин, приходится на всю третью четверть V в. до Р. Х. Его важнейшими сооружениями обоснованно считаются храм Деметры и Персефоны в Элевсине, храм Аполлона Целителя в местечке Бассы в аркадской области Фигаля, созданный им вместе с Калликратом в 420-х гг. по случаю избавления Афин от чумы 430–427 гг., Телестерион (мистерияльный зал) в Элевсине и Парфенон. Идентификацию авторства исследователям удалось выполнить по сообщениям следующих античных писателей: *Павсаний*, Описание Эллады VIII 41, 5; *Страбон*, География IX 1, 12; *Витрувий*, De archit. VII 12, 16; *Плутарх*. Перикл 13, 7 [Любкер 1885, с. 656; Яйленко 2001, с. 47–50]¹.

О *Калликрате*, коллеге Иктина не только по возведению Парфенона, известно, что он причастен к строительству «Длинных стен», соединивших Афины с портом Пирей (461–456 гг. до Р. Х.), какого-то объекта на Акрополе и храма Ники; ряд исследователей приписывают Калликрату храм на р. Илосс в окрестностях Афин, близкий по форме к храму акропольской Ники Бескрылой. Р. Мартен² указывает, что Калликрат участвовал вместе с Иктином в строительстве храма Аполлона Целителя в Бассах, возвел храм афинян на о. Делос, а гипотеза о Калликрате как авторе Эрехтейона, выдвинутая И.-М. Широм

¹ См. также: *Rb. Carpenter*. The Architectes of the Parthenon. Harmondsworth, 1970; *R. Martin*. L'atelier Iktinos–Callicrates a Bassae // Bulletin de correspondance Hellenique. 1976. Т. 100. # 1. S. 56–72; [МакКреди 1979].

² См.: *R. Martin*. L'atelier Iktinos–Callicrates... S. 57.

в 1963 г.¹, полагается маловероятной. В. П. Яйленко, подчеркивая, что упомянутые работы характеризуют Калликрата как разностороннего универсала (инженера, строителя, зодчего), предлагает приписать ему обустройство Пиргоса — юго-западного бастиона Акрополя, — на котором воздвигнуты храм и жертвенник Афины-Ники (производство всех этих работ обоснованно связывается в последнее время со строительством Пропилей в 437–432 гг.) [Яйленко 2001, с. 50]. Из античных писателей имя Калликрата упоминается в «Inscriptiones graecae», 1873, vol. 1 (3 ed.), надписи № 35, № 45; и у Плутарха (*Пефикл* 13, 7). Ф. Ноак указывает, что «Парфенон выстроен Калликратом по плану Иктина... Из больших фронтонных фигур сохранились только две под карнизом западного фронтона... Из рельефов 92 метопа над внешним портиком осталась на месте, хотя и поврежденной, значительная часть: разрушению препятствовала структура триглифного фриза» [История 1935, с. 91–92]. Таким образом, Иктин в Парфеноне играл роль архитектора-проектировщика (под генеральным начальствованием Фидия), Калликрат — архитектора-строителя (авторский надзор).

Имя *Мнесикла* упоминается местными афинскими историками Филохором и Гелиодором (*Harpocratio's Lexicon*, s. p. *Propylaea*)² как автор Пропилей; немецкий археолог Вильгельм Дёрпфельд предлагал считать его автором Эрехтейона, поскольку здесь применен прием контрастного и асимметричного построения объемов, характерный для Пропилей. Аргументация заключается в следующем: как и Пропилей, основное здание Эрехтейона представляет собой два портика, восточный и западный, соединенные поперечной стеной («Эрехтейон — двойное здание», — отмечал Павсаний), к нему пристроены с запада дополнительные северный и южный портики, первый из которых больше второго. Как и в Пропилеях, отдельные помещения Эрехтейона расположены на разных уровнях, в отделке обоих зданий к основному строительному материалу — светлому пентелийскому мрамору — добавлен темный элевсинский известняк, в обоих зданиях имеются оконные проемы (первые известные нам образцы окон), крыша покрыта мраморными плитами и т. п. Таким образом, на завершающей стадии строительства Пропи-

лей Мнесиклу, видимо, была поручена разработка проекта Эрехтейона, последнего крупного храма Акрополя, а также общее ведение работ по обустройству этого святилища: на этом посту Мнесикл сменил в 434 г. Калликрата. Деятельность Мнесикла завершилась, похоже, в 420-х гг., и не исключено, что он умер во время повальной чумы 430–427 гг., описанный Лукрецием (*Derer. nat* VI 1138–1286) [Яйленко 2001, с. 53].

Античная письменная традиция довольно скудно освещает условия труда архитекторов в V–I вв., приводятся имена лишь двух–трех десятков мастеров эпохи эллинизма, и все — без характеристики: «постройка — автор». О чем нам может сказать имя автора древнегреческой или древнеримской постройки? К какой его характеристике может привести? Если нет внутренней творческой коллизии, нет *ряда* построек, на которых можно проследить руку и почерк (хотя бы таких, как у Иктина), имя слепо и немо, годится лишь для подписи на фотографии. Например, сообщение Павсания о храме Афины в Тегее, что своими формами и величиной он превосходит все храмы, «сколько их есть в Пелопоннесе» (VIII 45 4–5), и что построен он Скопасом (уроженцем Пароса) взамен сгоревшего, к творческому почерку архитектора-автора ничего не добавляет, характеризуя лишь способность наблюдательного Павсания к сравнению пелопоннесских храмов между собой при помощи метафоры. Дело усложняется не в последнюю очередь тем, что «архитектором мог выбираться каменщик, плотник: плотник Сатир в 281 г. до Р. Х. на строительстве Делосского святилища [Кузнецов 2000, с. 288], столяр Фаней, сын Каика (в 279-м г. до Р. Х. изготовивший модель-парадигму храм Аполлона на о-ве Делос), плотник Антигон, брат Фанея и сын Каика (250 г.). (Чтобы осуществить строительный проект, его нужно придумать и выполнить в парадигме.) Впрочем, и на том спасибо. Если В. П. Зубов со ссылкой на классическую книгу археолога Иоганнеса Овербека «Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen» («Античные письменные источники для истории строительного искусства у греков», Lpz, 1868; рус. пер. М., 1920) указывает, что история древнегреческой архитектуры совершенно не могла бы быть сочинена на основании одних лишь текстов античных писателей, тогда как для истории античной живописи эти тексты являются основным источником [Архитектура 1940, с. IV], — это оттого, что от античной живо-

¹ См.: I. M. Shear. Kallicrates // Hesperia. 1963. Vol. 32. # 4. S. 375–382.

² См.: J. A. Bundgaard. Mnesikles: A Greek Architect at Work. Koebenhavn, 1957.

писи ничего не осталось, и приходится ее восстанавливать по описаниям, а от архитектурных форм остались лишь развалины и немногочисленные упоминания, и здесь историку архитектуры труднее, чем историку живописи или скульптуры¹. Т. В. Блаватская указывает, что впервые вопрос о греческом рядовом архитекторе был поставлен в работе Генриха Брунна «История греческих мастеров искусства»², ограничившего свою задачу подбором и критическим рассмотрением материала. «В позднейших исследованиях рассматривается деятельность лишь крупнейших зодчих» [Блаватская 1983, с. 215]³. Но в этом ли дело? Многое ли изменится, если истории архитектуры станут известны еще десяток–другой имен античных архитекторов за исключением того, что историк сможет идентифицировать не только имена богов, которым были посвящены те или иные храмы, но и назвать их авторов? Удивительно, но по большому счету ничего не изменится: характеристика эпохи едва сместится в какую-либо сторону. Единственно, что изменится, так это общая картина архитектурных работ IV–I вв. до Р. Х., которая может стать более красочной и детализованной.

Об Аристотелевой модели античного архитектора. Однажды Г. С. Вежель, опираясь на тексты Аристотеля, попыталась промыслить ту «модель архитектора», которая «дала непре-

¹ Уже в 1859 г. англичанин Дональдсон выпустил книгу «Architectura numismatica», в которой воспроизвел значительное число античных монет и медалей с изображением памятников архитектуры, в 1884 г. Огюст Шуази выпустил «Etudes epigraphiques sur l'architecture greque», в которой сознательно ограничил себя кругом греческих строительных надписей.

² H. Brunn. Geschichte der griechischen Künstler. Stuttgart, 1859. Bd II. S. 213–265.

³ Т. В. Блаватская называет следующие труды: D. S. Robertson. A handbook of Greek and Roman Architecture. Cambridge, 1945; A. Burford. The Greek Temple builders at Epidauros: A Social and Economic Study Third Centuries B. C. Liverpool, 1969. P. 138–145; R. Martin. Manuel d'architecture greque. I. Matériaux et techniques. P., 1965; [Культон 1977]. За исключением последней работы, киевские библиотеки указанными изданиями, к сожалению, не располагают. В. Д. Кузнецов говорит чистую правду, когда пишет, что «попытки [Т. В. Блаватской] увидеть в греческом архитекторе представителя «творческой интеллигенции» в современном понимании слова мешают автору понять его существенное отличие от нынешнего зодчего» [Кузнецов 2000, с. 35].

взойденную по своим художественным высотам архитектуру Древней Греции». Уважаемый автор пишет: «принято считать, ссылаясь на “перевод с древнегреческого”, что “архитектор” — “главный строитель”. В пору борьбы с “мифами”, которыми чаще всего оказывается то, что принято обществом на веру, непремненное условие очистки от заблуждений есть обращение к первоисточникам» [Вежель 1990, с. 55]. Источниками Вежель были три Стагиритовы сочинения: «Никомахова этика», «Политика», «О небе». Как известно, Аристотель различал в деятельности всякого общества (конечно, современного ему, полисного) умственный труд и труд физический.

Г. С. Вежель предлагает модель, в которой по восходящей размещает пары: «действие по приказанию — раб», «умение — ремесленник», «мастерство — зодчий», «осознание — архитектор». Наверху расположены «философ» и «политик».

Модель достаточно странная: самый принцип восхождения свидетельствует, что в архитекторе сидит низлежащий раб, а в действии по приказанию предполагается осознание. Исследователь, опираясь на тексты Аристотеля, заключает, что зодчий есть носитель организующего интеллекта на уровне мастерства, архитектор — не зодчий, не исполнитель замысла, он — «носитель высшего интеллекта, наделяющего его “формообразующей функцией” и, как следствие, “управляющей”». В “архитектуре” “архитектор” — высшая ступень сознания должного. Без “архитектора” нет “архитектуры”, есть лишь “зодчество” — “домостроение”, “делание вещей”, остановившееся на “дурной бесконечности” простого повтора» [Вежель 1990, с. 57]. Не запестрело ли у читателя в глазах от обилия кавычек? И с «архитектором» нет «архитектуры» — продолжу я: «с архитектором» есть здание или сооружение, архитектурная форма.

Что это: метафорическое рассуждение Г. С. Вежель или попытка установить понятийное взаимоотношение между несуществовавшими во времена Аристотеля понятиями «архитектор» и «зодчий»? Мы, конечно, помним комментарий к Аристотелю «архитектору» и «архитектонике» [Лосев 1975–б, с. 561–562], из которых первый имеет все-таки отношение к строительному делу, второе — даже не приближается. Вежель хочет показать другое: что «в иерархии, строящейся на возрастании меры рассудка, высшее место не может не принадлежать философии или любомудрию. Ее дает созерцание всей

природы всех вещей, позволяющее достойному возвыситься до бессмертия, отдав себя в подчинение уму. ...Все завершается тем, с чего началось, только жизнь становится божественной — дарящей совершенное счастье» [Вежель 1990, с. 57 (здесь и далее кавычки в цитатах сняты)].

После этого темного, будто самый Аристотель, фрагмента Вежель заключает, что снятие различий между архитектором и зодчим свели архитектурную деятельность к чисто практической — проектной, где какое-то время действительно архитектор был главным строителем: «затем реальный строитель со своими более чем скромными возможностями стал главнее архитектора, превратившегося в “плакальщика по красоте”, ссылками на которую он пытался защитить свои решения» [Вежель 1990, с. 58]. Довольно странное заключение для эпохи, вообще не знавшей архитектора, о красоте же можно рассуждать, если договоримся, чему она присуща — нашему сознанию или материальной форме. Если не тому и не другому, приходится термин «красота» оставить в терминологическом ведении старого анекдота про обрѣзание: «во-первых, это красиво». О какой оплаканной архитектором красоте, о какой «модели архитектора» по Аристотелю пишет Вежель, — остается неясным: все рассуждения уважаемого автора, мягко говоря, неантичны, а потому не вполне корректны. Единственно, что важно: подчеркивание разделения Аристотелем умственного и физического труда. Какое это имеет отношение к профессии архитектора?

По большому счету, для нашей темы — непосредственное. Был ли архитектор античного мира умственным, был ли он человеком интеллигентным (в современно-ответственном

¹ По уверению В. Ф. Ходасевича, оказавшийся удачным неологизм «интеллигенция» изобрел среди прочего популярный во второй половине XIX в. беллетрист Пётр Дмитриевич Боборыкин (1836–1922) (*В. Ходасевич. Книжки и люди: Этюды о русской литературе. М., 2002. С. 274*). Может, поэтому в записных книжках М. А. Гаспарова можно встретить такое уважительное наблюдение: «В. В. Розанов одним и тем же инициалом обозначал Бога и Боборыкина» [Гаспаров 2000-а, с. 13]. Интеллигенция — это та бесправная часть общества, которую, по точному выражению Валериана Муравьёва, «суровый пролетарский режим не только лишил возможности выражать свои мысли, но лишил даже способности мыслить, заставив ее заняться исключительно хлебом насущным» (В. Н. Муравьёв — Л. Д. Троцкому, 6.01.1920 // Вопросы философии. 1992. № 1.

смысле¹), был ли художником в высшем смысле слова? Рассуждать об этих материях можно только в наших категориях, и поэтому примем условно, что тот, кто в древнем мире проектировал здания, назывался архитектором, а тот, кто строил, награждая камни в определенной архитектором последовательности, — строителем. Пожалуй, это логично и последовательно.

Так, например, эпидаврские подрядчики делились на две категории: организаторы производства, предприниматели, не работавшие руками; и ремесленники, непосредственно участвовавшие в процессе строительства. Иными словами, сфера организации работ и сфера непосредственного строительства были разделены. По всей вероятности, архитектор-проектировщик, свободный человек и гражданин полиса, относится к первой группе: он задумывал то, что его сочлены, собственно, и брались организовать. Архитектор-эксперт или архитектор, осуществлявший «авторский надзор» за реализацией организованного, тоже свободный и тоже гражданин, относился ко второй, ремесленной группе товарищей. Несложно предположить, что первый архитектор получил за труды намного больше, чем второй, поскольку умственный труд всегда (и в древнеэллинических полисах) логичным образом ценится выше, чем физический, даже если под «физическим» трудом понимать постоянно пребывание на строительной площадке, на солнцепёке, в строительной пыли и мраморной крошке. Сколь ни странно, имя первого, самого архитекторского из архитекторов, могло отсутствовать в строительных документах, зато имя второго, надзиравшего за строительством, могло сохраниться. Так, например, Павсаний восхищенно упоминает имя архитектора Поликлета, проектировавшего толос в Эпидавре (*Описание Эллады II 27, 5*), однако в отчете о строительстве этого толоса, хорошо сохранившемся, о Поликлете ни слова. В. Д. Кузнецов полагает, что «Поликлет был только автором

С. 98). С. С. Аверинцев напомнил, что в «Переписке из двух углов» М. О. Гершензон, возражая Вяч. Иванову, писал: «Вы сердитесь: дурной знак ... Даже браните меня интеллигентом» [Аверинцев 1991, с. 4]. Нет, не о «хлюпиках», «нытиках» и «очкариках» (как воспринимался образ интеллигента в начале XX в. и на протяжении всего советского времени) в античности идет речь: о человеке, который трудится больше головой, нежели руками, и руки использует, только чтобы закрепить результат умственных усилий.

проекта, а непосредственное строительство осуществлялось под руководством другого архитектора, технического эксперта, выбранного Народным собранием» [Кузнецов 2000, с. 155]. Быть «только автором проекта» — это уже само по себе немало. Ты придумай, а там найдутся люди, которые построят. Кузнецов продолжает: «однако в таком случае имя последнего должно было быть зафиксировано в отчете, поскольку его услуги оплачивались строительной комиссией. Таким образом, — полагает Кузнецов, — отсутствие каких-либо дополнительных данных, кроме сообщения Павсания, оставляет вопрос об архитекторах-проектировщиках и архитекторах-исполнителях, технических экспертах, открытым» [Кузнецов 2000, с. 155–156].

В наблюдении Г. С. Вежель, пусть выглядящем утопически, важно другое. Уже Аристотель, если верить чтению Вежель, полагал необходимым различать зодчего как каменщика-ремесленника и архитектора как носителя некоего высшего знания. При всей жестокой понятийной условности названия «зодчий» и названия «архитектор» (см. выше, по Фасмеру), все-таки выдумщик здания должен был отличаться от тех, чьими физическими усилиями это здание воплощается в материальной форме: так автор книги отличается от ее наборщика, метранпажа, переплетчика. Впрочем, книга воспринимается как гораздо более индивидуальный, личный памятник творчества, нежели храм. Кто был строителем храма, кто украсил его мозаикой — на эти вопросы обычно ответа нет: в лучшем случае известны имя заказчика, ктитора.

Еще раз о «греческом чуде», творческом меньшинстве и творческом большинстве. Индивидуальный труд архитектора и мозаичиста растворяется в коллективном творчестве безымянной артели. Книга — иное дело. Даже византийский переписчик нередко ставил на ней свое имя, а авторы текста известны почти всегда, кроме некоторых случаев, не имеющих принципиального характера (потеря титульного листа рукописи, спорность атрибуции, сознательное приписывание авторства другому лицу и т. п.) [Каждан 2002, с. 254–255].

Творчество, даже инженерно-строительное, сиречь архитектурное, и *ремесло* (тоже инженерно-строительное, то есть архитектурное) должны различаться, хотя и то и другое есть единый процесс пространственного формообразования. В архитектурном деле оттого и получается так, что деятельность, направ-

ленная на создание архитектурной формы (в качестве художественной и инженерно-строительной), то есть труд архитектора-проектировщика, является более узкой и специализированной по сравнению с комплексом деятельностей и отношений, образующих воспринимаемый затем содержательный план получившейся архитектурной формы. Архитектор строит в голове¹, занимаясь умственно-практической деятельностью, — каменщик строит на земле, занимаясь физически-практической деятельностью. Прав и Аристотель, и Вежель: это должны быть разные люди. Еще Платон в «Государстве» настаивал, что если плотник, делая скамью, отнюдь не создает идею скамьи, пользуясь ею как готовой предпосылкой, то живописец не производит не только идеи, но даже самой скамьи, создавая только форму видимости, явленности. Причем для создания этой видимости художнику вовсе не обязательно быть плотником, то есть обладать конкретно-специфическим умением (*Государство* 596 b — 598 d). Хотя Платон и «плохо» относился к экономически же бесполезным людям: поэтам, художникам (может, только в рамках своего трактата: не с экономически полезными башмачниками и горшечниками ему, аристократу, было проводить симпозионы!), он тем не менее писал, что если «кто-нибудь станет нам рассказывать, что

¹ Как здесь ни вспомнить расхожий Марксов афоризм из пятой главы первого тома «Капитала»: «Паук совершает операции, напоминающие операции ткача, и пчела постройкой своих восковых ячеек посрамляет некоторых людей-архитекторов. Но и самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что, прежде чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове» (К. Маркс. Капитал: Критика политической экономии. Т. 1, кн. 1 // К. Маркс, Ф. Энгельс. Избр. соч.: В 9 т. М., 1987. Т. 7. С. 170). А. П. Мардер, приводя эту цитату, предлагает интересный комментарий: «Для человечества в целом в его историческом развитии чувственное познание мира предшествует его осознанию, реальность предшествует идее. Для общества и отдельного человека в их конкретной практической деятельности идея всегда предшествует реальности, осознание будущего мира предшествует формированию этого мира» [Мардер 1988, с. 118]. Будучи предметом теоретико-философского обсуждения, Марксова мысль о пчеле и архитекторе не была в центре внимания историков архитектуры. Пожалуй, ни один из них не обращал предметное внимание на пассаж гениального экономиста: Маркс из 1867 года увидел будущее — геодезические купола Р. Б. Фуллера конца 1950-х, составленные из элементов, напоминающих пчелиные соты.

ему встретился человек, умеющий делать решительно всё лучше любого другого и сведущий во всем, что бы кто в отдельности ни знал, надо возразить тому рассказчику, что сам-то он, видно, простоват, раз дал себя провести какому-то шарлатану и подражателю, которого при встрече принял за великого мудреца» (*Государство* 598 d). Витрувий, который с прорабски-риторическим восторгом провозглашал всезнайство архитекторской профессии, доведя сумму знаний, коим должен владеть архитектор, до абсурда, вероятно, не читал платоновского трактата, в котором даже на безудержных поэтов у автора был трезвый и разумный взгляд. Что же говорить о ремесленниках, неспешно, подобно пчелам созидающих полезные материальные формы? С архитектором Платон диалоги не вел, вина не пил, дружбы не водил. Почему? — Ему было с архитектором неинтересно.

А. Дж. Тойнби для чистоты умственного эксперимента предложил различать *творческое меньшинство* и *нетворческое большинство*. Первый массив народонаселения — тоненькая прослойка, ради которой и существует история, второй массив — все остальное, воспроизводящее самое себя и иногда, по воле Господа, порождающее нечто, пригодное для первого: «на каждую улучшенную форму приходится десятки дегенерированных»¹.

Творческие меньшинства, схожие по типу отношения к миру с меньшинствами сексуальными, в древних обществах характерны в основном анонимностью, а в современных — разбросанностью, и «обществ» не составляют. Афины, в свое время проиграв борьбу за военное и политическое влияние, стали «школой Эллады», оставив на всей эллинистической культуре четкий отпечаток культуры аттической, не поблекшей в веках. Тойнби со свойственным ему культурологическим остроумием показал, как дело эллинского творческого меньшинства было успешно доведено до конца нетворческим большинством, усвоившим его уроки и тем самым приблизившимся к меньшинству. «Наблюдающий это общество чувствует, что перед ним расцвет социальной системы и ее верований. Эти моменты нечестны; но ради них мы читаем историю, все прочее — введение или эпилог. Вот почему под историческим периодом мы понимаем время, в рамках которого... баланс гармоничной активности, примире-

¹ А. Дж. Тойнби. Уход и возврат творческих меньшинств // *Философская и социологическая мысль*. 1993. № 5. С. 174.

ния действительности и идеала готовится, существует и наконец исчезает»¹. Конечно, дегенерация распространена больше, чем умственный прогресс: так было всегда, так происходит и ныне. Это происходит, когда духовный разрыв между творческим меньшинством и нетворческим большинством ничем не заполнен, первый истончается, второй демографически растет.

Парадокс в том, что если творческое меньшинство и подражающее ему нетворческое большинство останутся недвижимы (не будет в обществе Мандельштама, Цветаевой, Гаспарова, Аверинцева, Бибикина, Мирона Петровского), — не большинство «подыметя», а меньшинство «опустится» до его уровня (особенно это видно, к сожалению, по современной профессуре, ни в какое сравнение не идущей с дореволюционными носителями знания и звания).

«Греческое чудо», о котором я несколько раз пытался высказаться по разным поводам, полагало свои основания в том, что творческое меньшинство было *больше* нетворческого большинства: парадокс, на который не обратил внимание Тойнби. Это было такое численное меньшинство, которое превосходило по форме деятельности деятельность численного большинства, оставляя материальный продукт столь высокого качества, на фоне которого деятельность нетворческих людей выглядела профанацией, хотя и была вполне осмысленной и в чем-то даже полезной².

С другой стороны, приобщиться к ставшему расхожим убеждению историков культуры, что «греческая культура пластична», стоит с одной значимой оговоркой. Безусловно, «греческая культура пластична» — но не в оппортунизме к иным культурам: средневековье и Ренессанс тоже пластичны.

¹ А. Дж. Тойнби. Уход и возврат... С. 173. Не постройки, а все-таки книги даруют бессмертие автору. Только беседуя с книгой, можно услышать сегодня скрип тростникового стила египетского чиновника, голос античного поэта и летописцев Киева и Новгорода, поскольку только книга способна выразить человека полностью, если он ей доверяет.

² Как осмысленно ныне занятие менеджера по продаже холодильников: деятельность высокооплачиваемая, но общественный результат неочевиден духовно и деятельностно. Посредничество всегда граничит с посредственностью. Пролетариат, который я — след за булгаковским персонажем — «не люблю», честнее: он работает руками, производя материальные формы, для которых и необходимы торговые посредники в худшем смысле слова.

Эллинская же культура пластична в том отношении, что в ее произведениях впервые выраженная мысль — *гимн рациональности* — обрела свойства пластики, объем и тело, массив и инерцию, выраженные художественными средствами (скульптура, архитектура и живопись, известные по римским копиям, величественным развалинам и забавным описаниям современников). Следовавшим за эллинами поколениям было показано, что всякое разумно сконструированное и воплощенное в материале — неважно, каком, — является *пластичным* и потому *пластическим*.

Пресловутое «греческое чудо», замешенное на искусстве слова, которое пытались расслышать через акустический искусственный противоречия между средой и талантом, иллюстрацией которого служили миф, драма, «работа духа» и рук каменотесов и «главных строителей», а выражением — литература и пластика в тесном смысле слова, — это чудо настолько затмили «стойкой красотой и благородным величием» последующие воплощения слова в материале пластики умственных тел, что о том, что соседние и последующие культурные эпохи тоже были пластическими (не могли не быть по природе слова «пластика»), историки с филологами по недоразумению забыли.

Человек еще не стал в античности объектом специального художественного наблюдения, как это случится с ним, когда возникнет потребность в портретном сходстве и еще большая — в заказных портретах, этих эрзацах фотографического самолюбования. В Греции он оставался субъектом выбора и действия: и сам выбирал, и его выбирали, он действовал, и действовали его руками. Скажем, Н. Я. Марр настойчиво повторяет, что никакого «греческого чуда» нет, это чудо «лишь результат стадийного развития не одних греков, а всего человечества, всего в том смысле, что у нас Запад и Восток неделимы, они творчески активные части одного единства, так же как Юг с Севером, и по стадии у греков, равно римлян, часто больше родства с далекими народностями по единству того или иного стадийного развития, чем с ближайшими или соседящими»¹. (Не нужно забывать: Марр фанатично полагал, что его «новое учение об языке», проследивая «стадийные смены мышле-

¹ Цит. по: В. А. Миханкова. Николай Яковлевич Марр: Очерк его жизни и научной деятельности. М.; Л., 1948. С. 259.

ния, начиная с зари человечества», якобы значительно уточнившееся благодаря этому человечеству трудам, снимает «мистический туман», разъясняет то «греческое чудо», которое «доселе тяготеет над неразъяснимой самородностью греческой культуры». Это утверждение дискуссионно.)

И. А. Тульпе в статье «Был ли древний грек художником» (1997 г.), понимая «греческое чудо» достаточно прагматически, удивляется, что статуи с фронтонов Парфенона были раскрашены с одинаковой тщательностью со всех сторон: зачем стоило тратить столько труда, ведь фигуры целиком все равно не были видны, тем более с большого расстояния. У воинов с фронтона храма Афины Афайи на о. Эгина была окрашена внутренняя сторона щитов. Автор по-своему справедливо считает, что такое раскрашивание было своего рода одеванием, украшением фигур, «ведь одежда не только согревает, но и является границей естественной наготы тела, означая принадлежность человека к структурированному социуму» [Тульпе 1997, с. 69–70]. При согласии с концепцией Тульпе, что хаотическая первостихия камня преодолевается эллином путем придания ему определенной формы, что форма несет в себе *процесс* преодоления, что камень перестает быть камнем и становится художественной (архитектурной) формой; что храм был моделью космоса (как византийский храм был образом мира, по Г. К. Вагнеру) и его изоморфной частью, — нельзя не обратить внимание на совсем уж малозначащее, казалось бы, обстоятельство.

Не стремясь понизить сакральный пафос рассуждений Тульпе, в своей основе убедительных, нужно напомнить, что скульптуры выполнялись живыми людьми, ремесленниками-живописцами, завершавшими труд ваятеля: с ними заключались договоры, оговаривались сроки и объем работы, и стремление мастера получить за работу больше — человеческое и понятное.

С одной стороны, речь должна идти о сакральных основаниях создания храма как модели мира с его цветностью и пластикой, с другой — о прагматически-материальных, связанных с оплатой труда и объемом работ. Неоднократно подчеркивалось, что Перикл, восстанавливая ансамбль Афинского акрополя, тем самым создал значительное число рабочих мест для лиц самых разных ремесленных профессий, и на средства союзников Афинского морского союза, в чем его упрекали, он со-

здавал Акрополь, не скупясь на оплату труда по полной окраске скульптур Парфенона.

Словно плавильный шнур корабельное древо ровняет
Зодчего умного в длани, который художества мудрости
Всю хорошо разумеет, воспитанник мудрой Афины.

(Ил. XV 409–411)

Комментируя этот фрагмент, С. С. Аверинцев говорит, что дело идет о весьма житейских вещах, поскольку «зодчий», *tekton*, о котором Гомер говорит как о носителе *sophia*, есть просто-напросто опытный плотник. «Просто-напросто? — изумляется ученый. — Но ведь для Гомера нет ничего “обыденного”, житейское для него совсем не тождественно обыденному, и ремесло этого плотника, работа с вещами и внесение в материал разумного смысла, а специально в данном случае — еще и выравнивания, равновесия, упорядоченности, есть, очевидно, дело космической важности, вполне достойное того, чтобы им занялась сама Афина... Плотничья хватка и сноровка, посредством которых устроятся дом и город, зримые символы осмысленного порядка, суть в мире людей отражение космического “домостроительства” Афины. Запомним: высокое слово *sophia* первый раз встречается нам в греческой литературе в применении к делу строительства и выравнивания, к художеству и ремеслу» [Аверинцев 2000, с. 218].

Вероятно, стремление к тому, чтобы «было хорошо», не в последнюю очередь руководило заказчиками и подрядчиками и других античных сооружений. Иными словами, не только сакрально-космологическое, но и материально-прагматическое движет теми, кто стремится создать полноценное архитектурное произведение, и подчеркивать одно, забывая о втором, на мой взгляд, непоследовательно. К тому же, не будем возражать справедливому наблюдению Н. В. Брагинской (1975 г.), что скульптуры отделялись с равной тщательностью со всех сторон потому, что сторона, невидимая зрителю, предназначалась для глаз божества, пребывавшего в храме [Античность 1975, с. 286].

В связи с этим появляется вопрос. Почему рабский труд в V в. до Р. Х. в Элладе (в Афинах) оттеснил и разложил труд свободный, растущий обмен и крупное рабовладение переросли рамки малых городов-государств, почему поляризация богатства и бедности (Пороса и Пении) в недрах больших государств предопределили уничтожение полисной демократии,

вызвав отчуждение государства от «широких народных масс»?

Потому что со временем среди рабов стало появляться больше талантливых, интересующихся, непоседливых людей, чем среди свободных.

Свободные, переживавшие свободу, перестали понимать ее духовно и начали понимать материально-торгашески. И вот когда нарушение равновесия между духом и наживой, между музой и мамонной достигло разительного несходства, классическая эллинская культура, потакая «свободному» материально ориентированному большинству, уступила место эллинистической: культурное количество сделалось цивилизационным качеством. И расцвет искусств закончился¹.

Ю. Д. Колпинский в книге 1937 г. загадочно пишет, что для древнего грека не существовало частного искусства. «Искусство не было личным достоянием отдельных индивидов. Вся скульптура была скульптурой общественно-монументальной (а надгробные памятники? — А. П.), и лишь в вазописи мы видим зачатки частного искусства». Вывод из этого туманного и неточного тезиса не менее туманен и неточен: «поэтому (! — А. П.) так же как древний грек мыслил себя только в качестве члена коллектива-государства, а государство рассматривал как непосредственное выражение своего личного интереса и гаранта своего благополучия, так же и в искусстве частное, индивидуальное, конкретное в той мере, в какой оно вообще осознавалось греком, было тесно переплетено с общественным, монументальным» [Колпинский 1937, с. 98]. В 1937-м только и можно было писать, что загадочно, тем более о соотношении частного и общественного². Совсем о другом пишет в 1923-м

¹ То же самое, следует думать, произошло с культурой Серебряного века, с той лишь разницей, что главным рычагом послужил не столько меркантилизм большей части народонаселения, сколько бесовское наущение большевизма.

² В самом начале книги автор пишет, что расцвет эллинского искусства в начале V в. до Р. Х. неотделим от формирования частной собственности, что на место родовой общины заступает государство, и весь его труд пропитан «материалистическим пониманием истории», однако странность наблюдается в том, что Колпинский, полагая рабство основой расцвета искусства, провоцирует читателя воспринимать войну как фактор развития градостроительства: разрушение зданий является основой для более верной последующей планировки городов. Так, на основе «зверской эксплуатации рабов» (не только в Киеве любят

О. Ф. Вальдгауер: эллин по натуре своей — индивидуалист, в особенности же иониец, в котором еще жива была кровь создателей эгейской культуры. «Предприимчивость и личная инициатива, самостоятельность, непосредственная наблюдательность — характерные черты этого талантливейшего греческого племени; они сказываются как в политической, так и в духовной жизни народа» [Вальдгауер 1923-в, с. 9]. Всё, что мы знаем о древнегреческом агоне, соревновании, заставляет больше доверять авторитету О. Ф. Вальдгауера¹.

Архитектор как художник и как ремесленник. Гегель писал, что когда великие художники завершают свое творение, то можно сказать, что оно таким и должно быть, что особенность художника улетучилась, и в произведении нет черт какой-то манеры. Так, у «Фидия нет своей манеры, самый образ живет и выступает из камня. Но чем хуже художник, тем отчетливее мы видим его самого, его обособленность и произвол» [Гегель 1990, с. 81]. Вероятно, Гегель несколько сгустил краски. Фидий «живет и выступает из камня» не как Фидий, не лично, но посредством «манеры Фидия» (и его школы), и чем художник менее талантлив, тем он типичнее, несвободней в творческом деянии, ремесленнее, хотя, быть может, и более деятелен и многопроизводителен². Похоже, в этом тезисе Гегель просто

сильные выражения) появились материальные предпосылки для занятий философией и искусством [Колпинский 1937, с. 16–17]. Не смея порицать автора, волею времени поставленного в тугие идеолого-цензурные условия, не могу удержаться от восхищения умением Ю. Д. Колпинского сводить духовное к материальному, и наоборот, и показывать *прямые* связи между «базисом» и «надстройкой».

¹ См. также о средневековом концепте интеллектуала на примере Абеяра: это «не просто грамотный человек, для которого “писать и объяснять” стало профессией, но человек, взявший в поводыри разум, которому он возвращал его достоинство после многовекового теневого — под сенью веры — существования» (С. С. *Неретина*. Абеяра и Петрарка: Пути самопознания личности (текстологический анализ) // Вопросы философии. 1992. № 3. С. 142).

² Так, например, каннелированием шести колонн восточного портика Эрехтейона занимались шесть бригад камнетесов. Каждая бригада, в которую входило от пяти до семи человек, каннелировала одну колонну. Эта работа осуществлялась в четыре приема, причем каждая операция оплачивалась отдельно (по 50, 90, 100, 110 драхм). Стоимость каннелирования одной колонны состав-

пожелал высказаться парадоксально, с выкрутасом, чтобы заставить читателя (слушателя его курса «Философия права») задуматься, что вкладывается в понятие «манера». И с другой стороны: с чего бы это Фидию пришло в голову «удачно объединить искусство и архитектуру», как утверждает один современный автор [Антонов 1993, с. 26]? Не оттого ли, что Фидий не придавал их различению, видимому жрецами и авгурами нашего искусствоведения, никакого значения, считая эту мыслительную посылку досужей, недостойной занятого человека? Конечно, то, что видно нам, конечно, было видно и древним. Но поскольку, разглядывая дореволюционные, скажем, фотографии, мы невольно (даже безотчетно) полагаем, что сто лет назад мир был черно-белым, и только теперь стал цветным, — то же наблюдение следует распространить и дальше, вглубь тысячелетий. И, быть может, в теплой Элладе мы увидим не только беломраморные статуи, но и с удовольствием пройдем мимо того, что ныне логично принято различать: архитектурную форму и форму скульптурную. Речь все-таки идет об одной *художественной форме*, выраженной при помощи разных пластических средств.

Под художественной формой, скажем, Б. И. Ярхо понимал совокупность признаков, способных возбуждать эстетическое чувство в положительную или отрицательную сторону, то есть казаться «красивым» или «некрасивым» [Ярхо 2006, с. 71]¹: по замечанию М. И. Шапира, это определение художественной формы примечательно отсутствием антиномичности, ибо не противопоставляет форму ни материалу, ни содержанию [Ярхо 2006, с. 649]. Комментатору Бориса Ярхо представляется,

ляет не менее чем 350 драхм. Эти деньги делились поровну между работниками. Если ремесленник-рабовладелец участвовал в каннелировании колонны («рабовладелец» ведь еще не значит «бездельник!»), его раб (или рабы) трудились вместе с ним. Впрочем, рабы — специалисты по обработке камня — не выполняли никаких иных камнетесных работ на строительстве Эрехтейона, кроме каннелирования колонн [Кузнецов 2000, с. 47]. Рачительные эллины прекрасно понимали, что каждый ремесленник должен заниматься своим делом, чтоб оно спорилось.

¹ Читатель, пожалуй, впервые видит в этой книге слово «красота»: обещаю, что в последний раз, поскольку из цитаты и прилагательного не выкинешь: этот понятийно размытый термин — не из моего лексикона.

вполне в духе неявного кантианства, что казаться «красивыми» или «некрасивыми» могут не только формальные, но также материальные и содержательные «признаки» произведений. Как такая точка зрения, в которой нет понятийного якоря дистинкции «красоты», не вяжется с самой идеей Ярхо! Впрочем, к чести М. И. Шапира следует отметить, что рядом со своим удивлением он приводит тезис Б. М. Эйхенбаума: «Факты искусства свидетельствовали о том, что специфичность его выражается не в ... элементах, входящих в произведение, а в своеобразном пользовании ими. Тем самым понятие “формы” приобретало иной смысл и не требовало рядом с собой никакого другого понятия, никакой соотносительности» [Ярхо 2006, с. 649]. Иначе говоря: специфичность искусства обуславливается не элементами, которые составляют его формы (краски, холст, слова, ноты), но их *художественной интерпретацией*, направленной на достижение некой художественной цели. С такой точки зрения искусство и вправду можно понимать как всякую работу, результаты которой способны возбуждать эстетическое чувство.

В понятия «работа», «результаты», «возбуждать» и «эстетическое» каждый раз можно подставлять новые субъект-объектные и объект-объектные переменные с тем, чтобы добиться понятийного результата. Отсюда можно перекинуть мостик к герменевтическому полю: А. Л. Звонская, скажем, полагает, что стремление максимально приблизиться к пониманию связей объективной действительности является прямо противоположным концентрации отражения этих связей в центральных явлениях грамматической системы языка. «По результатам наблюдений над материалом древнегреческого языка можно сделать выводы, что эта тенденция является прямопропорциональной разнообразию периферийной сферы» [Звонская 2005, с. 44]. «Явления периферии» проще, но говорить о них приходится сложным языком; «центральные явления» сложнее, и поэтому приходится упрощать, чтоб разговор о них был понятным.

Итак, что можно «сделать» ныне из древнегреческого и древнеримского архитектора: по сохранившимся архитектурным формам и скурым упоминаниям современников попытаться постигнуть и восстановить метод его работы. Насколько это возможно? — Настолько, насколько мы можем *ощущать* себя древним греком или древним же римлянином, насколько точно можно соотноситься своей способностью сознания с их способ-

ностями действия. Как можно убедиться в верном характере этой способности? — Путем проверки эксперимента, ставимого над античным зодчим, что оказывается возможным благодаря сохранности архитектуроведческих письменных свидетельств средневековых мастеров, скажем, Ближнего Востока¹.

Античный архитектор был художником в нашем смысле и ремесленником в античном смысле. Он занимался *techne*, ремеслом, что для архаического сознания, по утверждению С. С. Аверинцева, есть колдовство, и мастер был скромным, но легитимным собратом мага. У греков архитектором был главный строитель, у нас архитектор и есть архитектор, а главный строитель — это или подрядчик или, на худой, но точный конец, — прораб, надзиратель, матерщинник и крикун. Остановимся на этом тезисе, и перейдем к другому, практическому.

Каждодневные обязанности античного архитектора. Как можно заключить из предыдущего, в обязанности «античного архитектора» входило:

- состоять членом строительной комиссии, которая наблюдает за постройкой общественных зданий по решению Народного собрания;
- давать указания комиссии по техническим вопросам в связи с составлением смет и договоров;
- составлять проект (парадигму, модель) здания;
- исчислять сметы и вести договора о сдаче работ в подряд (за правильность сметы он отвечал своим имуществом, которое после утверждения сметы Народным собранием брали под залог);
- постоянно наблюдать за ходом работ на строительной площадке;
- руководить закупкой строительных материалов;
- быть техническим руководителем стройки [Техника 1948, с. 182].

¹ См., например, труды А. С. Бретаницкого «Личность художника на древнем и средневековом Ближнем Востоке» (1976 г.), «Творческая индивидуальность зодчего Переднего Востока эпохи Средневековья (Условия формирования и особенности проявления)» (1977 г.), «О статусе и профессиональных знаниях зодчих Переднего Востока XI–XVI вв.» (1971–1973 гг.), «Архитектурная глава трактата “Ключ арифметики” Гияс-ад-Дина Каши» (1956 г.), «Аджеми, сын Абубекра, архитектор нахичеванский, и Махмуд, сын Са’да, архитектор бакинский» (1967 г.): [Бретаницкий 1987, с. 163–208].

Архитектор выбирался иногда на год, иногда на несколько лет, трудился по найму за годовую (или поденную) плату; у архитектора был «помощник архитектора», который непосредственно руководил подрядчиками (прорабами). Отсюда можно заключить, что архитектор сам не общался с прорабами, полагая это делом несколько утомительным и нервным, не требовавшим высокой квалификации.

Труд архитектора был сам по себе опасным и с экономической точки зрения, и с конструкционной, потому хороших архитекторов было немного, они должны были жить долго, иметь имя, быть людьми довольно замкнутыми, бессемейными (чтобы не рисковать благосостоянием родственников), целиком отданными делу, а потому суровыми и погруженными в себя. Судите сами: если перерасходы на строительные и работы и материалы превышали смету более чем на четверть, средства на покрытие этих сверхсметных расходов брали из имущества архитектора.

Для этого он должен был этим имуществом владеть, и размеры его должны были быть достаточными, чтобы даже в случае ошибки архитектор и его домочадцы не остались без крова.

Чтобы иметь такое имущество, архитектор должен быть профессионалом высокого уровня, поскольку, если расходы укладывались в смету, он получал сверхсметное вознаграждение, «непредвиденно» для себя и семьи увеличивая доход.

Этот профессионализм не обретается сразу, даже посредством обучения у какого-нибудь мастера, но приобретается аккратным и точным трудом в течение нескольких лет.

Не будет ошибкой сказать, что с точки зрения ремесленности ремесло архитектора стояло в первых рядах по сложности и ответственности среди античных профессий. Не каждый ремесленник рискнул бы благосостоянием своей семьи, и выбрал именно архитектурскую деятельность. От чего-то приходилось отказываться: от свободы общения, от обильного досуга, от длительных вакаций и подобного, что не связано напрямую с архитектурским трудом. Потому хороший, профессиональный архитектор часто бывал малоначитан, вел замкнутый, уединенный образ жизни, и если кроме непосредственного круга обязанностей делал что-то околоархитектурное, например, сочинял трактат, — слыл чудаком, а потому и попадал на страницы исторической хроники. Просто хороший ремесленник, каче-

ственно и честно выполняющий обязанности, не оставляет по себе длинной исторической памяти: нужны сумасшедшинка, идиотизм, необычность. Тогда тебя замечают окружающие

Безусловно, античный архитектор, сочинявший архитектуроведческий трактат, уже становился в один ряд не только с ремесленниками (это понятно), он становился в первый ряд свободных граждан, пользующихся всеобщим уважением: подумайте только, при такой сложной профессии, при таком богатстве, свидетельствующем об отсутствии профессиональных ошибок, еще и «книжки писать». Это не было характерным явлением, выбивалось из общих представлений, и потому вызывало не только удивление в «идиотизме» («отдельности от других»), но и просто удивление. Писатель и историк должны писать, архитектор должен строить, а если архитектор перенимает на себя умения не-архитектора, понимая, что не-архитектор — писатель, историк — не в силах взять на себя даже малой толики архитектурского умения, стало быть, он не только архитектор (что само по себе сложно), но и — неординарный человек, хоть как-нибудь достойный поминания.

Оскар Фердинандович Вальдгауер ёрничал, что рассказы о греческих мастерах скудны и жалки, это — «суждения из уст художников, привыкших не говорить и выражаться словами, а формами, переданными то любителями пустых, но звонких фраз, сочинителями модных стихов, или учеными, не разбиравшимися в вопросах чисто художественного характера и записывавших более или менее добросовестно услышанное или прочитанное (это о Плинии Ст.? — А. П.)» [Вальдгауер 1923-б, с. 8]. Честно говоря, скудный, ненадежный материал для вынесения окончательных суждений. Не об изучении ли таких заурядных людей сокрушался Уильям Сомерсет Соэм? «Он поразительно безлик. Вот он стоит перед вами со своим собственным характером, со множеством особенностей, но вы видите его как бы “не в фокусе”, и контуры расплываются. Он сам не знает себя, так что же он может рассказать о себе сам? Хотя он и говорлив, в речах его мало смысла. ...Вы должны часами терпеливо выслушивать его, пока он пережевывает чужие мысли, в ожидании, когда наконец оговорка или небрежно брошенная фраза не раскроет его истинное лицо. Вот уж действительно, для того чтобы узнать людей, нужно интересоваться ими ради них самих, а не ради себя, и тогда вы будете внимательно

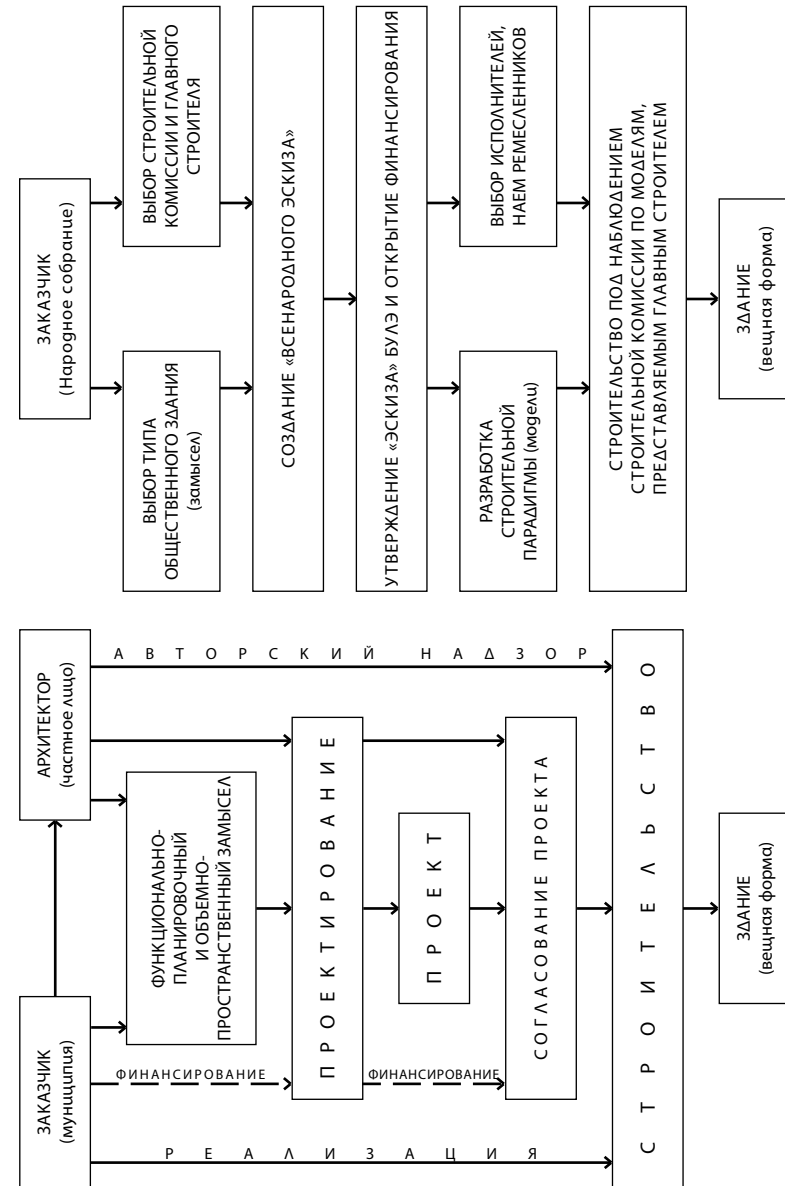
вслушиваться в то, что они говорят, не претендуя на большее»¹. Впрочем, с другой стороны, как заметил Делакура, и особенно блестящие люди никогда не создавали шедевров.

Так, профессионально и вместе с тем духовно свободно вести себя в античном мире могли очень немногие, прямо скажем, избранные зодчие. Только, пожалуй, скромность не позволила римлянину Витрувию назвать себя самого, автора не особенно выразительной базилики в Фане (*De archit.* VI 1, 6), в ряду мастеров архитектуры древнего мира. Зато с каким неподдельным уважением он перечисляет архитекторов-писателей во вступлениях к первым и особенно VII (см. *стр.* 23) книгам своего бессмертного трактата²! Витрувий с недоуменным выражением лица пишет, что не только Мирон, Поликлет, Фидий и Лисипп, трудившиеся для «великих государств, для царей и знатных граждан», достойны долгой памяти потомков. Иные мастера, трудившиеся для граждан низкого положения, — Гегий Афинский, Хион Коринфский, Миагр Фокейский, Фаракс Эфесский, Беда Византийский, — не оставили по себе никакой памяти не потому, что им не доставало стараний или искусности, но лишь из-за того, что им «не посчастливилось» (*De archit.* III praef. 2). В чем, собственно, не посчастливилось? — В упоминании пишущими современниками. Вот Витрувий упомянул, и имена сохранились: просто как имена. Они могли быть другими. Недаром Г. С. Лебедева настаивает, что «Витрувий в трактате ставит себе целью повысить ранг архитектуры, переведя ее из ряда обычных практических и хозяйственных занятий в сферу элитарных философских дискурсов» [Лебедева 2003, с. 79]. Но у него это не очень получается: общество до сих пор не готово воспринимать архитектуроведческий трактат как литературное произведение. Витрувий для последующих поколений важен тем, что он не только архитектор, но и писатель, хозяин письменного слова.

Любопытно другое: читатель наверняка обратил внимание, что Витрувий называет имена не архитекторов (в нашем понимании), а ваятелей (в античном понимании)? Мирон, Поликлет,

¹ У. С. Моэм. Из «Записных книжек писателя» // У. С. Моэм. Искусство слова / Пер. с англ. М., 1989. С. 87.

² Помните панегирик Динократу, архитектору Александра Македонского? — *De archit.* II praef., 1–4.



20. Схема древнегреческого и современного процесса проектирования и строительства общественных (муниципальных) зданий

Фидий, Лисипп — это ж скульпторы! А речь Витрувий ведет о строительном искусстве: кто же станет для «граждан низкого положения» скульптурничать? Вот дом построить — другое дело. «Другого дела», кроме храмо- и домоздания, у античного мастера не было.

Присмотримся к именам у Витрувия (по: [Античные мастера 1986]).

Миرون из Элефтерий (середина V в. до Р. Х.), ученик Агеллада, по Страбону (XIV 637), — автор статуй Зевса, Афины и Геракла в Герайоне (храме Геры) на Самосе; создатель статуи Аполлона в Эфесе; по Павсанию (IX 30, 1), — автор статуи Диониса в Фивах; автор скульптурной бронзовой группы Афины и Марсия на Акрополе, Дискобола, Гекаты, Геракла, Персея, Леды, Филиппа, «Пьяной старухи», «Коровы Мирона», четырех «Быков Мирона»; трудился в Эгине, Спарте, Олимпии; упоминается у Плиния Ст. (XXXIV 9; XXXIV 57) и Павсания (I 23, 7; II 30, 2; II 31, 7; III 21, 1; IV 13, 2; VI 8, 4–5; VI 22, 1).

Поликлет из Сикиона (вторая половина V в. до Р. Х.), ученик Агеллада, учитель Алексиса, Аристиды, Дамея, Динона. По Плинию Ст. (XXXIV 49; XXXIV 55) и Павсанию (VI 4, 11; VI 7, 10), — автор статуй Геры в Герайоне в Аргосе, Геракла и Амазонки в Эфесе, Дорифора, Диадумена. Трудился в Олимпии, вероятно, был архитектором нового храма Геры в Аргосе (423 г.).

А вот и *Фидий из Афин*, сын Хармида (V в. до Р. Х.), ученик Агеллада. По Плинию Ст. (XXXIV 78), ученик Гегия, учитель Агоракрита, Алкамена, Колота. Скульптуры его работы находились в Афинах, Платеях, Пеллене, Элиде, Олимпии, Дельфах, Фивах, Беотии. Упомянут у Страбона (VIII 354) и Плиния Ст. (XXXV 54; XXXVI 177). Наблюдал за работами на Акрополе, автор статуи Афины в Парфеноне.

Филипп Фессалоникийский (I в.) обращается к Фидию с торжественными словами:

Бог ли на землю сошел и явил тебе, Фидий, свой образ,

Или на небо ты сам бога узреть восходил?

(*Палат. антол.*, XVI 81, пер. Ю. Н. Шульца¹)

Следует напомнить также о т. наз. «марафонском пьедестале» в Дельфах, на котором скульптурные изображения Афины, Аполлона, Мильтиада, Эреxfея, Кекропа и других богов

и героев, были выполнены Фидием на десятину добычи после битвы (*Описание Эллады* X 10, 1–2). Поскольку биография Фидия довольно темна, приходится, отталкиваясь хотя бы от сообщения Павсания и остроумной аргументации Пьера Видаль-Накэ [Видаль 2001, с. 317–320], а также, солидаризуясь с Г. Г. Павлуцким [Павлуцкий 1890], полагать, что первые работы Фидия появились после Второй Греко-персидской войны, а «марафонский пьедестал» был сооружен при Кимоне примерно во второй четверти V в.: это была ранняя работа мастера, уже за ней следовали труды на Афинском акрополе.

Фидий, по утверждению Плотина, изваял Зевса, совсем не имея перед глазами чего-либо чувственного, изобразил его таким, каким представлял его, каким он и нам явился бы, если б мог быть видим глазами (*Эни.* V 8, 1 32–40). Иными словами, Фидий настолько же «подражал» невидимому Зевсу, насколько и «создавал» его видимым [Лосев 1980, с. 466–467]. И потому статуи Зевса и Афины работы Фидия не есть образы, но самое бытие, художественная эманация бытия: А. Ф. Лосев полагает, что они подобно иконе в ее храмовом употреблении, — не только образ, в каком этот термин употребляется в эстетике, не портрет бытия, но самое бытие [Лосев 1969, с. 65]. И потому же искусство у Фидия (Поликлета, Мирона, Лисиппа) свободно от мифа как факт, поскольку творится человеческими руками (а не падает с неба, как древние ксоаны — деревянные фигуры богов), но совсем не свободно по содержанию: «искусство антропологической ступени и по своему содержанию уже немифично, — даже там, где оно формально все еще связано с мифологическим сюжетом» [Лосев 1969, с. 64]. В диалоге Платона «Гиппий больший» Сократ, беседуя с одуроченным Гиппием (как этим возмущался Гёте! [Гёте 1975, с. 499–504]) о прекрасном, говорит, что Фидий «глаза Афины, а также и остальные части лица, и ноги, и руки... изготовил не из золота, а из слоновой кости, тогда как все это, если бы было сделано из золота, должно было бы казаться всего прекраснее» (290 b): здесь эстетический принцип взят с описательной точки зрения, и то, что золото не самое прекрасное, и Гиппию, и читателю становится очевидным.

Г. Г. Павлуцкий, опираясь на сообщения Плутарха (*Перикл* 12–13), пишет, что Парфенон был построен под надзором Фидия Калликратом и Иктином. В украшении храма принимали

¹ Цит. по: Греческая эпиграмма / Пер. под ред. Ф. А. Петровского. — М., 1960.

участие также ученики Фидия: Алкамен, Агоракрит и Колот. Кроме этих сотрудников, Фидий имел в своем распоряжении целую артель ремесленников [Павлуцкий 1890, с. 21–22]. Этот перечень позволяет «начерно» разделить архитекторов-проектировщиков (Иктин и Калликрат) и архитектора — главного строителя (Фидий). Кто из них располагался иерархически выше? Фидий надзирал за всеми акропольскими постройками, он был самым главным автором Акропольского ансамбля, остальные, в том числе творцы конкретных объектов, ему подчинялись.

Лисипп из Сикиона (вторая половина IV в. до Р. Х.), брат Лисистрата, отец и учитель Боэда, Деппа и Евтикрата. По Павсанию (II 9, 6–8), автор статуй Геракла и Зевса в Сикионе; по II 20, 3, автор бронзовой статуи сидящего Зевса Немейского в Аргосе; по I 43, 6, автор статуи Зевса и Муз в Мегарах; по IX 30, 1, выполнил бронзовую скульптурную группу Аполлона и Геракла, борющихся за лиру, на Геликоне в Беотии; и т. д. — IX 27, 3; VI 5, 1; VI 17, 2; VI 14, 5. Трудился в Беотии, Дельфах, Этолии, Акарнании, Фессалии, Македонии, Таренте, Лампсаке, Миндосе, Риме.

Древнегреческая скульптура не торчала посреди площади или в частном доме просто так, ради украшения: украшением был декор архитектурной формы¹. Скульптуру создавали скульпторы, говоря прагматически, для установки в архитектурной форме в виде сакральных или поучительных изображений. Иногда они же выступали и архитекторами этих сооружений. И Мирон, и Поликлет, и Лисипп, и особенно Фидий, как известно из источников, близких к текстам Павсания и Пли-

¹ «Одна маленькая девочка, увидев Дворцовую площадь, принаряженную к седьмому макабрю, то есть забранную многоаршинными кумачовыми и фанерными транспарантами с лозунгами и изображениями Ильича и рядовых штурмовиков Зимнего (солдат-матрос-пролетарий), удивилась:

- Это что, украшения?
- Вроде как.
- А зачем? Глупо ведь!
- Почему глупо?
- Ну, ведь Дворцовую площадь, ее ведь для украшения построили?
- Несомненно.
- Так зачем же украшения еще раз украшать?

Никак не могла понять» (*Мих. Безродный*. Конец цитаты. СПб, 1996. С. 137).

ния Ст., занимались не только «скульптурой», но и «архитектурой». (Оба слова взяты в кавычки намеренно, как метафоры.) Что вызывало удивление архитекторов позднейшего времени, читавших Витрувия (Даниеле Барбаро отмалчивается), то совершенно не должно удивлять нас.

Да, уже Витрувий полагал, что Мирон, Поликлет, Фидий и Лисипп занимались архитектурной деятельностью в той мере, в которой были *художниками*, а не ремесленниками. Витрувий имел в виду прежде всего художественную сторону такой архитектурной формы, как храм, поскольку выдуманного нашими искусствоведами дурацкого словосочетания «синтез искусств в архитектуре» античность не знала и не переживала: для античного человека всё, что облекало материальной формой человеческую повседневность, создавалось под руководством архитектора и должно было быть отражением некоего космического порядка. Уже нынче мы знаем, что это явление зовется расхожим термином *архитектура*. И происходит это, пожалуй, от того, о чем писала Г. С. Лебедева: одним из главных отличий античной культуры от всех прочих является то, что она вся построена на противодействии конкурирующих начал: от соревнования, борьбы до созидательного взаимодействия, взаимосочетания на основании меры и пропорции¹.

Античный архитектор с точки зрения средневековой практики. Отсюда следующий блок вопросов. Насколько допустимо, рассматривая архитектурную профессию и архитектора в древности, обращаться к опыту зодчих средневековья — западного и восточного? — Ведь, на первый взгляд, представляется, что они трудились в иных, отличных от Эллады и Рима цивилизационных и культурных условиях, имели иной обществен-

¹ Автор называет десять смысловых полюсов, в противостоянии которых развивалась архитектурная практика античности и вся античная культура в целом: I — природа и искусство; II — теория и практика; III — ясное и темное; IV — пространство и масса; V — архитектура и строительство; VI — человек и город; VII — заказчик и архитектор; VIII — восприятие и проектирование; IX — красота и порядок; X — настоящее и прошлое [Лебедева 2003, с. 18]. За порогом остались: верх и низ (небо и земля), правое и левое, большое и малое, глубокое и высокое. При всей схематичности нельзя не признать за этим перечнем архитектуруцентричной и материально-практической ориентации, которой Г. С. Лебедева последовательно придерживается на протяжении своего блестящего исследования.

ный статус, объем знаний и умений, создавали архитектурные формы, отличные от античных, знали, интерпретировали и перерабатывали добытую опытным путем послеантичную справку, работали с другими конструкциями и технологиями, не жели их далекие по историческому времени коллеги.

При важности этих оговорок приходится признать более последовательным «просматривание» античного зодчего не посредством современной интерпретации, сколь бы обоснованной она ни казалась в своем обращении к текстовым источникам самой античности, но путем ретроспективного обращения к древним через менее древних, средневековых, именно потому, что ближайшие наследники античных мастеров черпали опыт именно у ближайших предшественников. Им было что переосмысливать: пласт профессионального мастерства древних эллинов и римлян европейскому и восточному средневековью был — что говорить — гораздо ближе, чем нам. К тому же, не все источники, которыми пользовались (могли пользоваться) в эпоху Средних веков, сохранились до нашего времени. Конечно, такого рода современная научная экстраполяция между нами и антиками посредством наблюдения за средневековыми мастерами может вызывать дискуссию, однако иными условиями мы не располагаем. На мой взгляд, только «просматривание» в античность через увеличительное стекло средневековья может дать более или менее отчетливое представление о деятельности античного архитектора.

Если для общекультурологических выводов относительно бытийной стороны эллинов и римлян порой достаточно их собственных свидетельств, — для обсуждения вопросов развития профессии требуется привлечение не только позднейших свидетельств о ней, но и догреческих, египетских, на которых для самих эллинов, по их же сообщениям, основывалась поначалу их архитектурная практика. Это оттого, что профессия это не набор забытых правил, но ремесленное накопление умения, складывающегося в опыт, который очевиден в строительной практике и обязательно передается по наследству.

Художник и музыкант в принципе могут творить, будто до них кто-то заботливый лишь изобрел краски и ноты, будто не было всей предшествовавшей традиции, — архитектору так вести себя не положено, поскольку его творческое «художество» зиждется на иных общественных основаниях: крыша над голо-

вой, как ни крути, о чем ни рассуждай, — традиционнейшее из человеческих потребностей и установлений. Г. С. Лебедева касательно Витрувия приходит к выводу, что вовсе не опыт и не умение отличает архитектора от людей других профессий, но — обученность, знания и владение словом, на высшем уровне — *письменным словом*, которое наилучшим образом доносит до читателя сокровенную суть архитектурного знания. «Невозможно отделить в трактате [Витрувия] теоретическое знание от практического, так как *теоретическое знание*, по Витрувию, это *самое общее знание, универсальное, но в то же время и самое глубинное*. Это знание универсальных мыслительных процедур, установок, критериев, составляющих основу культуры в данный момент. Только эти знания позволяют мастеру эффективно вывести “вертикаль” архитектурного сооружения — правовую и властную» [Лебедева 2003, с. 90].

Эрвин Панофский остроумно замечал, что не факт, будто создатели готических соборов читали в подлиннике Жильбера Порретанского или Фому Аквината. Но эти хорошие люди учились в школах, слушали проповеди, могли посещать публичные диспуты, завязывать полезные контакты с людьми учеными, говоря вообще, «уже одно то, что ни естественные, ни гуманитарные науки, ни даже математика не разработали своих собственных эзотерических методов и терминологии, делало все имевшиеся в наличии знания доступными человеку нормальных умственных способностей, не имеющему специальной подготовки» [Панофский 2004, с. 230]. К началу II тыс. по Р. Х. относится появление профессионального городского «книгоиздателя» (*stationarius*), профессионального ученого-горожанина, профессионального городского архитектора. «Этот профессиональный архитектор — “профессиональный” в противоположность монастырскому эквиваленту тех, кого в наши дни именуют почетными архитекторами, — выбивался из низов, пройдя весь путь “от рядового до генерала”, и лично осуществлял надзор за работами. Постепенно он становился светским человеком, много путешествовал, зачастую бывал широко образован и обладал специальным престижем, невиданным ранее и непревзойденным с тех пор. Свободно избранный, благодаря своим врожденным дарованиям (*propter sagacitatem ingenii*), он получал жалованье, которому могли бы позавидовать нижние чины духовенства, и появлялся на строительной площадке “в перчат-

ках и с жезлом (*virga*)”, раздавая те короткие грубоватые указания, что вошли во французскую литературу в качестве поговорки, используемой автором, когда он хочет охарактеризовать человека, делающего свое дело хорошо и с гарантией: “Par su me le taille” (“А вот тут мне чтоб от сих до сих”). Его портрет помещали в “лабиринтах” огромных соборов рядом с портретом епископа-основателя. Когда в 1263 году умер Хью Либержьер, создатель, увы, нецелевшего собора Сен-Никэз в Реймсе, он удостоился неслыханной чести быть увековеченным в надгробном изображении, где представлен не только облаченным в некое подобие академической мантии, но и с моделью “своей” церкви в руках, — до него такая честь оказывалась лишь высокородным донаторам. А Пьер де Монтрё — вот уж воистину самый логичный из когда-либо живших архитекторов! — посмертно удостоился звания “Doctor Lathomorum” (доктор каменотесов), о чем свидетельствует надпись на его надгробии в Сен-Жермен-де-Пре; к 1267 году, очевидно, и самого архитектора стали считать почти ученым-схоластом» [Панофский 2004, с. 231]. Пусть читатель простит мне эту длинную цитату, на первый взгляд, лишь отдаленно имеющую отношение к нашей теме: античный космос и средневековая схоластика — малосходные вещи, но все-таки они обращаются в одном круге *умственных* явлений.

К сожалению, судить об античном архитекторе по деятельности и общественному положению средневекового архитектора (даже если он византийский) дело не вполне корректное, однако скудость античных свидетельств понуждает заниматься экстраполяцией. Такое занятие возможно, принимая во внимание сходство ситуаций, в которых оказывались зодчие, — и общественных, и профессиональных.

Например, когда Чарлз Камерон, англичанин, трудившийся в России, обнаружил, что «золотой век Августа», в котором видели начало расцвета римского могущества, знаменовал вместе с тем начало упадка поэзии и словесности, это его удивило, и он, во-первых, отметил, что развитие римских архитектурных форм от Августа до Севера не соответствовало развитию поэзии в тот же самый период, во-вторых, выразил свое удивление в парадоксальной формулировке: «упадок философии и поэзии способствовали прогрессу архитектуры и скульптуры» [Камерон 1939, с. 23]. И в конце XVIII в., и ныне порой

можно услышать подобные констатации, вызывающие улыбку: какое отношение камень имеет к поэзии, безвестный зодчий к чтению Горация? Неужели, прекратив философствовать и сочинительствовать, некто начал проектировать и занялся рубкой мрамора? Это, конечно, были разные люди, однако исследователю так и хочется, чтобы все в культуре было непременно переплетено и взаимосвязано, и можно было провести нить логического рассуждения от выделки формы ночного горшка к строке гекзаметра.

Более благоразумно судит об архитекторе «анналист» Жак Ле Гофф: архитектор — человек промышленного производства. «По правде говоря, лишь в век готики искусство строить превратилось в науку, а сам архитектор стал ученым, да и то не во всем христианском мире. Он добился того, что его величали “мэтром”, и пытался даже добиться звания “магистр каменного строения” (“magister lapidum”), как другие носили звания магистров искусств или докторов права. Производя расчеты по правилам, он противопоставлял себя архитектору-ремесленнику, применявшему традиционные рецепты, то есть каменщику. Сосуществование, а иногда и противостояние двух типов строителей длилось, как известно, до конца Средних веков, и на переходе от XIV к XV веку на строительной площадке миланского собора произошел знаменательный спор между французским архитектором, для которого “ars sine scientia nihik est” (нет искусства без науки), и ломбардскими каменщиками, для которых “scientia sine arte nihil est” (нет науки без искусства)»¹. Последнее очень показательно: наступало Новое время с куполом Брунеллески. В софистических Афинах классической эпохи такое софистическое противопоставление было попросту невысказано: наука и искусство были одним. К тому же, «античность никогда не поражает, никогда не показывает гигантской, чрезмерно увеличенной стороны вещей: чувствуешь себя совершенно запросто с этими великими творениями; только размышление возвышает их и ставит на недостижимую высоту»². Так было в эпоху Возрождения, так воспринимаем древних и мы.

¹ Ж. Ле Гофф. Цивилизация средневекового Запада / Пер. с фр. М., 1992. С. 206.

² Э. Делакруа. Дневник (запись от 9.05.1853) // Мастера искусства об искусстве: В 7 т. М., 1967. Т. 4. С. 154.

Кроме того, разделения между архитектором в современном смысле и, скажем, военным инженером-фортификатором, даже в X–XIII вв. не было. В документах того времени те и другие одинаково именуются *opifex*, *artifex* (или *archibetector*, *architectus*). Характерно, что Гуго Сен-Викторский, приверженец идеи объединения всех человеческих знаний в едином устремлении к Богу, в трактате «Didascalion» производит термин «механические искусства», *ars mecanicae*, не от греческого *mechane*, *mechanikos* — машина, машинный, но от греческого *moichos* (в латинском звучании *moechus*), то есть *adulter* — фальшивый, нечестный, притворный, любодейный, относящийся к прелюбодеянию¹. К. М. Муратова, комментирующая эту странную лексическую ассоциацию, обнаруживает ее основание в твердо укоренившемся в XII в. представлении о художественном творчестве как имитации природы, и в качестве подтверждения приводит толкование термина *moechus* в одном из словарей, составленном в IX в. учеником Эриугены, Мартином Ланским: «*Moechus* означает притворщика — прелюбодея, тайно оскверняющего брачное ложе другого. От *moechus* мы называем “механическим искусством” всякую вещь хитрейшую и претончайшую, и в своем изготовлении непонятную, так что видящие ее ощущают себя как бы лишившимися способности зрения, ибо не могут познать ее хитрой замысловатости» [Муратова 1988, с. 73]. Важно отметить, что к концу XII — началу XIII вв. среди множества традиционных аллегорических изображений на рельефах фасадов готических соборов появляется скульптурная аллегория Архитектуры, в качестве ее атрибутов причиндалы Геометрии — циркуль, линейка и наугольник: мол, «да не войдет сюда не знающий геометрии». И незнающие не входили. Конечно, в насаждавшейся средневековыми схоластиками теории архитектуры, как ее понимали на примере Витрувия, архитектура оставалась «механическим искусством», призванным удовлетворять лишь материальные потребности человека, подобно кулинарному, рыболовному и т. п. (согласитесь, чтобы поймать рыбу или приготовить рябчика, нужна известная сноровка, еще и ныне именуемая искусством²). Таковой ее воспринимали и до Витрувия (и вплоть до XVIII в.), не хочется ду-

¹ J. von Schlosser. Die Kunstliteratur. Wien, 1924. S. 25.

² Рассказывают, что в кроссворде был вопрос: «умение разлить бутылку

мать, а приходится, — так и в Греции. В письменных источниках все это зафиксировано мало, потому что кому интересно, как удят рыбу? Спроси у соседа.

В. П. Зубов подчеркивает, что ситуация стала изменяться к концу средневековья, когда в эпоху становления готического стиля в недрах средневекового города складывались цеховые организации строителей. «Борьба за первое место, конкуренция между цехами различных городов, социальные антагонизмы внутри отдельных цехов, наконец, притязания самих зодчих на более высокий ранг в рамках городской коммуны, претензия на звание «ученых мастеров» (*magistri*), — все это вело к иной оценке роли и значения архитектурного мастерства, отличной от той, которая давалась им в схоластических трактатах» [Зубов 2000, с. 17]. Архитекторы и сейчас претендуют на звание «ученых мастеров» (например, «докторов архитектуры») и на более высокий статус, но эпоха готики отошла в прошлое, и едва ли нынешний «Народный архитектор» способен построить Миланский собор. Так, когда в 1399 г. на постройку Миланского собора были приглашены архитекторы из Франции и Германии, француз Жан Миньо вступил в спор с итальянским коллегой, настаивая на необходимости знания правил геометрии. Итальянец указал, что архитектура есть искусство (*ars*), на что Миньо заявил: «*Ars sine scientia nihilest*» («Искусство без науки — ничто!»). Ну, прямо нынешние архитекторы, — дети малые.

И еще. Изобразительные искусства, к которым, разумеется, архитектура не относилась, в Средние века так же, как и в античности, не составляли отдельной группы «знаний» или «умений». Они относились к числу «механических искусств», то есть объединялись с остальными занятиями, в которых требовалось применение физического труда, и занимали низшее

водки поровну в три стакана за один налив». Девять букв. Искушенные в самом процессе кандидаты философских наук ломали голову, но так и не ответили. Наутро пришел ответ: «искусство». Особенно против такого терминопотребления не поспоришь. П. А. Флоренский называл искусство «оплотневшим сновидением»: эллинов трудно заподозрить в культурной спячке — слишком роскошны их развалины, слишком любопытны и порой непонятны их бытовые изделия, слишком хороши гекзаметры и пентаметры. Под «механическими искусствами», в отличие от «свободных», еще в XVIII в. понимали ремесла и виды прикладного знания, связанные с материальным производством.

отношение по отношению к «свободным искусствам», в которых требовалось применение труда умственного. К. М. Муратова предлагает искать корни такой иерархии и ее этической подоплеку в *дохристианском*, то есть языческом делении человеческих знаний (и умений) на искусства «теоретические и практические, полезные и бесполезные, высшие и низшие, определенные Платоном и развитые на латинской почве в сочинениях Лукреция, Цицерона, Квинтилиана, Теренция Варрона и других римских авторов» [Муратова 1988, с. 64–64]. Всё так, но в каком отношении христианство стоит к политеизму *в техническом отношении*, неясно. Речь идет о создании формы материальной, а не духовной, и поиск различий между античностью и средневековьем в этом случае оказывается, на мой взгляд, менее благодарной задачей, нежели поиск элементов сходства.

В. П. Зубов в сочинении 1947 г. «Византийский архитектор (по данным литературных источников)» обратил внимание на особенность названия профессии архитектора у ромеев: «Просматривающему византийские архитектурные тексты не может не броситься в глаза одна особенность, резко отличающая их от текстов западноевропейского Средневековья: когда речь заходит об архитекторе и требуется наделить его особенно блистательным, почетным эпитетом, он неизменно именуется “механиком”. На средневековом Западе возникла дикая этимология греческого слова “механика” от латинского *maechor* (“прелюбодействую”). В основе ее лежало представление о “механических искусствах” как искусствах “низшего ранга”, “незаконнорожденных” по сравнению с искусствами “свободными”. Для того, чтобы превознести знания и опыт архитектора, на Западе чаще пользовались эпитетом “геометр”, тем самым причисляя зодчего к представителям одного из искусств свободного “квадривия”. В греческом *mechanopoios* и *mechanikos* неизменно сохранялось основное значение глагола *mechanaomai* — “изобретаю”, “искусно придумываю”: “механик” был “искусником”, “хитрецом”. Так переводили это слово и древнерусские книжники... Эта традиция восходит к последним векам Римской империи. Многие тексты того времени показывают, что *mechanicus*, или *mechanicae professor*, занимал видное положение при дворе или в войске» [Зубов 2000, с. 20–21]. Но механик и архитектор — у ромеев все же различались. Ог. Шуази касательно позднего Рима настаивает: «механик» это руководитель работ

и инженерный проектировщик, наш «гип»; «геометр» придумывает планы и вычерчивает, это наш архитектор-планировщик и чертежник в одном лице; собственно «архитектор» занят украшением и наблюдением за производством работ. Это потому что художественная форма (художественная сторона архитектурной формы) и конструкция, некогда нераздельно слитые, у римлян обособились. Если теоретически Шуази кажется правым, то фактически у него видны натяжки. Даже если предположить, что в Риме придумывание сооружения значительных объектов не могло быть делом одного специалиста, а нужны были помощники и, по-нашему, «разработчики», на наш взгляд, разделение ролей было не таким, как его хочется видеть Шуази. Однако из этой полуошибочной констатации вытекает важное заключение относительно эллинов, у которых «художественная форма» и «конструкция» были неразрывным целым, — греческий механик, геометр и архитектор были одним лицом: как на небольших объектах и в Риме, и в Ромейской империи. В. П. Зубов подчеркивает: не столько о разных профилях, сколько о разных уровнях квалификации шла речь при различении «механиков», «геометров» и «архитекторов».

Плутарх в «Жизнеописании Перикла» перечисляет специальности ремесленников, трудившихся на Акрополе: плотник, мастер глиняных изделий, медник, каменотес, красильщик золота, размягчитель слоновой кости, живописец, эмалировщик, гравер; люди, причастные к перевозке и доставке материалов: по морю — крупные торговцы, матросы, кормчие; по земле — тележные мастера, содержатели лошадей, кучера, крутильщики канатов, веревочники, шорники, строители дорог, рудокопы. «Словно у полководца, имеющего собственную армию, у каждого ремесла была организованная масса низших рабочих, не знавших никакого мастерства, имевшая значение простого орудия, “тела” при производстве работ, — там эти работы распределяли, сеяли благосостояние во всяких, можно сказать, возрастах и способностях» (*Перикл* 12–13, пер. С. И. Соболевского).

В «Кодексе Феодосия» есть указ императора Константина Великого от 337 г., в измененном виде перешедший в «Кодекс Юстиниана» (529 г.), о мастерах строительного дела. После преамбулы, в которой содержится целая программа: «мастеров (*artifices artium*) в прилагаемом списке и находящихся в любом городе мы предписываем освободить от всех занятий, а именно:

дать им досуг для изучения искусств, чтобы они возгорелись большим желанием и самим стать более опытными, и своих детей обучить», следует перечень 35 профессий, из которых на первом месте стоят архитекторы (*Кодекс Феодосия* XIII 4, 2).

Вот этот выразительный список: архитекторы, врачи, ветеринары (*mulomedici*), живописцы, делатели статуй (*statuarii*), мраморщики, кровельщики (*laquearii*), каменщики (*lapidarii*), каменотесы (*quadratarii*), ваятели (*sculptores*), мозаичных дел мастера (*musivarii*), золотильщики (*deauratores*), штукатуры (*albarii*), серебряных дел мастера (*argentarii*), позолотчики (*barbaricarii*), мастера прорезной работы (*diatretarii*), медники (*aerarii*), литейщики (*fusores*), плотники (*tignarii*), строители (*structores*), подъемщики грузов (*scansores*), столяры (*intestinarii*), кузнецы (*ferrarii*), темнильщики (*blattarii*), мозаичисты (*tesselarii*), мастера, искусные в проведении водопровода (*aquae libratores*), горшечники (*figuli*), ювелиры (*aurifices*), стекольщики (*vitriarii*), оловянщики (*plumbarii*), зеркальщики (*specularii*), резчики по слоновой кости (*eburarii*), скорняки (*pelliones*), изготовители квадриг (*carpentarii*), суконщики (*fullones*). Дать водопроводчику или кровельщику, или — еще веселей — каменотесу или суконщику «досуг для изучения искусств» звучит ныне таким же издевательством над простым человеком, как звучало в византийскую эпоху, пользовавшуюся змеиным словом не хуже, чем змеиным ядом. Во-первых, ему это не нужно, во-вторых, и без того дел по горло, в-третьих, и детям его незачем: пусть смотрят, как «отец, слышишь, рубит», и учатся.

В редакции Юстинианова свода, а это через двести лет после Феодосия, нет кровельщиков, столяров, подъемщиков тяжестей, мозаичистов, зато есть 8 новых профессий: мебельщики (*lectarii seu laccarii*), слесари (*clavicarii*), возницы, управляющие цирковыми квадригами (*quadrigarii*), мастера небольших скульптур (*signarii*), портные (*bracarii*), маляра (*dealbatores*), чеканщики монет (*cusores*) и ткачи (*linarii*) (*Кодекс Юстиниана* X 66, 1)¹. В. П. Зубов усматривает природу этих изменений не в действительном положении дел — через два столетия одних вычеркнули, других вчеркнули, — а в порче первоначального текста. А касательно типично римского представления об архи-

¹ См. также список профессий у Радульфа Пламенного (конец XI в.), приведенный у нас выше, в примечании на *стр.* 22.

текторе на рубеже V–VI вв. он напоминает формулировку Боэция: «Надписи на зданиях и триумфальные шествия украшаются именами тех, чья власть и разум приняли решение об этих зданиях и об этих триумфах, а не тех, чьим трудом и служением они осуществлены» [Зубов 2000, с. 24–25]. В. П. Зубов приходит к выводу, что в ряду «архитектор — геометр — механик» словом «механик» обозначался наиболее квалифицированный, разносторонне образованный зодчий, умеющий, как правило, строить сложные военные машины, занимающий видное положение. «Общеизвестна огромная роль, которую сыграла военная организация в истории римской архитектуры. Всем знакомы многочисленные римские постройки, целые города, сооруженные силами римских легионеров... Западное средневековье знало период полного упадка по-военному организованного строительства. В первые столетия средневековья (то есть в «позднюю античность». — А. П.) и в романский период ведущее положение принадлежит монастырским строителям и во вторую очередь — вольнонаемным мастерам, исполняющим заказы» [Зубов 2000, с. 26–27]. В пропосографических списках ремесленников, работавших на возведении Эрехтейона, в Элевсине, Эпидавре, Дельфах, на о-ве Делос, В. Д. Кузнецов на основании эпиграфических источников классифицирует этих ремесленников так: архитектор, веревочник, златокузнец, изготовитель сырцовых кирпичей, камнетес, кожевник, кузнец, лепщик восковых парадигм, плотник/столяр, перевозчик, позолотчик, резчик по дереву, сапожник, скульптор, строитель из сырцовых кирпичей, торговец, художник, изготовитель черепицы, чернорабочий, маляр-штукатур [Кузнецов 2000, с. 448].

В общем-то, в перечнях, которые в той или иной степени позволяют представить строительный процесс прежних столетий весьма обустроенным исполнителями архитектурской воли, сходства больше, чем различий.

Произведение архитектуры, произведение искусства и архитектор. Для крупных общественных зданий, строившихся на общественные деньги и поэтому тщательно контролировавшихся, был нужен архитектор-проектировщик и архитектор-строитель (эксперт); для частных построек — вообще не нужен. Общественные здания, как правило, были сложены из долговечных материалов, частные — из недолговечных. Ко второй категории относятся, в основном, жилье и торговые лавки, не нуж-

давшие в архитекторе, но нуждавшиеся в качественном строителе (каменщике, плотнике, столяре). В жилье не было строительных хитростей: была строительная сноровка, художественность его подчас сомнительна, да о ней и речь-то всерьез вести не приходится. Обсуждению с архитектурской точки зрения подлежат только общественные здания, в частных строениях главным требованием была устойчивость и надежность конструкций. Ог. Шуази пишет, что архитектор, на которого возлагалось общее руководство работами, был обыкновенно и подрядчиком этих работ; «нередко архитектора брали из числа скульпторов. Так, скульптору Фидию Перикл доверил наблюдение за архитектурными работами на Акрополе. Ройк, архитектор храма в Самосе, работал как скульптор в Эфесе, скульптор Поликлет Младший был архитектором театра в Эпидавре. Глубокое знание формы, даваемое скульптурой, должно было также быть присуще архитектору; греческий архитектор — художник, сведущий во всех областях знания своего времени» [Шуази 2004, т. 1, с. 386]. Во-первых, архитектору в древней Элладе знать «все области знания» нужды не было: ему было необходимо разбираться в прочности мраморных и деревянных конструкций общественных зданий, что, как мы, современные архитекторы, понимаем, требует не такой уж обширной эрудиции. Пожалуй, и в римское время, о котором с восхищением писал Витрувий, в круг знаний архитектора входило не так много наук, как хотелось Витрувию и о которых он подробно рассуждал в трактате. Если Шуази и прав, утверждая, что «даже у римлян, во времена Витрувия и Аполлодора, поле деятельности архитектора простиралось на все технические науки — на конструкцию машин так же, как и на декорировку фасадов» [Шуази 2004, т. 1, с. 386], то прав по самому большому счету: согласимся, что конструкция машин и декорация фасадов — две отрасли одного знания, поскольку машины должны быть эстетичны, а фасады конструктивны.

Я не имею желания принизить мастерство античного архитектора: здравый смысл позволяет заключать о том, что мы можем увидеть и о чем прочесть. В трех главных позициях я хочу поддержать здравую точку зрения, высказанную В. Д. Кузнецовым.

Во-первых, создание проекта предполагаемого для строительства здания не было прерогативой одного лишь архитекто-

ра: в этом процессе могли участвовать должностные лица, например, члены Совета; некоторые надписи свидетельствуют, что в составлении спецификаций мог принимать участие любой человек [Кузнецов 2000, с. 386]. Античное архитектурное творчество — будто социализм, — «коллективное творчество масс».

Во-вторых, в практическом труде архитектор-подрядчик должен был использовать размеры, предоставляемые архитектором-проектировщиком, разнообразные модели (парадигмы), преимущественно из воска и дерева, разные предписания и спецификации; модели имели особое значение при изготовлении черепицы, капителей, потолочных кессонов, украшений (розетт), иной «архитектурной скульптуры». Текст спецификации на строительство Арсенала в Пирее оканчивается словами: «Все это подрядчик сделает в соответствии со спецификациями, по размерам и модели, которые укажет архитектор, и окончит в сроки, оговоренные при сдаче с подряда каждой из работ» [Кузнецов 2000, с. 402, 422; Майер-Кристиан 1990].

В-третьих, и это самое любопытное, что некоторые из известных по надписям архитекторов были на самом деле квалифицированными плотниками и камнетесами. В. Д. Кузнецов пишет, что исследователи отрицательно относятся к тому, что греческие архитекторы вычерчивали чертежи проектируемых ими зданий так же, как и их современные коллеги. Для этого у них не только не было требуемых средств и инструментов, сравнимых с современными, но и необходимости! «Дело в том, что греческая архитектура была весьма традиционной. Существовал определенный набор строившихся греками сооружений (храмы, стои, портики, театры и т. д.), в которых использовали устоявшиеся архитектурные элементы. Большинство эти [типов] зданий не были подвержены изменениям в течение многих столетий. Например, тот же храм представлял собой в принципиальном плане помещение-ячейку, обнесенную вокруг колоннадой. Греческому архитектору было весьма трудно привнести что-либо принципиально новое в проектирование таких зданий. Поэтому задача архитектора, бравшегося сделать проект какого-либо здания, во многом отличалась от задачи современного архитектора. Ему не было необходимости изготавливать многочисленные чертежи, разрезы, изображать фасады и аксонометрии. Его цель состояла в том, чтобы после того, как был выбран

ордер, привязать (в случае необходимости) здание на местности, определить размеры модулей и самого сооружения, а также вычислить стоимость строительства» [Кузнецов 2000, с. 422].

Чем располагает современный исследователь архитектурных форм древности? Обмерами руин, почти абстрактными именами архитекторов, которые ничего не говорят, кроме того, что люди, носившие эти имена, были причастны к созданию вот этих построек: «мы не знаем ничего об их образовании, нам остается неизвестным, занимались ли они всю жизнь только проектированием зданий, и даже — всех ли из них мы можем называть архитекторами. Гораздо больше сведений (но все равно их чудовищно мало для “реконструкции личности”! — А. П.) о тех архитекторах, кто непосредственно занимался строительством» [Кузнецов 2000, с. 423]. Признайся, читатель, интересно тебе читать о современных прорабах? Мне тоже. Но ведь античный архитектор не занимал высокого социального положения и мало выделялся из слоя ремесленников: один Фидий, создавший ансамбль «столичного» Акрополя, был оболган, брошен в тюрьму (по навету ученика завистника Менона) и казнен. Небезызвестный Герострат, которого древние столь тщательно стремились забыть, что невольно сохранили его имя до нашего времени (в отличие от имени автора диптериального храма Артемиды в Эфесе, который Геростратом был уничтожен), был антиподом ремесленника. Но и разрушитель, и создатель простолюдины, и не будь Герострата, ремесленник не мог даже рассчитывать на посмертную славу. А после опыта Герострата — мог. Не имевший афинского гражданства Менон, оговоривший Фидия, получил от Народного собрания отличную награду: его навсегда освободили от налогов. В предание вошли оба.

Четвертым пунктом солидаризации с В. Д. Кузнецовым является общее заключение о древнегреческом архитекторе. Этот современный термин покрывает довольно широкую аудиторию людей. «С одной стороны, в нее входят специалисты, более или менее отвечающие современному пониманию этой профессии. Хотя они и не используют весь технический аппарат их нынешнего коллеги, а построенные ими здания были весьма традиционными, так же как и материалы и техника строительства, все уже в силу специальной подготовки и опыта, часто очень богатого, они должны считаться именно архитекторами. С другой

стороны, в эту категорию входят, по понятиям древних, такие люди, которые по современным представлениям архитекторами считаться никак не могут. Среди них мы находим не только представителей совершенно определенных профессий, таких как камнетесы, плотники, скульпторы, но и, возможно, даже люди, не имеющие отношения к строительному делу или даже ремеслу вообще. Поскольку имелась практика участия в конкурсе на строительство общественных сооружений любого желаемого, который и мог в случае победы оказаться “архитектором”. Но строго говоря, для понимания смысла работы древнегреческого архитектора служит самый термин *archi-tekton*, которым, как известно, называли главного плотника, мастера-строителя» [Кузнецов 2000, с. 425]. Не отсюда ли, не от античного «любого желающего» идет традиция самостоятельного народного строительства жилых домов, не является ли простой человек автором объектов, построенных просто с позиций здравого смысла, без всякой художественности и планировочной прихотливости? Если что и породила принципиально демократическая, подлинно народовластная традиция древнеэллинического «свободного проектирования» общественных зданий, так это культуру самостоятельности создания частных строений, то, что ныне именуется «народной архитектурой». Но это другая история.

Здесь важно отметить, что и в Риме, по наблюдению Г. С. Лебедевой, «будучи абсолютно бесправными, рабы и вольноотпущенники составляли, однако, основу римской интеллигенции и задавали культурные нормы во всех сферах жизни: были актерами, педагогами, врачами, ваятелями и художниками, писателями и философами, инженерами и архитекторами. Крайнее несоответствие между социальным статусом рабов и их реальной ролью в хозяйственной и интеллектуальной жизни общества породило совершенно особую проблематику и в сфере архитектурной практики. В руках у заказчика были сосредоточены материальные ценности, а строитель-архитектор обладал духовными ценностями, и они оба были заинтересованы в обмене» [Лебедева 1976, с. 55].

Может быть, у греков не было понятия «произведение искусства», и потому не могло у них быть «изолированного восприятия»? И поэтому, стало быть, все было природой как предметом, на котором останавливается зрачок?

Так, Г. Роденвальд оказывается правым, когда пишет о «частях природы»¹, но почему-то сам потом уходит от этой мысли, не допускает ее и боится, а потому его рассуждение о вотивных статуях читать потешно. Он же сам все объяснил, а потом боится додумать добротную мысль до результата. У греков не могло быть «возврата к природе», как это возможно у нас, и потому они все воспринимали как природную пластику, даже если она и была создана при посредстве человеческого участия. Человек лишь украшает, «космологизирует»².

В идеале всегда обнаруживается дистанция между желаемым и существующим, элемент отрыва от реального положения вещей всегда выше рядового уровня. Архитектор, даже в умственном смысле будучи простецом, уступавшим мыслителям и литераторам, по роду созидательной деятельности всегда подымался над массой потребителя его «продукции», и с точки зрения повседневности, конечно, выступал как человек, из толпы выделяющийся. Но с точки зрения вечности и тех немногих, кому принадлежит гул столетий, он был простым ремесленником, не лучше горшечника и не выше его. Недаром тексты античных авторов не слишком густо пересыпаны именами зодчих.

Наверное, простец с удовольствием общался с зодчим, философ же и драматург даже не удостоивали его вниманием: ну, о чем можно беседовать, что нового можно почерпнуть из беседы с человеком, задавленным бременем материальной ответственности, когда он — раб самого себя, своего ремесла и строительных материалов, с которыми сам общается чаще и более охоче, нежели с людьми? Так и обходили интересом: архитектор как ремесленник человеку, причастному к абстрактным

¹ «Здание Акрополя (Эрехтейон. — А. П.), когда-то противопоставленное природе как выражение торжества свободной человеческой воли, в наше время обратилось в руины и стало само частью природы» (Г. Роденвальд) [История 1935, с. 111].

² Статья Г. Роденвальда «О форме Эрехтейона» местами остроумна, но представляется не менее бездоказательной, нежели выводы критикуемого Роденвальдом В. Дёрпфельда. Ог. Шуази представляется более справедливым, нежели Роденвальд, в суждении о симметрии и равновесии масс античной греческой архитектуры и о принципах обустройства архитектурной формой возможности живописного восприятия. См. мою книжку об Эрехтейоне и его кариатидах: [Пучков 2008-в].

размышлениям и литературному письму, был скчен. Разве что: как пример для назидания и осмеяния (вспомним эпиграмму Марциала).

В античное время все т. наз. «формалистические тенденции» в архитектуре, даже в периоды упадка, даже в лживом императорском Риме (как полагают), по существу никогда не представляли реальной угрозы для архитектурного творчества, по природе деятельности поставившего себя на служение некой прагматической цели.

С другой стороны, архитектору было проще, чем, например, литератору или философу-сократу (или кинику): у него не было необходимости вести «чернильную войну» с инакомыслящими, вышколивая формы распространения и аргументации своих взглядов, биться с традицией и пестовать химерическое творческое новаторство. Не его это работа. Это дело драматурга, писателя, политика-оратора, «властителя дум» и «воспитателя чувств». Его работа — размышлять не над тем, чтобы кого-то победить (коллеги были обеспечены заказами), а чтобы создать пригодную для отправления деятельностной функции материальную форму. В этой форме проявляли свою умственную и творческую сноровку философы и литераторы, драматурги и актеры. Никакого антагонизма в деятельности античного архитектора не было, и в этом смысле он тоже — не «избранный», но ремесленник — правда, по самому большому счету.

Нужно припомнить, что в классическое время¹ в Элладе на смену дидактическим поэмам (Гесиод) и «темным» трактатам (Гераклит) пришел живой и гибкий диалог, вдохновленный сначала Сократом и нашедший артистическое завершение в текстах Платона; появились апологетические воспоминания (*apomnemonemata*), образцом которых слыли «Меморабилии» Ксенофонта, письма-послания (*epistolai*), использованные для изложения отдельных вопросов Сократом, Платоном, Эпикуром, Аристотелем и проч., описание застольных бесед (*sympo-*

¹ «Классическое время» — столь часто употребляемый касательно античности термин — имеет основу в понятии «классическое»: то, что остается от художественного материала одной эпохи, когда он преодолен в материале другой. Как образование — то, что остается в памяти, когда забываешь всё, чему тебя учили, так классическое — то, что остается в культуре, когда она исчерпала всё, что унаследовала.

sion) философов — диалогический жанр, хорошо известный по Платону и Ксенофону; философская проблематика нашла себя в трагедии (Еврипид) и в комедии (Аристофан); и т. д. А что же у архитектора, человека принципиально неписьменного, в его работе, кроме создания Парфенона и крупных общественных зданий? «Иди и смотри», нет нужды в сложных комментариях, поскольку польза очевидна. Архитектору тоже «entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem»¹.

Диалоги античного зодчего — немые беседы с наугольником и прорабский контроль за камнесечцами, — неблагоприятное, недостойное аристократа занятие. Архитектор в древности аристократом не был, он был сродни художнику, только с большим уклоном в сторону создания прагматических форм. Не его успех в том, что произведения дошли в более или менее очевидном виде, а древнеэллинская живопись утрачена полностью и известна в пересказах (благо, было кому записать): так распорядились время и люди. Архитектор работал в другом материале, нежели устное и письменное слово, более «материальном», а оттого и более приземленном.

Но как бы ни было, и к труду архитектора применимо понятие «творчество». По Б. И. Ярхо, творчество есть «приведение заимствованных (традиционных) ингредиентов в новые комбинации или новые пропорции. Количественное соотношение между сохраненными старыми комбинациями и введенными новыми и даст шкалу самостоятельности (оригинальности)» [Ярхо 2006, с. 257–258] архитектурных произведений. И все-таки, несмотря на это античный архитектор был работником профессии и в прямом, и в переносном смысле слова, потому что не архитектор, а все-таки «Гомер воспитал Элладу» (*Государство* X 606 с; 607 с). Хотя и видим мы ее по величественным развалинам некогда выразительных и функционально выверенных архитектурных сооружений.

Ныне архитектор — профессия, природа которой обусловлена специфическим, ей одной присущим изыском ремесленничества. «Изыск ремесленничества» — состояние творческого сознания, обставленное частоклоном прагматических ограничений, но все-таки не утратившее способность продуци-

¹ «Бритва» Вильяма Оккама: «не следует умножать сущности без необходимости (до бесконечности)».

ровать материально неповторимое. Когда производишь «повторимое», ремесленничество остается, изыск пропадает: работа у архитектора такая, и — судьба.

Перефразируя афоризм Фридриха Великого о войне, следует категорически заметить, что *архитектура есть наука для художника, искусство для ремесленника и ремесло для невежды*. В этом архитектура действительно сродни войне: государствам претит статика, их «душат границы» (как говорил один хрестоматийный персонаж), — и получается война. Архитектурные формы возникают по тем же причинам: обществу ненавистно спокойствие — ему нужен напор, динамика, революция (хотя бы, «чтоб согреться»), общество душат рамки времени, и оно движется, захватывая пространства — нет, не чужих государств (это дело войны), но пространства городов и человеческого духа. Подлинная архитектура есть форма борьбы за новизну, войны с традиционным, устремления к будущему, которое непохоже на прошлое. Так, бытовое слово, вторгаясь в специальный язык, вносит путаницу; так, едва архитектор предлагает неповторимое, он вносит путаницу в заскорузлость общественного сознания и часто подвергается поруганию.

Положа руку на сердце, художник находится не в лучшем положении. Гёте со свойственным ему вниманием к странностям в статье «О правде и правдоподобию в искусстве» (1797 г.) приводит одну апорию: «Вспомните о птицах, которые слетались к вишням великого мастера (Апеллеса? — А. П.).

— А разве это не доказывает, что фрукты были превосходно написаны?

— Отнюдь нет, скорее, это доказывает, что любители были настоящими воробьями» [Гёте 1975, с. 145].

В таком смысле античный архитектор как безусловный и наиболее «очевидный» представитель творческого меньшинства принадлежал к слою избранных и отмеченных обществом полезных деятелей. Это не водовоз или служитель в бане. Но и не философ, не математик, не тот, кто *движет*, но тот, кто *закрепляет*, — как лекарь, учитель, аптекарь, педоном, бывшие довольно «толстой» прослойкой между творческим меньшинством и нетворческим большинством. Но интеллектуалом архитектор оказывался только в том случае, когда он стремился кроме непосредственной практики возведения зданий оставить письменную рефлексю своей деятельности, записать ее для

потомков, научить их, *отисав*, как следует трудиться. И еще потому, что *интеллектуалов* в нашем понимании в античном мире не было¹. Были мудрецы и философы, занимавшиеся своим думательными делом профессионально.

Архитектурный этикет античности. В завершении обратим внимание на категорию *архитектурный этикет*. Этого понятия в тезаурусе современного архитектуроведения нет, и оно вводится на манер понимания литературного этикета Д. С. Лихачёвым в контексте древнерусской литературы. Но на иных основаниях и по другому поводу.

«Литературный этикет и выработанные им литературные каноны — наиболее типичная средневековая условно-нормативная связь содержания с формой» [Лихачёв 1979, с. 80–81]. Очевидно, что «не жанр произведения определяет собой выбор выражений, выбор формул, а предмет, о котором идет речь». Стремлением подчинять изложение этикету, создавать литературные каноны Лихачёв объяснял и обычный в средневековой литературе перенос отдельных описаний, речей, формул из одного произведения в другое. «В этих переносах нет сознательного стремления обмануть читателя, выдать за исторический факт то, что на самом деле взято из другого литературного произведения. Дело просто в том, что из произведения в произведение переносилось в первую очередь то, что имело отношение к этикету: речи, которые *должны* были бы быть произнесены в данной ситуации, поступки, которые *должны* были бы быть совершены действующими лицами при данных обстоятельствах, авторская интерпретация происходящего, приличествующая случаю, и т. д. Должное и сущее смешиваются. Писатель считает, что этикетом целиком определялось поведение идеального героя, и он воссоздает это поведение по аналогии» [Лихачёв 1979, с. 88–89]. По мнению ученого, литературный этикет средневекового писателя слагается из представлений о том, как должен был совершаться тот или иной ход событий; из представлений о том, как должно было вести себя действующее лицо сообразно своему положению; из представлений

¹ См., в частности, статьи Ю. С. Довженко «К уточнению смыслового поля понятия “интеллектуальная элита античного мира”» и В. М. Строецкого «Становление и развитие интеллектуальной элиты в классической Греции и формы ее активности» [Элита 1995, с. 6–13, 13–16].

о том, какими словами должен писатель описывать совершающееся [Лихачёв 1979, с. 90]. Иными словами: этикет слагается из представлений человека о человеческом поведении, и его изучение возможно на уровне некоего явления идеологии, мировоззрения, идеализирующих представления о мире и обществе. Д. С. Лихачёв предупреждал: если мы станем изучать литературные каноны (воинские формулы, формулы житийные, этикетные положения и проч.) вне охватывающего их литературного этикета и мировоззрения, мы не уйдем дальше элементарного составления картотеки литературных канонов и не поймем претерпеваемых этими литературными канонами изменений, «эстетической ценности литературы, с ними связанной» [Лихачёв 1979, с. 91]. Литературный этикет, таким образом, включает не только номенклатуру материала и формы изложения, но и породивший их именно в таком качестве общественно-культурный контекст.

Уяснив трактовку литературного этикета, сложно отделиться от мысли, что «поведение» архитектурных форм в той или иной степени есть следствие поведения и архитектора, и заказчика, в нашем случае — античного архитектора и античного заказчика. Их поведение провоцирует необходимость устанавливать правила организации архитектурных форм гимнасиев, палестр, телестерионов, храмов, частного жилья и т. д., которые были бы неизменны в течение хотя бы некоторого времени. С одной стороны, эти правила диктуются постепенно эволюционирующей формообразующей тенденцией, которая приобретает черты традиционности, с другой, — общественно-культурными условиями (строительный материал, вкус, традиционность функций и проч.), более или менее статичными.

Отчего архитектурные формы эллинов на протяжении дохристианской истории в целом были практически неизменны, визуально узнаваемы как причастные определенному времени? Отчего только на территории Малой Азии им пришлось все-таки испытать восточные влияния? 1) Оттого, что в материковой Греции и на Пелопоннесе архитектурный этикет существовал как неписанный закон, а в Малой Азии естественным образом произошло наслоение двух архитектурных этикетов; 2) оттого, что античная история, как и прочие формы исторических закономерностей, подчинены этикетным условностям. Кто с кем уславливается? Время с культурой? История с процессом? Нет:

это замес на рассудочных абстракциях. Условливается общественное сознание с теми своими представителями, которые призваны по долгу профессии и интереса согласовываться, чтобы не появлялись противоречия, выходящие за рамки социальной институциональности и стратификации.

Все проявления деятельности архитектора в античное время были подчинены сумме формальных условностей. Если бы это было по-другому, мы наблюдали бы прогрессивные изменения в становлении архитектурных форм, как это происходило хотя бы XX веке. В античности эти изменения выглядят латентно и сводятся в основном к выработке принципиальных решений архитектурной формы, возникающих как общественная потребность в новых типах зданий.

О. Э. Мандельштам считает, что «египетская культура» означает, в сущности, египетское приличие, средневековая — средневековое приличие. «Несогласные по существу с культом Амон-Ра или тезисом Триентского [Триидентского] собора втягиваются поневоле в круг, так сказать, “неприличного приличия”. Оно-то и есть содержание культурупоклонства»¹. Имеется в виду — культурупоклонства позднейшего времени: египтянам культурупоклонялись эллины, средневековью — Возрождение. Потому-то и происходят культурные изменения, что однажды написанная будто бы этикетная форма взламывается как-ким-нибудь «хамоватым» нарушителем эстетического спокойствия, и общественное сознание, поначалу противясь и отторгая этот взлом, со временем приходит к его приятию. Основанием для этого служит появление новых этикетных форм не только, скажем, в области архитектуры, но подхватывается на разных плоскостях художественного и культурного движения. Нарушителей, как правило, немного; люди это яркие, их творческий напор достаточен, чтобы преодолеть традицию и задать, самим творческим проявлением установить новые этикетные нормы. И тогда старые в свою очередь с течением времени представляются нарушением существующих. Так, например, культура римских триумфальных арок с отмиранием культа императора, да и самих военных побед Рима, становятся памят-

¹ О. Э. Мандельштам. «Разговор о Данте» — из первоначальной редакции, из черновых записей и заметок (1932) // О. Э. Мандельштам. Собр. соч. / Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова: [В 4 т.] М., 1991. Т. 3–4. С. 181.

никами былого величия. Но самое «величие» никуда не девается, его заменяют иные, соответствующие историческому моменту затухания исторической активности памятники и обелиски, хотя бы и вывезенные из Египта¹. Итак, мы видим, что не просто по разным причинам, вызванным объективными условиями времени и субъективными настроениями творческой личности, меняются архитектурные формы, но изменяется архитектурный этикет, правила поведения в среде архитектора и его заказчика как таковые. Архитектурная форма — функция от реализации неписанных правил архитектурного этикета.

Словом *этикет* (от фр. *etiquette*) обычно называют установленный порядок поведения человека в тех или иных обстоятельствах. При всей этической нагруженности этого слова его подлинный смысл имеет, как видим, широкий диапазон: обстоятельства ведь разные. Правила поведения человека среди других людей (с другими людьми) и составляют основу их общежития. Но если мы условились понимать архитектуру как форму человеческого бытия, то есть и как форму общежития, следовательно, профессиональное поведение архитектора не только с заказчиком, но и его «поведение» в среде обставлено рядом неперенных условностей, помимо соблюдения которых невозможно заниматься архитектурной деятельностью, чтобы не прослыть... новатором. Руководство эллинского полиса в лице Народного собрания не слишком жаловало революционных новаторов в архитектуре: революционные новаторы хороши во время революций, а революции для общества, как показывает история, вредоносны, и потому их возникновение и в классической Элладе, и ныне принято всячески предупреждать. Народному собранию, заказчику общественных зданий, требовалось не новаторство, а хорошая, добротная работа. Договор на проектирование и контроль за строительством возла-

¹ Вероятно, эlegantная концепция Льва Гумилёва о пассионарности может быть известным трамплином для более рукодельной разработки этой темы. «Пассионарность — это характерологическая доминанта, непреодолимое внутреннее стремление (осознанное или, чаще, неосознанное) к деятельности, направленной на осуществление какой-либо цели (часто иллюзорной). Заметим, что цель эта представляется пассионарной особи иногда ценнее даже собственной жизни, а тем более жизни и счастья современников и соплеменников» (Л. Н. Гумилёв. География этноса в исторический период. Л., 1990. С. 33).

гался не на новатора (идиота), но на профессионала. Как правило, это были разные люди. Профессионал знал, что за превышение сметы он может поплатиться имуществом, и семья останется без крова над головой, потому революционные новации (если он был одержим ими) держал при себе; может быть, теплыми афинскими вечерами предавался сочинению архитектурных фантазий. Поощрялось разве что такое «легонькое новаторство», которое в советском социализме было названо рационализаторским предложением, то есть — не революционный скачок, рушащий все окрест, но медленная эволюция от одного приема к другому: как, скажем, переход от деревянной ордерной формы к мраморной, на чем настаивают Э. Э. Виолле ле Дюк и Ог. Перре и с чем почему-то не соглашаются остальные.

Медленная эволюция архитектурной формы предполагала и медленность эволюции архитектурного этикета, они — как старые девы-близнецы — подталкивали друг друга, чтобы передвигаться. Античные авторы не оставили сообщений о революционном архитекторе-новаторе¹, и это объяснимо. Материальная база строительства развивалась медленно (незачем ей было развиваться быстро), рутинной архитектурской и строительно-надзорной работы было много — и жилье, и храмы, и корабли, и фортификация, — традиционные устоявшиеся формы вполне отвечали общественному вкусу, сложившимся представлениям об удобстве и требованиям эстетического формирования пространства (говоря нашим языком), степень их художественной выразительности была удовлетворительной, а «списывать» было и неоткуда, и незачем.

К тому же, как остроумно предположил Г. Г. Павлуцкий, греки были так тесно связаны с жизнью своего времени, что, даже иллюстрируя мифологию, не хотели отворачиваться от действительности. «При первом своем появлении мифологические картины на вазах были назначены доставлять наслажде-

¹ Исключениями можно считать, во-первых, Гипподама, сделавшего хаотические улицы регулярными, во-вторых, Нерона, поджегшего Рим в 64 г. и тем самым спровоцировавшего римскую архитектурную революцию (см.: [Кнабе 1986, с. 153–174]). Как ни парадоксально, для архитекторов и градостроителей время после разрушительных пожаров и войн — самое благодатное для работы: и заказ идет споро, и исполнение. Если архитекторы и градостроители, конечно, останутся в живых.

ние не критикам и археологам, а людям простым, которые искали в них поэтической декорации и художественного наслаждения, а не требовали от них, чтобы они поучали и наставляли. Поэтому живописцы не придерживаются традиции, а сами создают и истолковывают мифы» [Павлуцкий 1897, с. 288]. Что это? Не изменение живописной манеры или научно-грамматологического истолкования теогонических и Гомеровых поэм (в чем художников заподозрить сложно), но изменение *культурного этикета*: постепенное, вызванное внутренней потребностью и никому не досаждающее естественное движение вещей. Если, по Ю. М. Лотману, знание *литературного этикета* имеет принципиальное значение именно в том смысле, что «позволяет хоть в какой-то степени понять тот сложный язык, на котором люди отдаленных эпох создавали свои неповторимые тексты, понятные для них самих, но порой весьма загадочные для нас, людей конца XX столетия, не владеющих данным культурным кодом»¹, то знание *архитектурного этикета* как правил обустройства общественного бытия и устройства его материальных форм оказывается важным не менее.

Помимо этических форм отношений архитектурный этикет включает юридические и финансово-правовые. Эти последние практически не присущи этикету литературному, и этим среди прочего архитектурный этикет от литературного отличается. Кроме эстетических и художественных аспектов архитектурный этикет включает социальные и муниципально-административные составляющие. Когда, например, императорский легат в Вифинии Плиний Младший согласовывает с Траяном возможность строительства новой бани для жителей Прусы или водопровода для жителей Синопы, он ведет себя не только как администратор, формально обращающийся к патрону за одобрением, но исполняет правила архитектурного этикета: обставляет необходимость строительства указанием на общественную пользу. Всякий монархический режим характеризуется влечением к помпе и блеску, и против тех, кто в Римской империи покупали старинные здания, чтобы разрушить их и извлекать прибыль из материалов, издавались суровые уложения. (Может,

¹ Ю. М. Лотман. Бытовое поведение и типология культуры в России XVIII в. // Культурное наследие Древней Руси: Истоки. Становление. Традиции. М., 1976. С. 292.

это начало охраны памятников архитектуры?) Зато поощрялись те частные лица, которые занимались реставрацией старых зданий и за свой счет строили новые. Август, Веспасиан и Нерва один за другим с своей, царской, стороны расстраивали Рим, побуждая богачей-провинциалов поступать так же. И богачи подражали государям, усердно прибегая к столь дорогостоящему, но верному средству завоевать расположение сограждан и милость кесаря. Таким нехитрым, построенным на потакании человеческой гордыне способом вскоре вся империя покрылась множеством общепольных построек. «Удивление, которое они нам внушают, еще более возрастает, если вспомнить, что они общественной казне в большинстве случаев ничего не стоили, а построены частными лицами. С больших городов брали пример и ничтожные поселки; деревни, окружающие Верону и Ним, старались воспроизводить памятники последних, подобно тому, как Ним и Верона копировали памятники Рима» [Буассье 1896, с. 34]. Каждый богач хотел отличиться перед другим богачом, оба стремились — вольно или невольно — щегольнуть перед народом крепостью своих кошельков, и от такого соревнования выигрывали все. Вероятно, именно этими агонистическими обстоятельствами поясняется известное типологическое, формологическое и художественное единство римских архитектурных форм: они росли из одного социального корня, незамысловатого и вообще присущего культурно развитым плутократическим режимам. (Неразвитым, как правило, — не присущи.) Города с признательностью принимали щедроты своих сановников-толстосумов. Недовольные, конечно, оставались, но, скорее, их воспринимали как необходимых рабов-оппонентов во время императорских триумфов: держать венок над головой триумфатора и шептать ему на ухо гадости, чтобы не слишком задавался. Архитектурный же этикет состоял не только в изящной форме взаимоотношений между городом и его богатыми правителями, но и в том, в частности, как эти правители согласовывали свои желания с государственным начальством. Так вот, Траян на просьбы Плиния Мл. отвечал по-царски: «Если возведение новой бани жителям Прусы по силам, то мы можем снизить к их желанию, лишь бы для этого не надо было новых обложений и не уменьшило бы средств на будущие необходимые расходы» (*Письма Плиния Мл.* X 24); «Исследуй тщательно, дорогой Секунд, как ты и начал, может ли это подозрительное для тебя

место выдержать постройку водопровода. Думаю, что воду в город синопцев обязательно надо провести, если только это им по силам, так как это будет весьма содействовать их здоровью и удовольствию» (X 91). Плиний учтиво благодарил, и дело к всеобщему ликованию двигалось, превращая италийские захолустья в более или менее цивилизованные поселения.

Чтобы почувствовать, в какой степени целые города зависели от отдельных толстосумов, достаточно вспомнить, что некто Юлий Никанор смог за свои деньги выкупить для Афин о-в Саламин, и был за это удостоен постановлением «Ареопага, булэ и народа» почетного прозвища «новый Фемистокл» [Аверинцев 1971, с. 61]. Если, по свидетельству Страбона (*География* VIII 5, 363), на рубеже I в. до Р. Х. и I в. по Р. Х. власть в Спарте захватил неограниченный богач Эврикл, превративший весь о-в Киферу в свое частное поместье, то это обстоятельство совсем не свидетельствует о том, что жителям Киферы жилось худо: какой же разумный хозяин (тем более традиционно домовитый римлянин) станет создавать в своем доме обстановку, в которой он чувствовал бы себя неуютно? (Недовольные неуютны.) В этом проявлялась не только мудрость богачей, ныне утраченная, но и форма их поведения в обществе, для которого роскошь свидетельствовала о здравомыслии.

Я обратился лишь к нескольким свидетельствам о существовании характеристического архитектурного этикета в древнем Риме, примеры можно продолжить и относительно Рима, и относительно Эллады. Однако для целей сегодняшних наблюдений важно сформулировать в целом, что же такое архитектурный этикет.

Архитектурный этикет складывается из представлений о том:

1) как должен был совершаться тот или иной ход событий в становлении архитектурных форм (социально-мироустроительный аспект); 2) как должны были вести себя заказчики и архитекторы сообразно своему положению в обществе (профессиональный аспект); 3) каким образом и в каких формах должны были закрепляться на земной поверхности результаты творческой деятельности архитектора, не идущей вразрез с нетворческой деятельностью заказчика (феноменальный аспект). Иными словами, понятием «архитектурный этикет» охватываются этикет миропорядка, этикет профессионального поведения, этикет архитектурной формы.

Говоря современным языком, архитектор — своего рода общественный церемониймейстер, но к участию в церемонии, в которой он задействован, настойчиво приглашается народонаселение, посвященное в «тайну» того, как эта церемония должна разворачиваться. К тому же, именно этикетность позволяет представить (то есть реконструировать) собирательный образ подлинного творца архитектурных форм античности: архитектора среди людей разных рангов и сословий.

Античный архитектор подчинялся требованиям античного архитектурного этикета вовсе не потому, что был бездарным, что ему будто бы легче было использовать готовые формы и «формулы» зданий, нежели изобретать новые. Заказчик и пользователь не требовали эффекта неожиданности, ожидая традиционного приема, и это был своего рода сигнал, который вызывал положительный эмоциональный рефлекс и настроение. По этому сигналу начиналось определенное действие, обусловленное условиями жизни и неписанными принципами общезнания. Все были готовы, поскольку этикет соблюдался. (Помните, что случилось с Сократом, который нарушил общественный этикет в клерикальной плоскости?) Нет, ни в античной, ни в средневековой архитектуре нарушение спокойствия не приветствовалось, поскольку категория меры располагалась центральнее всех прочих категорий. Архитектурный этикет — и есть принцип меры, принцип нахождения равновесия между архаикой и новизной, между обществом и его отдельными членами, то есть между двумя «устойчивыми неравновесиями».

К существу этих форм архитектурно и семиотически маркированной структуры поведения мы и переходим.

АРХИТЕКТУРА КАК РЕАЛИЗАЦИЯ ФОРМ СОЦИАЛЬНО-ПРОСТРАНСТВЕННОГО ПОВЕДЕНИЯ

Юношам — труд, совещанье — мужам, старикам же — молитвы.

ГЕСИОД

Философии, а не искусству принадлежат те две тысячи лет, которые истекли с момента смерти греческой трагедии до наших дней.

Рихард ВАГНЕР

Искусство и революция, 1848 г.

Архитектура как реализация театралогического сюжета.

Архитектура как наибольшее выражение целостности бытия ритуальна во всех явлениях себя человеку: она сакрализует храм, налагая на него необходимую меру вовлеченности в человеческое бытие (данное человеку как инобытие); организует процессы торговли, смотрения, слушания, воспитывания и воспитания, помещая их в пространственные рамки, формирующие самого человека и тоже в чем-то сакрализованные; обеспечивает возможность всенародности эстетического восприятия праздничного действия и самое эстетиче его организации; охраняет человека от *незнания*, предлагая ему наиболее простые, наиболее доступные, в чем-то первичные формы представления о мире.

Именно в ритуале архитектура выказывает себя как архитектура: при содействии той или иной формы организации как ритуального действия, так и архитектурного процесса, из него вытекающего. В откровенно мифопоэтическую античную эпоху ритуал, в значительной степени совпадая с процессом, организуемым архитектурной формой, являлся основой религиозного переживания, наиболее полным и наиболее четко оформленным священнодействием, таинством любого деятельного проявления не только «народного духа»¹, но и конкретного че-

¹ К слову о «народном духе». Рассказ о том, как Солон, прикинувшись сумасшедшим, побудил афинян возобновить войну с мегарцами за Саламин, свидетельствует, с одной стороны, что Солону, причисленному к числу семи мудрецов, не были чужды довольно экспрессивные способы воздействия на толпу (ох-

ловеческого жеста, порождающего жестикулятивные пространства¹.

В. Н. Топоров заключает, что ритуал был основной, наиболее яркой формой общественного бытия и главным воплощением человеческой способности к деятельности, потребности в ней. «В этом смысле ритуал должен пониматься как прецедент любой производственно-экономической, духовно-религиозной и общественной деятельности, их источник, из которого они развились..., главная сфера реализации социальных функций коллектива» [Топоров 1988, с. 16]. Архитектура как принципиально и изначально ритуальное образование, обеспечива-

лос), с другой, — только сказавшись умалишенным, с толпой (народом) и можно разговаривать: здоровой речи она, как видится, не внемлет. Мудрец при толпе — что юродивый; подлинный и часто мнимый идиот (от *idios* — отдельный). Собственно, Солон и притворился лишенным рассудка, чтобы обойти закон, под страхом смерти запрещавший поминать о Саламине: аристократам такой закон был выгоден, на бедноту плевать. Но поскольку закон касался и богачей, и бедняков, а Солон, напивив чепец больного, был как бы вне закона и мог открыто выступать на стороне обиженных, и с точки зрения закона плести чушь безобразно. Только в таком случае и можно надеяться быть услышанным.

Случались ли в истории случаи, когда толпа, кучно собравшаяся на площади, отказывалась слушать, что ей внушают с помоста? Вероятно, ответ лежит в плоскости, очерченной Иосифом Бродским (в Нобелевской лекции): выбирай мы наших властителей на основании их читательского опыта, а не на основании их политических программ, на земле было бы меньше горя [Бродский 2000, с. 306]. Но шутка как раз в том, что человек, по-настоящему отяжеленный читательским опытом, не выйдет перед толпой на помост, и не предаст этот опыт в угоду политической программе. Солон первым показал, как нужно разговаривать с толпой: каждый «охломон» чувствует себя выше, «умнее» выступающего и, конечно, не подозревает, что его попросту дурачат с какой-либо частной целью.

¹ Жестикулятивное пространство (в эстетике А. Г. Габричевского) — часть пространственного ядра, в пластическом формировании (изменении) которой главенствующую роль играют сознательно-двигательные («жестикулятивные») художественно-пластические проявления (действия) человека. Габричевский пользуется этим понятием для характеристики целесообразной деятельности человека по преобразованию первичной среды его обитания. Понятие, названное «мускульным жестом», позднее было развито в трудах А. Г. Раппапорта [Пучков 1997-а, с. 133].

ющее те или иные ценные (и духовно, и экономически) жестопроявления человека, оказывается центром и главной сферой реализации «социальных функций коллектива»; это особенно выразительно проявляется в античную эпоху. «Только в ритуале достигается переживание целостности бытия и целостности знания о нем, понимаемое как благо и отсылающее к идее божественного как носителя этого блага» [Топоров 1988, с. 17].

В этом отношении т. наз. «архитектурные пространства» не *межпредметны*, как утверждал А. Г. Раппапорт [Раппапорт 1982], а *межритуальны*. Пространство ограничивает один ритуал, одну жестикулятивную систему от другой, которая может не совпадать с предыдущей. Места же их встречи по большей части теперь для нас незаметны.

Античный миф никогда не порывал связи с ритуалом, более того — они равноправны и не могут существовать один без другого. Вспомним фрагмент письма Плиния Мл. некоему Мусию: «Мне кажется..., что я поступлю щедро и благочестиво, если построю как можно более красивый храм и добавлю к нему портики: храм — для богини, портики — для людей» (*Письма IX, 39*). Миф и ритуал здесь совмещены систематически и один без другого невозможны: человек нуждается в ритуале, оформленном портиком, богиня — в ритуале, оформленном целлой. Хотя, как утверждает В. Ю. Циркунов, не что иное, как жилой дом послужил исходной формой для образования сакрального сооружения и целиком использовался поначалу для этих ритуальных целей [Циркунов 1965, с. 153]. Мегарон постепенно превращается в ряд изолированных храмовых построек, порвавших всякие связи с существом жилища; послужив базой для возникновения структуры плана сакральной постройки, греческий жилой дом — мегарон — продолжал оставаться замкнутым, интимным. «Куль мертвых и культ огня, домашнего очага, а отсюда и алтарь как место жертвоприношения прежде всего домашнему богу (*их culina* — кухня богов) теснейшим образом связаны между собой... Богу отдавали лучший кусок, а пламя, поглощая его, олицетворяло как бы живую связь потомков с их умершими предками. Древние греки охотно давали своим родителям названия богов... Сказанное подтверждает, что храм как общественное сооружение, прежде чем стать таковым, имел в зародыше очаг и алтарь, как это было в частном жилом доме, и именно отсюда берет свое начало» [Циркунов 1965, с. 154–155].

Таким образом, «ритуальное таинство» домашнего очага, дома, трансформировавшись в «ритуальное таинство» храмового действия (причем оба имели в основании мистический и мифологический жест), превратилось из интимного и частного в прагматичное и обобщественное, поскольку ритуал предполагает всенародность проявления мифа, онтологическую, деятельностно-процессивную реализацию мифа «в натуре», в широком социальном материале. Это обеспечивает ритуалу бесконечное доверие и вербализует, выказывает «жизнь в мифе», или — проще говоря — повседневность древнего эллина.

Театральная постановка, в каком бы жанре она ни строилась, в той или иной степени уже есть не самый ритуал, а его динамическая функция; древнеэллинический театр как таковой — коллективная форма переживания эллином своей истории.

Симона Вейль утверждает, что только аттическая трагедия — во всяком случае трагедия Эсхила и Софокла — представляет собой истинное продолжение эпоса: «в ней идея справедливости освещает все своим светом, нигде при этом не выступая открыто; Сила является во всей холодной суровости своих действий и последствий, которых не избежать ни тому, кто ею пользуется, ни тому, кто претерпевает ее; унижение души в тисках принуждения не маскируется и не делается объектом снисходительной жалости или, напротив, презрения; не раз и не два человек, испытавший душевный ущерб под бременем бед, представляется как достойный восхищения»¹. Все так, но в связи с этим нельзя не вспомнить об истоках греческой трагедии, которая возникла из «козлиной песни» в далекую, дотеатральную и доамфитеатральную, «допоказную» эпоху эллинской истории. Конечно, как справедливо заметил В. И. Палагута, лишь в исключительных случаях исторические события становились рядоположными по значимости с событиями эпических сказаний «высшей истории» и переживались так же, как эта «высшая ис-

¹ И далее, о другом: «Евангелия суть последние и дивные свидетельства греческого гения, как “Илиада” была его первым выражением. Греческий дух позволяет себя почувствовать здесь не только в заповеди искать, мимо всякого иного блага, царства Божия и его справедливости, но и в том, как обнажена здесь нищета, беспомощность и нужда человеческая, и обнажена она в страданиях Существа Божественного, Которое в то же время есть человек» [Вейль 1990, с. 258].

тория»: «священные» события Греко-персидской войны, славные победы эллинов при Саламине, Марафоне и Платеях, нашедшие отражение в эпосе, легендах и драмах, ставившихся на эллинской сцене. «Этот факт мирочувствия эллинов весьма примечателен тем, что история к тому времени ассоциировалась в их сознании не столько с “высшей историей” мифологии, сколько с реальной историей, получившей соответствующее культово-религиозное освящение восстановленными и вновь воздвигнутыми храмами»¹. Это оттого, что «зрелищный подход к вещам есть доминанта античной культуры и жизни сверху до низу — от адептов философского “умозрения” до римской черни, наравне с “хлебом” требовавшей “зрелищ”» [Аверинцев 1997, с. 53]. И еще оттого, что в V и IV вв. всегреческой *пαιδείя* (обучением) остается устный эпос и чтение наизусть текстов Гомера и Гесиода, что вместе взятое и сформировало однородное, на современный взгляд, семиотическое пространство.

Звуковая интенция античного театра. Основа, историческая завязь античного театра — трагедия. Этимологически *tragodia* (*tragos* — козёл, *ode* — песнь) восходит к дионисийским празднествам, специальным актерам (*aktor* — действующий) — сатирам, которые рядились в козлиные шкуры с шерстяными хвостами, ушами и невероятной величины фаллосами, распевали дифирамбы святокрытому, бушующему Вакхом, гроздообильному Дионису, этому самому «страдающему» из всех греческих богов, который вечно погибал и воскресал [Иванов 1994]. Недаром язычники называли первых христиан «асинариями» (*asinarii*), ослами: осёл — тоже животное Диониса (свидетельства находим у Тертуллиана). «Все ночное и страстное, все мистически неизреченное и психологически бессознательное, все, не подчинявшееся в своем слепом и неукротимом стремлении устойчивому строю и успокоительному согласию..., будто вдруг рухнуло в открывшуюся глубоко котловину, обращая ее в до краев переполненное озеро: так переполнен был древнейший дифирамб. Великая река, вытекшая из того озера, именуется Трагедией», — напомнил Вяч. Иванов [Иванов 1994, с. 227].

¹ В. И. Палагута. Феномен истории в культурологической перспективе. Статья первая: Древнегреческий театр как коллективная форма переживания истории // Философская и социологическая мысль. 1993. № 5. С. 106.

Дифирамбы, исполнявшиеся сатирами числом пятьдесят человек, ставили «героев» объектом прославления и плача. Трагедия же, по Вяч. Иванову, независимо от храмовых действий сложилась в своем ядре во всенародном дионисийском действе. «Хор сатиров есть прежде всего видение дионисической массы, как в свою очередь мир сцены есть видение этого хора сатиров; сила этого видения достаточна, чтобы сделать наш взор тупым и невосприимчивым к впечатлению “реальности”, к культурным людям, расположившимся вокруг на местах для зрителей. Форма греческого театра напоминает удлинненную горную долину: архитектура сцены представляется картиной пронизанных светом облаков, созерцаемой с высоты носящимися по горам вакхантами; в этой дивной обстановке встает перед ними образ Диониса», — так говорил Фр. Ницше в 1871 г. [Ницше 1990, т. 1, с. 85]. С его слов, да еще из Гомеровых гимнов (I; VII; XXVI)¹, и перед современным «культурным человеком» встает образ Диониса.

Драматические представления, какими мы можем их представить, в V и IV вв. до Р. Х. происходили только на праздниках Диониса — особенно на Великих Дионисиях в марте и на Ленеях в конце января, отчасти — на Малых Дионисиях (в деревнях) в декабре, — и составляли часть культа этого божества. Культ же Диониса пронизывал античную культуру целиком. Распространение его приходится в Аттике на время правления тирана Писистрата (560–527 гг.). Как замечает А. Ф. Лосев, драматический элемент в греческих культах не мог не повлиять на развитие драматизма в дифирамбе и не мог не способствовать выделению художественно-драматических элементов из общерелигиозной обрядности [Античная 1986, с. 95]. Так возникает тет-

¹ Орфический Дионис родится трижды: от Персефоны, но затем растерзан титанами; от Семелы, но она погибает, не доносив младенца; и, наконец, от Зевса — на сей раз успешно. Из совершенных Дионисом подвигов наиболее известны следующие: он нашел виноградную лозу, обезумел от сока, пустился бродить и дошел до Фригии, где Рея-Кибела исцелила его от опьянения; затем юный бог (по некоторым сведениям, вместе с Гераклом) совершил поход в Индию, на обратном пути попал в плен к морским разбойникам, а затем со многими приключениями насаждал в Греции виноградарство, и в этом деле нимало преуспел (лучше всего это описано в «Вакханках» Еврипида). См., к примеру, очерк «Трифамф Диониса» в: [Немировский 1992, с. 80–84], а также: [Рабинович 2007].

ралогиа: трагедия, комедия и сатирическая драма. Так как представления начинались с утра и продолжались в течение трех дней (ставились три трагедии и одна сатирическая драма): публика приходила, запасшись провиантом. Так понятая «трагедия» нынче, по слову Х. Ортега-и-Гассета, взывает к нашему атрофированному героизму, «ибо все мы носим в себе некий обренок героя» [Ортега 1991, с. 144]. К бытийным истокам трагедии (и комедии) мы вернемся ниже. Здесь же хочется предложить следующие наблюдения.

Театр в античном мире был формой обеспечения акустического удобства актерского толкования, «озвучания» литературного слова.

Кондильяк подчеркивал, что в его время декламация стала проще и актер не может быть услышан с большого расстояния. «Притом и жесты менее разнообразны и менее выразительны. Хороший актер ставит себе в заслугу, если он выражает чувство своей души именно лицом, глазами. Следовательно, нужно, чтобы он был виден вблизи и без маски. Поэтому наши зрительные залы намного меньше и гораздо лучше освещены, чем театры древних. Вот как интонация, принимая новый характер, обусловила изменения даже в вещах, которые на первый взгляд кажутся не имеющими к ней никакого отношения» [Кондильяк 1980, т. 1, с. 207]. Даже если напомнить, что в конце XVIII в. постановки демонстрировались в вечернее время, в Элладе — в дневное, поэтому параллель Кондильяка в этом смысле некорректна, главное им схвачено верно: взаимообусловленность видимости и слышимости (объект), видения и слышания (субъект) сменила приоритетность — *ороакустика уступила место визуальности*.

Источником эллинского театра, перефразируя хрестоматийную мысль О. Э. Мандельштама, было общественно инспирированное стремление прикоснуться к литературе, в которую вылилась эллинская словесность, как к живому телу, «осязать ее и вложить в нее персты». Однако, по моему мнению, древнегреческий театр возник и полюбился эллинам совсем по иным причинам, нежели те, которые вскрыл Мандельштам в отношении «театра русской интеллигенции» Серебряного века, хотя результат — театр — одинаков: «общество, которое всем своим складом было враждебно всякому театру, строило свой театр из всего, что ему было дорого... Для всего поколения характер-

на была *литература*, а не театр. Это было типично литературное, даже “литераторское” поколений. Театр понимали исключительно как истолкование литературы. В театре видели *толмача литературы*, как бы переводчика ее на другой, более понятный и уже совершенно свой язык» [Мандельштам 1990, т. 2, с. 303]. В отличие от поколения, предшествовавшего в России Серебряному веку, эллины не были враждебны «всякому театру», и мы только что в этом убедились. Но эллины классического времени были не литературным поколением, даже не «литераторским»: словесность как таковая без посредствующего звена литературной записи требовала театра как *произносителя литературы* общественно организованным и целенаправленным способом. Литература древних эллинов возникла, по видимому, как неодолимая потребность для последующего ее произнесения не только вслух (как об этом множество раз упоминалось), но и вслух со сцены, в театре, хором и в одиночку, но обязательно — на людях. Так, козлиная песнь, мать трагедии, через трагедийный и — следом — комический сюжеты, закрепленные литературным словом, прорвалась на специальные подмости, подмостки, сцену, откуда звучала совершенно по-человечески. В эру отсутствия книгопечатания и массовых изданий, во время отсутствия иллюстраций к литературным произведениям, *предназначенным* для театральной постановки, процесс театрализации и был «картинкой» к написанному тексту. Представить себе древнегреческого переписчика, этого грамотного согбенного тяжким трудом раба, за работой по иллюминированию рукописей на манер средневековых монахов-иллюминуров совершенно невозможно. А вот представить переписчика глядящим со сцены недавно переписанный им текст — фантазия позволяет. Если бы у древних эллинов чудесным образом существовал кинематограф, печатный станок и было вдоволь бумаги, ни о каком театре мы наверняка и слыхом не слыхивали, — равно как если бы во времена Марафонской битвы (490 г.) существовал телеграф и телефон, мы лишились бы одной забавной древней истории и специального олимпийского забега. Задержка в цивилизационном развитии порождает такие невероятные культурные явления, которые, если не родятся вовремя, могут не появиться вовсе, зато, возникнув и со временем преодолеваясь, долго не исчезают. Театр и порожденная им архитектурная форма — от эллинов до современно-

сти — одно из тех сугубо культурных, не цивилизационных, человеческих находок и установлений.

Если античный театр Фесписа, Софокла и Аристофана возник из потребности сделать словесную материю художественной, то современный театр порожден потребностью сделать художественным действием литературное произведение. *Путь от словесности через записанное слово и чтение этого слова вслух породил эллинскую драматургию и эллинских драматургов, театр Нового времени просто сценировал некое литературное произведение.* Как в Элладе казалось невозможным не сценировать то, что было подведено к сцене языковой, речевой тканью греческой жизни, так в Новое время, еще не знавшее кинематографа и телевидения, казалось невозможным не переводить ткань литературного слова в театральное действие. *Эллинское понятие «зритель» появилось из понятия «слушатель», нововременное — из понятия «читатель».*

Позднее, на закате Ромейской империи, в XIV–XV вв., под театром понимали аудиторию как таковую, то есть самое помещение, в котором происходило то или иное литературное или философское действие, и участников этого собрания. «Само название “театр” объяснялось тем, что литературное действие понималось и протекало как театральное зрелище (происходила, таким образом, своеобразная “театрализация” литературы); нередко оно проводилось ... с участием певцов и музыкантов, которые сопровождали произнесение речей пением и музыкой» [Медведев 1988, с. 54]. Греческий «театр для всех» в Византии постепенно превратился (нельзя сказать «выродился») в «театр для интеллектуалов», став формой т. наз. «литературного салона», то есть значительно сузил жанровую означающую, оставив в распоряжении «театра» искусство озвучания литературного слова, обставленное певческим и музыкальным сопровождением. Так Мих. Кузмин в начале XX в. будет петь под фортепианный аккомпанемент свои «Александрийские песни». Отдаление «зрелищ» от «хлеба» (а в Константинополе — и от воды) сопровождалось пренебрежением к простолюдинам как социальному страту. Так, например, «для “паршивого византийского интеллигента” [Никифора] Григоры в образе землекопа, к которому он постоянно прибегает, воплотился тот “семиотически маркированный” социальный тип, который олицетворял косность, ограниченность и невежество окружающей христианско-народ-

ной стихии. Социальная семиотика эстетизации литературного быта здесь налицо» [Медведев 1988, с. 58]. Понятие «читатель» и «слушатель» слились в Византии воедино: далеко не все умели читать; далеко не каждому позволяли слушать. Здесь, в Византии, властвовала иная система координат: читатель и слушатель — оба грамотные, утонченные — менялись местами будто социальными ролями, аннигилируя все ниже лежащие социальные слои. На эти низлежащие слои в свою очередь давили меркантильные, приземленные задачи, и они прекрасно обходились без элитарных статусов читателя и зрителя. (Конечно, речь не идет об акустическом действе во время богослужения.)

В Древней Руси, по наблюдению Д. С. Лихачёва, картина была более «эллинской», нежели «византийской»: преобладание обрядовых и деловых жанров сказалось на одной их особенности, резко обозначившейся в их стиле. Все эти жанры принципиально рассчитаны на чтение вслух, и риторики XVII в. играли роль поэтик. «В силу своего внелитературного употребления, служебной предназначенности жанры литературы выходили за пределы литературы и имели тесные контакты с жанрами других искусств: живописи, архитектуры и особенно музыки. Контакты с жанрами живописи и формами архитектуры могут на первый взгляд показаться странными, однако я напому ... о подчинении росписей храмов в их целом литературным схемам, подчинении архитектуры церемониальным схемам богослужения и пр.» [Лихачёв 1979, с. 66; курсив мой]. Архитектурная форма оказывалась, таким образом, застывшим словом, более того — застывшим литературным словом. С такой метафорически обставленной точки зрения, *архитектурная форма древнегреческого театра — застывшее слово эллинского драматурга, предполагающее внимательное ухо эллинского народонаселения.*

Таким образом, стоит согласиться с мнением В. И. Палагуты, что театр как институциональная форма переживания истории в момент зарождения в VI в. до Р. Х. и в классическое время не ставил акцент на зрелищности, а скорее являлся соединением зрительного, эйдосного и ороакустического воздействия, «причем первоначально для древнего эллина зрительное восприятие было как раз дополняющим во всем театральном зрелище»¹.

¹ В. И. Палагута. Феномен истории в культурологической перспективе... С. 109.

Классический пример общественной значимости театрального эффекта, производимого звучащим словом, — отличие зафиксированных в источниках сведений от подлинного состояния происходивших событий, — явлен легендарным сообщением о постановке «Персов» Эсхила в Антиохии. Говорят, в день захвата Антиохии персидским царем Хосровом, в 538 г., жители города собрались в театре: их слух и зрение были заморожены прекрасной игрой актера, который вдруг непонятно почему замер, съезжился и, оборвав монолог, начал бессвязно лепетать, уставившись в какую-то точку. Он со сцены увидел персов, сбегавших вниз с горы и остававшихся незамеченными. Зрители, ни о чем не подозревая, стали роптать от возмущения и недоумения, и негодование длилось до тех пор, пока на них не посыпались градом персидские стрелы. Трагедия получила неожиданную развязку, и, по остроумному замечанию К. А. Свасьяна, напомнившего этот эпизод, роль *deus ex machina* в ней сыграли настоящие персы. «Что это: факт или притча? А может, и то и другое? Что, если в тот злополучный день на сцене шли именно эсхилевские “Персы”? И потом ворвались *настоящие...*» [Свасьян 1987, с. 99–100]. Во всяком случае, прокламировавшееся Аристотелем единство времени, места и действия в этом загадочном повествовании налицо, ярче быть не может.

В социальном смысле, как показал Иг. Арк. Ильин, посещение греками трагедий и комедий осуществлялось не по принципу: хочу — иду, не хочу — не иду, — это был их политический и гражданский долг. Гражданину, не имевшему денег, давали деньги и говорили: иди в театр. Театр и был самим народом. «Отсюда тяга художников к театру, отсюда такие грандиозные масштабы театров у греков: семнадцать тысяч зрителей в Афинах, а жителей города — двести тысяч. С момента распада рода театр перестает быть очистительным средством, он перестает быть непосредственной политической силой» [Ильин 1983, с. 63]. Это случилось, когда театр был не самим народом, а архитектурным сооружением: места, расположенные по уступам холма, планировочно противопоставлялись оркестре, сцене, просцениуму и прочим элементам, создавали целостный архитектурный организм.

С другой же стороны, именно конкретность мифологических образов позволила появиться конкретности реальных архитектурных форм: в большей степени храма, в меньшей степе-

ни театра. Понятно ведь, что для неконкретного идеального образа трудно было бы создать конкретную материальную форму. Ю. Д. Колпинский пишет, что хотя театр и оперирует часто тем же материалом, что и эпос, хотя «самые начатки его восходят к земледельческим религиозным празднествам с примитивным обожествлением сил природы, театральное искусство V века резко отличается как от эпоса, так и от прообраза театра — дионисийских мистерий. ...Этико-нормативный, поучающий граждан момент приобрел господствующее значение» [Колпинский 1937, с. 14–15]. Выше я попытался показать, почему и как это случилось.

Если греческий театр и был известным ритуалом, имевшим закрепленные время и место проведения, то он все равно отличался от него так же, как самый ритуал отличался от своей сакральной сущности. В отличие от просто повседневного процесса, ритуал прагматичен, поскольку оказывается главной операцией по сохранению своей космологической идеи, по «управлению» ее онтологической осуществленностью и контролю за степенью их соответствия.

Ритуал является единственным местом всеобъемлющего синтеза форм и способов выразительности, доступных человеку и порожденных при его посредстве. В. Н. Топоров выделяет две основные особенности ритуала: его нацеленность на все находящиеся в распоряжении человека средства восприятия (зрение, слух, осязание, вкус, сердце и разум), которые ритуалом мобилизуются и социализируются, подчиняясь «сверхсистеме». В пределах сверхсистемы эти средства разыгрывают семантические ряды тождества и различия и формируют новые знаковые реальности. Вторая особенность сущности ритуала в том, что ритуал выступает неким творческим лоном, на котором возникло синкретическое по своему первоначальному характеру «предыскусство», и одновременно, — как его колыбель, в которой намечались позднее дифференцировавшиеся виды искусств. Но в этом случае центральный акцент расположен не на «будущих искусствах», а на самом ритуале.

В отношении архитектуры ритуал не только не предполагает ничего пра-архитектурного, но архитектура, в известной степени предшествуя ритуалу, выступает целостной содержательной оформленностью ритуала и как действия, и как принципа организации среды вообще. Но поскольку всякое действие

требует наличия двух противоборствующих начал, место для него должно быть организовано двояким образом. В нашем случае это хор и актер (предводитель хора) древнегреческой трагедии, изобретенной легендарным Фесписом. Поскольку древнегреческий театр как архитектурный организм был основан на отправлении культа Диониса, постольку принесенное из деревни в город дионисийское празднество приобрело серьезный характер, сделавшись государственным установлением: будучи использован тиранами для укрепления авторитета, дифирамб стал трагедией, и процесс его исполнения со временем потребовал наряду с литературным сочинением архитектурного оформления¹.

Таким образом, архитектурное произведение как организм оказывается не праритуальным, а, скорее, над-ритуальным, поскольку выражает целостно деятельностное отношение «человек — мир». Здесь человек — повседневный, мир — художественно-пластический.

Миф ритуала — миф архитектуросообразный. В нем человек персонифицируется в своем ритуальном «жертвоприношении» миру. Архитектурный ритуал обосновывает и обставляет перевод сакрального в профанное (Бахтин), но то и другое в архитектуре не расчленено, и потому вообще — нерасчлененно.

Здесь речь об архитектуре идет как 1) об осознанной отчужденности человека вовне, в свое инобытие, и 2) о неминуемой вовлеченности его в свое собственное отчуждение, поскольку архитектура — некая абстрактная «форма без содержания» (архетип К.-Г. Юнга), которая раскрывает возможность какого угодно ее заполнения и нарушения определенным типом восприятия. Но это не *бесформенность*, это — некая первая форма, лишь в осуществлении нагружаемая содержанием: некая перво-бытность и перво-бытийность.

Для мифологического сознания бессознательного не существует. Оно не проецировало — оно отчетливо различало свое основание, поскольку непосредственно (трагически, комически

¹ См. об этом: [Быков 1946]; В. Е. Быков. Античные принципы композиции театрального здания (Греция) // Вопросы теории архитектурной композиции / Под ред. А. Г. Габричевского, А. И. Гегелло, В. Е. Быкова и др. М., 1958. Вып. 4. С. 75–106; В. Е. Быков. Театральный ансамбль античности // Там же. С. 116–138; [Быков 1973].

и в конечном счете — фатально) вступало с ним в соприкосновение. Бессознательное же возникает посредством *отдаленный сознания*, которые и в оптическом, и в духовном смыслах всегда ведут к неразличимому.

Архитектурный процесс, подчиняя себе среду, потребляя ее и тем формируя в качестве ценной, осмысливается человеком все же бессознательно, вернее — архетипически. В ней может быть выделена точка, вокруг которой актуализируется архетипическая схема. «В силу своей формальности, близости к архетипу она есть *знак*, который по мере продвижения процесса конкретизации (наполнения содержанием архетипической схемы) обретает *значение*. Это значение, по мере своего дальнейшего наполнения, становится *символом*» [Евзлин 1993, с. 220]. И тогда история архитектуры как история сменяющихся друг друга знаковых систем станет предполагать наличие этой архетипической точки, некоего первознака (М. С. Евзлин), обнаруживающегося прежде всего в *ритуально-мифологической схеме*. И такая схема безусловно *театралогична*.

Что значит в данном ключе единство реальности и мифологии? По-видимому, это фиксируемое сознанием единство, однообразность производимых духовных усилий для восприятия реальности и мифологии, их переработки в архетипически осознанном единстве. Ведь «вхождение архетипа в реальность или становление архетипа как реальности есть тайна, потому что подготавливается и совершается во тьме, недоступной для созерцания... Исследование истории значений, по сути дела, есть *следование* объективному движению самой реальности» [Евзлин 1993, с. 234–235]. Этой же реальности, точнее, этому же архетипу реальности, подчинена и архитектура. Как театральная архетип она обусловлена искусственной чашей и естественной акустикой античного амфитеатра, как реальность она обусловлена художественной пластикой персонажей античной мифологии.

Диалогический экфрасис выше (*стр.* 447–478) рассмотрен был как наиболее выразительное отражение в литературном тексте некоторых структур как архаичного долитературного театра, так и античного театра вообще, в котором снимается противопоставление изображения-предмета и изображения-действия, созданного людьми и предметами, картины и «кадра» театрального представления. Разовьем это положение.

Н. В. Брагинская [Брагинская 1981, с. 240–242] в отношении архаического долитературного театра предлагает понятие *театр изображений*, в котором 1) актером является не человек, а изображение, вещь; 2) рядом с актером-человеком «играют» актеры-куклы, актеры-статуи, актеры-картины; 3) актеры-люди подражают актерам-вещам, неодушевленным куклам, позам статуй и проч. Театр изображений относится, по Н. В. Брагинской, к такой ступени развития культуры, когда театральное и изобразительное искусства не имеют строго очерченных границ, и поэтому театр изображений можно называть также «зрелищным функционированием произведений изобразительного искусства» (и в первом, и во втором случаях слова *театр* и *изобразительное искусство* до известной степени анахроничны — этих явлений как таковых еще нет) [Брагинская 1981, с. 240]. Для Греции театр изображений, по мнению Брагинской, такой театр, в котором 1) актер равен изображению, 2) актеры-люди соседствуют с актерами-изображениями (процессии обрядовые и театрализованные, литературный театр с его статуарным и кукольным реквизитом, с декорацией), 3) актеры подражают изображениям [Брагинская 1981, с. 242]. Таким образом, на сцене долитературного эллинского театра, связанного с народной религией и разного рода мистериями (элевсинскими, дионисийскими [Новосадский 1887; 1891]), наряду и наравне с людьми действующими лицами являются статуи, картины, куклы, макеты, вещи и проч. «С распадом хороводного театра *орхестра*, площадка для народных плясок..., превратившись в *скене* — помост, на котором выступает актер, а *скене* (здание, перед которым происходит действие на *орхестре*) становится отрицанием этих примитивных подмостков, на которых выступает актер, обособившийся от хора, и превращается в *сцену* как место действия и, наконец, сценическое действие в целом или в отдельных его эпизодах» [Ильин 1983, с. 154–155]. Сцена соответствующим образом планировочно оформляется, а вместе с ней оформляется и зрительское место.

Произведения изобразительного искусства эпохи эллинской архаики и классики не изолируются от сферы игры и действия: их не помещают в музеи, не предназначают для чистого созерцания. «С ними что-то делают: поклоняются, украшают цветами и драгоценностями, приносят жертвы, кормят, моют, одевают, молятся им, то есть обращаются к ним с речью... Изо-

бражение подвижно само, как автомат, или его возят на телеге в процессе, оно зрелищно и, так сказать, театрально. С ним можно вести беседу» [Брагинская 1981, с. 243–244]. Программа такой беседы как *архетипический настрой*, как знаковая система содержится в диалогическом экфрасисе. «Между театром и сферой изобразительного искусства нет непроходимой грани. Беседа с изображением в одном случае — явление художественно организованного, эстетизированного быта, в другом — религиозного таинства, в третьем — эпизод театрального представления» [Брагинская 1981, с. 244]. На пересечении указанных театралогических тенденций и возникает проблема их архитектурного (и, значит, архитектурного) существа.

Пластический язык как нечто самостоятельно, обособленно ценное, как явление художественного ряда, соперничает с жизнью и эстетически превосходит ее. Пассаж А. К. Бурува: «Имеем ли мы, архитекторы, обитающие на этой планете, право называть то, чем мы занимаемся, Архитектурой? Чем была архитектура в те времена, когда она получила свое великое имя? Архитектура была всем»¹, — в отношении эллинской архитектуры, как мне представляется, устанавливает нужный акцент на понимании природы архитектуры: все, о чем шла речь как в архаическом театре изображений, так и в классическом греческом театре, обустроено и обусловлено тем невероятно широким архитектурным контекстом, в котором указанные феномены только и могли реализовываться, становясь развлекательным явлением для древнего грека, занимая его досуг, подчиняя его внимание, воспитывая и настраивая его на нужный лад: на лад «настоящести» того, что представлено в театральной сцене, на лад подлинного человеческого бытия, правда, изображенного сродни самому бытию. «Архитектура включала в себя все знания, которыми владело человечество, все понима-

¹ Цитата приведена по: [Бурув 1960, с. 14] с дополнениями, сделанными в соответствии с рукописью этой книги, до августа 2007 г. хранившейся в архиве расформированного НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства («В поисках единства», Академия архитектуры СССР, 1946 г., инв. № 61), затем переданного в фонды Государственной научной архитектурно-строительной библиотеки им. В. И. Заболотного. В изданном посмертно виде эта рукопись претерпела значительные редакционные изменения и сокращения (редактор В. А. Виноград), порой меняющие авторскую мысль на противоположную.

ние окружающего мира, а архитектор был строителем, художником, философом. Он был вооружен всем тем, что давали эти знания, — от пифагоровской космогонии, архитектурной космологии до Демокритова учения об атомах» [Бурув 1960, с. 14]. Не зря Владислав Татаркевич, польский эстетик, записал, что греки и римляне чуть ли не до тошноты восхищались теми скульптурами, которые выглядели, как «живые», как «настоящие» [Татаркевич 1977, с. 275]. Античные рассказы о птицах, прилетавших клевать виноград на картинах, о лошади, заржавшей при виде нарисованной лошади, о мухах, садящихся на нарисованные яства, — не иссякают, поражая невероятием: возникает смешной вопрос, что, может, просто все эти животные в античности не были столь искушены в живописи, как современные? По недоразвитию не могли отличить «подлинные ценности от мнимых» (Вяч. П. Недашковский)?

Архитектурное оформление деятельности античного скульптора и живописца (то, что называется пресловутым «синтезом искусств в архитектуре») основывалось на ритуальном формировании максимально наглядного материала в противоположность «максимально ненаглядному» материалу — *слову-описанию*. Однако в том и состоит особенность античной архитектуры в самом широком ее понимании (как процесса познания и преобразования действительности), что слово и пластика были слиты в ее эстетических недрах воедино. И тогда архитектурное произведение может быть расценено как некий опосредованный словом результат размытого временем театралогического, ритуального сюжета, потому выражения вроде «живопись словом», «создать словесную картину», «речь, которая рисует» в эту эпоху, по выражению Н. В. Брагинской, — еще не стертая метафора.

В исследовании С. А. Шубович на основе изучения античного архитектурного пространства выполнен подробный реконструктивный анализ развертывания ландшафтных картин во время совершения ритуальных процессий (что в свое время отчасти проделал Ог. Шуази). Автор подчеркивает, что оптическая реализация праздничного шествия программировалась в разрезе мифопоэтики. «Процессии шли от Агоры к Акрополю, и достаточно было свернуть к югу, чтобы коротким путем быстро попасть к Пропилеям. Пропилеи находились рядом, и, по элементарной логике (новоевропейского времени! — А. П.), процессии

должны были идти туда, повернув вправо. Но они, вопреки логике (?! — А. П.), направлялись на восток, и по улице Треножников обходили скалу кругом» [Шубович 1999-б, с. 309]. В рамках темы С. А. Шубович ставит основной акцент на морфологическом, композиционном анализе древнегреческого ритуала в его непосредственной формально-пространственной реализации. В рамках нашей работы этот аспект играет вспомогательную, подтверждающую роль.

Архитектурное произведение как реализация театралогического сюжета. Театр — самостоятельное тело, продуцирующее себя вовне и для этой работы созданное; *экфратическая постройка*, пером драматурга и устами актеров описывающая архитектурное построение сюжета, фабулу; наконец, это — звучащее слово, звучащее так, что помимо него о театре вообще незачем говорить.

С. А. Утченко полагает, что тезис об ороакустической ориентации античной культуры едва ли может быть подтвержден примером античного театра. Но продолжает, что это не так. — «Визуальная сторона, визуальное воздействие стояли в античном театре отнюдь не на первом месте. Вспомним хотя бы о скудости декораций (несменяемый задник), об отсутствии мимики у актеров (фиксированная маска) и т. п. ...Именно этой ориентацией вполне удовлетворительно, на наш взгляд, объясняется такая особенность греческого театра, как ведущая, организующая и «наставляющая» роль хора» [Утченко 1977, с. 15–16]. Античный театр — некий постоянный самодовлеющий процесс, арена развития мысли и, стало быть, архитектурной мысли. Архитектура античности ороакустична, особенно в театре. И театральное здание было в Греции одним из самых сложных типов общественных построек.

Не являясь сторонником Хёйзинговой концепции игры, не разделяя лосевского отношения к игре как важной и предельной интуиции античной культуры и не во всем соглашаясь с мнением А. А. Тахо-Годи [Тахо-Годи 1971; 1973], тем не менее остановлюсь на *феномене игрового элемента античной культуры* в связи с художественно-пластическим ее характером вообще и характером архитектуры в частности.

Двенадцатый тезис «об античной культуре» сформулирован А. Ф. Лосевым даже слишком просто: «Оказывается, основное представление о мире у греков какое? Это есть театральная

сцена! А люди — актеры, которые появляются на этой сцене, играют свою роль и уходят... Кто-то скажет: но какую же пьесу разыгрывают эти актеры? Отвечу: но какое вам до этого дело? Разве вы космос? Космический эфир? Сам космос сочиняет драмы и комедии, которые мы выполняем. Философ это понимает, а знать ему достаточно только одно: что он актер, и больше ничего» [Лосев 1994, т. 8/2, с. 322]. Что добавишь? Что отнимешь? Пожалуй, философ явно не будет доволен отведенным ему знанием. Да и вообще, шекспировская трагедийность, перенесенная Лосевым под южное солнце, не выдерживает, на мой взгляд, эстетического испытания. Что Лосеву ближе Шекспир с его: «что наша жизнь? Игра!» (а мне, скажем, Сихизмундо из Кальдероновой драмы «Жизнь есть сон») — не аргумент. Если концепция Йохана Хёйзинга предполагает тщательное и долгое изучение вопроса, то совершенно, на наш взгляд, неантичная оценка игры Лосевым бегло, тезисно касается темы, не предполагая более или менее углубленной мыслительной развертки. Осмелюсь снова напомнить последнюю строчку последнего тома «Истории античной эстетики»: «Космос потому есть театральное представление, что он еще до всякого представления существует как бытие, как материя, как вещь и как тело» [Лосев 1994, т. 8/2, с. 523]. Новоевропейская оценка античного космоса, как стоит заметить, быть может, совершенно интуитивно (ведь, по А. Бергсону, интуиция есть лучший способ познания мира), пронизывает заключительную главу восьмого тома «Истории античной эстетики» — «Значение термина “soma” в связи с театральным представлением космоса» [Лосев 1994, т. 8/2, с. 511–523]. История как нарративное явление, конечно же, в ретроспективе увлекательна, деятельна, происходяща и потому театральна. Однако существует некий высший «сценарий», согласно которому ничто случайное невозможно. Но речь не об этом.

Человек как движущееся самосознание проживает жизнь без черновиков, набело, иногда «не ведая, что творит», подчиняясь окружающему и находя возможности (если человек творческий) преодолевать давление среды, подчиняя, приспособляя трудности к свойствам характера. Театр же предполагает репетиции, суфлёра, многочисленность (античный — многодневность) постановок и заучиваемый действующими лицами текст. Историческое событие не театральное, действие в нем

происходит единожды, по-настоящему и непосредственно. Повторение «на бис» невозможно. Недаром удивляются М. Блок, Р. Дж. Коллингвуд, Л. Февр: всё может оказаться в конечном счете бутафорным, и только кровь, которой залиты страницы истории, настоящая. У эллинов сродни театральной сцене могло существовать *ретроспективное представление* о мире, но не переживание (которое тоже, будучи осознанным, становится ретроспективным), и нужно быть циничным человеком¹, чтобы пытаться расценивать историю как фарс (хотя, может, и прав К. Маркс, утверждая, что все персонажи появляются на исторической сцене дважды: сначала как трагедия, затем — как фарс).

Такие словосочетания, как «историческая сцена», «театр военных действий», ставшие трюизмами, могли быть порождены только поэтической оголтелостью цинизма. Ничего игрового здесь нет, ведь разыгрывать себя невозможно; чуткое ухо и чуткий глаз заметят, если ты пытаешься разыграть кого-нибудь. Идея спортивного происхождения государства, высказанная и обоснованная Х. Ортега-и-Гассетом [Ортега 1990]), концепция «*Homo ludens*» Й. Хёйзинга [Хёйзинга 1992], психологические этюды Э. Бёрна и Э. Фромма ведут речь о другом: о человеке, который не на своем месте, о человеке, который играет не понимая. Ведь если жизнь — театр, сколь цинически должна бы выглядеть греческая трагедия или греческая комедия, специально сценарированные, специальными людьми «спонсируемые», многократно и многодневно демонстрируемые тысячной толпе — и вызывающие *настоящие* слезы и *настоящий* смех?

Если бы космос действительно воспринимался греком как театральная постановка, не было бы смысла в других, художественных, «неестественных» постановках. Театр можно определить посредством театра, но жизнь, посредством театра определяемая, вырождается в искусственность, в пустое. Видимо, здесь следует вести речь о чем-то другом.

¹ Хотя современный нигилист «верует и упоает всем своим существом, что истинного и целого нет, что самые слова эти — противное, дрянное пугало, как должно быть ясно всем умным людям..., он — вовсе не циник. В цинике когда-то была нервная вибрация вызова — против “всех”. А он знает, что “все” — с ним; political correctness — у него; только он умнее, потому что способен додумать до конца то, что додумывает не всякий» [Аверинцеву 2004, с. 276].

Напомню максимуму Эпикура «живи незаметно», которая уже в античности воспринималась как грубый вызов той гласности и публичности, с которыми неразрывно связана полисная концепция человеческого достоинства. Против этой максимы выступил с маленьким злым фельетоном Плутарх в «За-стольных беседах»: тот, кто ввергается в безвестность, облачается во мрак и хоронит себя заживо, — тот, видимо, недоволен тем, что родился. Трудно связать это с тем представлением о театре, которое, стоит полагать, состояло в *намеренном разведении жизни и игры*, причем, в зримом, специально создаваемом театральными подмостками пространстве. Но иначе феномен различения *общения жизненного и общения театрального* останется необъясненным.

Если предположить, что театр как специально возводимое архитектурное сооружение оказывался наиболее четкой проективной реализацией принципа разведения жизни и игры, окажется совершенно естественным и самый акт просмотра сценического действия как одной из сторон жизнедеятельности античного грека, а отнюдь не игры. Игра по отношению к античному самосознанию окажется внешним фактором, который выделен из бытовой, приземленной повседневности. Причем настолько внешним, что именно театр, а не литература, не наука, не философские беседы, занимал преимущественный досуг эллинского свободного населения. Такую роль театра в нынешнее время едва ли можно помыслить: ведь она сродни роли мифа в греческом повседневном сознании.

Театр от мифа к быту. Пожалуй, следовало бы ставить акцент не на игровом содержании античного мышления, но именно на *мифологическом*, поскольку ни о чем другом, кроме как о мифе и его развитии, разворачивании мифического сюжета перед зрителем — будь то Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан¹, Менандр, Плавт или Теренций, — речь не идет, никакая

¹ Сотад, эллинский поэт первой половины III в., оставил «медицинское заключение» о причине смерти знаменитых словесников:

Съев сырую многоножку, тотчас умер Диоген.
Жизнь Эсхила черепаха враз паденьем прервала.
Поперхнувшись виноградом, испустил свой дух Софокл.
Псы загрызли Еврипида в дальних Фракии краях.
Богоравного Гомера голод тяжкий уморил.

иная фабула не занимает античных драматургов, ни на какой другой «бытовой» спектакль античный грек не ходил бы ежедневно (даже если ему за это платили). Даже бытовой сюжет облекается зачастую в мифологические одежды и в них предстает зрителю. На театральных подмостках жил и ветвился миф — бытовой сюжет происходил в системе повседневного, и совершенно незначим было платить несколько оболмов, чтобы посмотреть сценированную репродукцию самого себя. «Мы и сами, — настаивал Платон, — творцы трагедии наипрекраснейшей, сколь возможно, и наилучшей. Ведь весь наш государственный строй представляет воспроизведение наипрекраснейшей и наилучшей жизни; мы утверждаем, что это и есть действительно наиболее истинная трагедия» (*Законы* 817 b). Если это и вправду так, зачем же глядеть на менее «прекрасную» или менее «истинную» трагедию? Однако афиняне по простоте душевной полагали иначе.

Например, миф, положенный Эсхилом в основу трилогии «Орестея» («Агамемнон», «Хэзофоры», «Эвмениды»), был знаком зрителям отчасти по поэмам Гомера, отчасти — по послегомеровской эпической поэме «Возвращение» и по одноименной поэме Стесихора (конец VII — первая половина VI в.), явившегося и в иных случаях посредником между эпосом и афинской классической трагедией. Софоклова «Электра», Еврипидовы «Ифигения в Авлиде» (примыкающая к «Оресте» Эсхила), «Ион», комедии Аристофана, греко-римские драмы Менандра («Самиянка», названная В. Н. Ярхо «Еврипидом наизнанку»; «Третейский суд»), Плавта («Менехемы», фабула которой использована Шекспиром в «Комедии ошибок»; «Скупой, или Клад», материал которой перечувствован Мольером в образе «скупого» Гарпагона) и Теренция Афры («Братья», «Евнух»), — в каждой из них по мере движения «от Греции к Риму» прослеживается поступательное возобладание сюжетного строя *от мифа к быту*. Однако самая возможность такого движения свидетельствует, что отступление осуществлялось именно от греческой мифологемы в сторону римской комедиографической бытовой схемы, впоследствии отчетливо вписавшейся в стандарт «*ranam et circenses*». Конечно, раннеримские комедии ни в какое сравнение не идут с бесплатными цирковыми зрелищами, устроенными Траяном в честь победы над Дакией и продолжавшиеся 123 дня, где на арене Флавиева амфитеатра

тра сражались (по мере выноса трупов) десять тысяч гладиаторов, и было затравлено одиннадцать тысяч дикий зверей. Действительно, по слову Ювенала (*Сатиры* X 80–81):

Рим только о двух вещах беспокойно мечтает:

Хлеба и зрелищ!

О. М. Фрейденберг отмечает, что классическая Эллада времен расцвета не знает ни романа, ни повести, а античная география и античная история в значительной мере фольклористичны¹. «Если Еврипид, Софокл и Эсхил пытаются... реалистически осмыслить фольклорно-эпические сказания; если от Эсхила до Еврипида такая попытка к овладению реализмом делает некоторые успехи, — то все же трагикам не хватает умения видеть социальную обусловленность описываемых ими событий, и общая религиозная концепция настолько искажает все их попытки, что говорить об их реализме не приходится» [Фрейденберг 1997, с. 261]. Реализм античного театрального жеста действительно своеобразен: он облачен выразительностью мифологического прочтения и исполнения роли, которая не может не быть реалистичной. Например, «современность для Эсхила — только тема. Как все его действующие лица — типичные маски трагедии..., так и современность — какой-то отрезок действительности, наиболее удобный для обзора со стороны прошлого, в рамке мифа, со стабильными действующими лицами, с шаблонной перипетией событий, их завязкой и развязкой» [Фрейденберг 1997, с. 262–263].

Эсхил Эсхилом (в разрисовке Ольги Фрейденберг), но ведь недаром крупнейший представитель новоаттической комедии, Менандр, пользовался прочной драматургической славой. «Реализм этого комика, — отмечает П. Ф. Преображенский, — рельефно характеризуется в приписываемом Аристофану Византийскому изречении: “Менандр или жизнь, кто из вас двоих подражал один другому?” А добродушный и простоватый Плу-

¹ Может, в том числе и поэтому М. А. Гаспаров в частном письме автору этих строк написал, что, сочинив «Занимательную Грецию», «Занимательный Рим» не напишет: «Греция сама себя мифологизировала в анекдоты, а Рим — только (скажем) до Траяна, и дальше придется иметь дело с настоящей историей, к которой я недостаточно подготовлен» (*Москва, 28.11.2000*). Именно до Траяна Михаил Леонович все-таки довел свой «занимательный Рим» — в книге «Капитолийская волчица» (издана посмертно в июне 2008 г.).

тарх признавался, что пирушка скорее может обойтись “без вина, чем без Менандра”, подчеркивая этой бытовой мелочью популярность писателя» [Преображенский 1965, с. 50]. Но и Плавт характерен тем же: «Прошедший суровую жизненную школу от актера до разорившегося коммерсанта римский обыватель Плавт инстинктивно понимал, что его греческие оригиналы должны были быть как-нибудь приближены к вкусам аудитории. И если ему был отрезан путь политической сатиры, то он пытался проложить себе дорогу к публике через своеобразное романизирование греческого сюжета, введение в него подробностей из римского быта, грубоватого остроумия, понятного римской толпе, занимавшей в театре места позади специально резервированных для аристократических сливок римского общества» [Преображенский 1965, с. 51]. Теренций тоже не выбивается из общего литературно-комедиографического контекста, однако «в истории римской литературы он проходит каким-то незнакомцем, и вся его деятельность — скорее отражение, нежели реальность, скорее зависимость, нежели самостоятельность. Он — только литературная тень на мрачном фоне надвигающейся социальной бури» [Преображенский 1965, с. 57]. Ведь если для исторического романа эпохи эллинизма, как отмечает О. М. Фрейденберг, история берется напрокат, как берут парики и костюмы, то для древней Греции современность — бутафория, в которую «одевается» мифологическое прошлое.

Так ли это? Есть яркий пример, насколько мифологическое было соотнесено с реальным. Осмелюсь вновь напомнить сюжет о постановке якобы «Персов» Эсхила в Антиохии. Предположение К. А. Свасьяна тем более похоже на правду, что очень ярко характеризует сочлененность повседневного и ритуального сознания античного человека (даже на излете античной эпохи, как в описанном случае). Это потому, что греки, по мнению В. Ф. Эрн [Эрн 1991, с. 317], с непревзойденной глубиной чувствовали, что в основе трагической гибели лежит некая скрытая, часто неведомая вина, и одной из любимых завязок трагедии, естественных и почти осязательно ясных, была для греков *ybris* — надменность, спесь, направленная не против людей, но против богов.

Как пишет В. Н. Ярхо, античным драматургам удалось открыть некие универсальные законы организации художествен-

ного пространства в произведении, предназначенном для сцены [Ярхо 1990, с. 140], то есть — для иного, архитектурно создаваемого пространства. Эти законы были родственными по духу и принципу построения в схематизме античной повседневности: они лишь интерпретировались в сценическом, художественно-искусственном материале.

Движение от ориентации сюжета на мифическое основание в Греции к преобладанию бытовых, повседневных сюжетов, окрашенных в назидательные цвета, в Риме свидетельствует о постепенном отходе не только от резкой разграниченности драматического произведения на трагедию и комедию (Греция), фабульным основанием которых был миф, но и от самого мифологического материала — в сторону сращивности театрального зрительского досуга с повседневным (Рим). О стирании границы между трагедией и комедией, об утрате ими замкнутого характера в Новое время свидетельствуют в «начале Нового времени» драмы Шекспира, своеобразно обращавшегося с античными сюжетами, или, скажем, Пушкина: могильщик в «Гамлете», Валаам с Мисаилом в «Борисе Годунове» — хрестоматийные примеры.

Если А. А. Потебня определил миф как словесное выражение такого объяснения (апперцепции), при котором объясняющему образу, имеющему только субъективное значение, приписывается объективность, действительное бытие в объясняемом¹, то не что иное, как театр приписывал этому образу требуемую объективность. Именно в театре субъективный образ объективировался, становясь не только словесно вербализованным, но и реально зримым.

Всякий мыслительный акт, акт сознания — суть акт некоего *насилия* над материалом, о котором (и которым) мыслить. (Известно, что в ряде физических экспериментов получить верный результат невозможно: внося измерительный прибор в изучаемую среду, исследователь *тем самым* изменяет ее, и результат неверен.) Мыслительный акт, орудующий в системе человеческого мировоззрения, творя положительное, оказывает разрушительное воздействие на самую систему, видоизменяя ее. Потому столь трудно говорить о мировоззрении как о чем-то

¹ А. А. Потебня. Из черновых заметок // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1914. Вып. 4. С. 503.

постоянном. Недаром Гёте на вопрос Эккермана удивился: что с того, что я тридцать лет назад утверждал одно, а сейчас утверждаю обратное? Не могу же я долго талдычить об одном и том же. Тем паче это затруднительно, когда речь заходит об античной культуре.

Следует помнить, что речь идет не столько о самой античности, не столько о *форме* античной архитектуры, сколько об *образе* ее. Природа этого *образа* изменчива, как непостоянен и неустойчив греческий миф, изменяющийся в драмах и легендах; как непостоянен Дионис — олицетворение эллинского повседневно-го сознания; как непостоянна традиция восприятия античностью самой себя (в текстах свидетелей), проявляющаяся и искрящаяся в сочинениях философов, поэтов и историков; как непостоянен Диоген Лаэртский, ставящий акценты то на одном факте, то на другом, подмечающий в истории современной ему философии полярные явления, далекие от системы и тем самым нехотя свидетельствующий об отсутствии у него точно формулируемой точки зрения.

Пожалуй, дело здесь в том, что каждый работает не столько с материалом, исторически ему доставшимся, сколько с *собственным*, субъективным образом того, как этот материал претворяется в современном исследовательском сознании. Потому *насилие осуществляется не над историческими событиями, а над их интерпретациями*. Причем, интерпретациями, однажды и не единожды рефлексированными сознанием, и потому в нем видоизмененными. Это своего рода *театральное действие исследовательского сознания*, которое может совершаться для кого-то совершенно не так: сценария нет, и каждый пишет его для себя каждый раз заново, так, как ему *чувствуется*.

Казалось бы, что может быть более устойчивым и не зависящим от моего чувства, нежели исторически данное архитектурное произведение, даже в том траченном веками состоянии, в котором мы вынуждены наблюдать его, гипотетически реконструируя состояние первоначальное?

Здесь закономерен вопрос, *что* именно мы способны понять, изучая архитектурное произведение античности; *что*, собственно, настигает нас «в понятия» о нем? Без терминологического согласования категорий *историческое событие, исторический факт и исторический источник* нам не обойтись.

АНТИЧНАЯ АРХИТЕКТУРА КАК ИСТОЧНИК, СОБЫТИЕ И ФАКТ

Воссоздание определенной Греции с минимумом данных и однородных условностей не менее правомочно, нежели ее воссоздание с помощью массы документов, которые тем противоречивее, чем их больше.

Поль ВАЛЕРИ

Из черновых тетрадей, 1920-е гг.

Уже с момента достижения ими культурного самоопределения истории явно выходят за свои пределы: они не только описывают прошлое, но и рассуждают о том, как они это делают.

Г. А. АНТИПОВ

*Историческое прошлое
и пути его познания, 1987 г.*

У Юрия Тынянова есть отрезвляюще разумное наблюдение по поводу точности сочинения книг о древности, то есть реконструкции ее фактов и событий при помощи художественного слова.

«Прохладный вечер спускался над древними Афинами, когда молодой Каллимах...

Ах, не спускался этот вечер. Потому что вечер не спускается — ни разу в жизни не видел я, как вечер *спускается*. Становится темнее: на юге, например, темнота *падает* внезапно, наваливается грудью; но кто первый открыл, что вечер *спускается*? Откуда спускается?

Читатель читает. Во-первых, — коротко и устало регистрирует он, — я знаю, как темнеет, ничего при этом не спускается. Во-вторых, — еще короче отмечает он, — в древних Афинах может и спускалось. В то время может это и было так. Ничего неизвестно. В то время все могло быть. Даже может быть ничего не было в то время.

Древние Афины не существуют, более того: они никогда не существовали. Если же молодой Каллимах ходил по Афинам, — Афины в то время и не могли быть древними.

Древние Афины дважды уничтожены одной фразой»¹.

За этим рассуждением большого ученого и большого писателя расположилась ирония над нестрогостью историографического письма, в котором смешиваются факты, события, источники и вымысел, будто смазкой смазывающий все эти категории / шестерни, чтобы историцистски ориентированное сознание могло «ехать» по прошлому, как по пыльной проселочной дороге. «А может и не уничтожены, может отныне древние Афины навсегда будут у человека тем городом, в котором вечер спускается, именно спускается, в особенности если человек прочтет это в детстве»². У Тынянова не было «никакого пиетета к “документу вообще”», потому что на свете (в архивах) «есть документы парадные, и они врут как люди»³. И — «там, где кончается документ, там я начинаю. Представление о том, что вся жизнь документирована — ни на чем не основано: бывают годы без документов. Кроме того, есть такие документы: регистрируется состояние здоровья жены и детей, а сам человек отсутствует. И потом сам человек — сколько он скрывает, как иногда похожи его письма на торопливые отписки! Человек не говорит главного, а за тем, что он сам считает главным, есть еще более главное. Ну, и приходится заняться его делами и договаривать за него, приходится обходиться самыми малыми документами. Важные вещи проявляются иногда в мимолетных и не очень внушительных формах»⁴. Ладно с человеком (Пушкиным или Грибоедовым, о которых Тынянов написал по роману) — как быть с эпохой, документальный фон которой весь, будто знамя после битвы, продырявлен, и сквозь дыры видна современность, а не минувшее? Минувшее проступает за кропотливой штопкой историка, латками, стеганым лоскутом покрывающего пробоины свидетельств и фактов, подбирающего цвет ниток и заботящегося о художественной гармонии своих реконструкций (отчего книги французских историков хороши? оттого, что опыт изящной словесности у них дольше нашего). «Там, на глубине, меняются отношения, а на поверхности —

¹ Юрий Тынянов. [Ответы на анкету Издательства Писателей в Ленинграде] // Как мы пишем. Л., 1930. С. 160–161.

² Там же. С. 161.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 163.

рябь или даже — всё как было»¹. Наверное, Тынянов был сродни художнику, по-писательски выговаривавшему то, что записному историку выговаривать не пристало, чтобы не оскорбиться. «Я люблю шершавые, недоделанные, недоконченные вещи. Я уважаю шершавых, недоделанных неудачников, бормотателей, за которых нужно договаривать. Я люблю провинциалов, в которых неуклюже пластуется история и которые поэтому резки на поворотах. Есть тихие бунты, спрятанные в ящик на 100 и на 200 лет. При сломке, сносе, перестройке ящик находят, крышку срывают.

— А, — говорят, — вот он какой! Некрасивый.

— Друг, назови меня по имени»².

Ниже я попытаюсь назвать «по имени» если не персонажей (о них шла речь в разделе об античном архитекторе), то материал, с которым историку архитектуры приходится иметь дело, штопая да латая визаж своих реконструкций античности. Хотя и без того очевидно, что пишут, как любят: без свидетелей. И потому иных из нас так притягивает литература: она дает возможность неограниченного применения наших способностей к перцептуальному восприятию мира и к воссозданию прошлого. А поскольку вымышленная среда куда уютнее естественной, человек пытается и жизнь читать так, будто она тоже есть художественное произведение [Эко 2003, с. 248, 222]. И так же создавать это произведение, если историк добротен и добропорядочен.

* * *

Нестрогая понятийная различность категорий «историческое событие», «исторический источник» и «исторический факт», несмотря на опыт многих исследований, сохраняется. Складывается впечатление, будто все они — разные стороны одного и того же, и лишь с различной степенью внимания фиксируют некий исторический феномен.

В каком взаимоотношении находятся между собой указанные категории — инструменты и основания исторического исследования? Здесь мы вступаем в сферу т. наз. «методологической действительности». Размытость этих категорий в истории

¹ Юрий Тынянов. Ответы на анкету... С. 163.

² Там же. С. 166

исторической науки позволяет высказать собственную точку зрения на предмет. Это необходимо, чтобы еще более четко осознать, *чем же* является античная архитектура для современного исследователя, *что*, собственно, он в ней ищет, и *что* намерен понять с ее помощью. Быть может, это задача едва ли до конца выполнимая в рамках книги, однако, не произведя этой работы, дальнейшие шаги могут оказаться неверными.

В. П. Зубов, предворяя сборник античных текстов об архитектуре статьей «Письменные источники и их значение для истории античной архитектуры», отметил: «Как строил человек античности — на этот вопрос должна ответить археология. *Почему* он строил так, а не иначе, — ответить на этот вопрос нельзя, не обратившись к письменным свидетельствам... Совершенно очевидно, что при конкретном изучении архитектурных пропорций нельзя ограничиваться одними данными обмеров, а нужно обратиться к письменным источникам: и к свидетельствам историков, и к текстам строительных договоров, и к сочинениям античных математиков» [Архитектура 1940, с. V]. Похоже, исследователи к этому совету Зубова не прислушались, а если и прислушались, поняли его узко: обращались к текстам строительных договоров и к античным математикам, чтобы как-то объяснить: например, возникновение той или иной пропорциональной системы (реконструктивных систем пропорционального строя одного только Парфенона за последнее столетие насчитывается более десятка, и кто из реконструкторов прав, выяснить трудно; см. *прил. 1*). Дело, вестимо, не только в пропорциях, хотя едва речь заходит о *теории* античной архитектуры, как здесь все чуть ли не сразу исчерпывается проблемой пропорционирования эллинских архитектурных произведений. В 1956 г. тот же Зубов предложил оригинальное объяснение различию наблюдаемых учеными приемов пропорционирования, которое до сих пор не нашло опровержения. «Применение различных приемов пропорционирования, — пишет Василий Павлович, — было порождено стремлением найти в первую очередь не столько “объективные” гармонические пропорции архитектуры (архитектурной формы. — А. П.), сколько такой “строй” или такое “построение”, которые позволяли бы при отсутствии масштабных чертежей простейшим образом повторить в натуре соотношения, найденные при проектировании в чертеже. Отсюда, в частности, столь ча-

стое пользование сторонами с диагоналями квадрата, позволявшее одинаково оперировать и с циркулем и со шнуром, удаивать (путем построения квадратов на диагоналях) исходные площади и легко повторять в натуре построения, полученные на чертежах»¹. Только незнакомством архитекторов с этим остроумным и убедительным наблюдением можно объяснить, что проблема организации пропорций классических и нововременных сооружений до сих пор вращается в сфере научных интересов. (Вместе с тем нельзя, конечно же, умалять роль исследований пропорционального строя как теоретического упражнения для архитектурной практики XX века, обуянной разными техниками пропорционирования².)

Добротен составленный, переведенный и прокомментированный В. П. Зубовым и Ф. А. Петровским сборник античных свидетельств об архитектуре [Архитектура 1940], на наш взгляд, способен дать лишь самое общее представление о *представлениях* древних на этот предмет. Необходимо читать античные фрагменты не то чтобы между строк, но собственным мыслительным усилием поминутно пытаться реконструировать контекст, в котором они возникали и функционировали, переспрашиваясь, *почему?* Если эта процедура все-таки выходит за рамки моей книги, то методически расценить по меньшей мере общее существо античных текстовых свидетельств как исторических источников *чего-то*, что лежит за их пределами, необходимо.

¹ В. П. Зубов. К вопросу о роли чертежей в строительной практике средневековья // Труды Института истории естествознания и техники АН СССР. М., 1956. Т. 7. С. 246.

² См., например, забавную главу «Методы и инструменты архитектурного пропорционирования» в книжке: А. Я. Штейнберг. Методы и инструменты архитектурного проектирования: Справ. пособие. Киев, 1977. С. 34–46. Автор рассматривает: золотое сечение; функцию золотого сечения И. В. Жолтовского; систему двойного квадрата И. Ш. Швелера; метод пропорционирования Б. П. Михайлова; Модуль Ле Корбюзье; таблицы предпочтительных размеров А. А. Тица. Интересный опыт изучения пропорционального строя советского элитного жилья 1930-х представлен в диссертации Т. Н. Ладан «Принципы архитектурно-планировочных решений жилых домов 30-х гг. XX ст. в Киеве и их использование в современной практике проектирования» (2002 г.). Впрочем, научный интерес к пропорционным абстракциям архитектурных форм потихоньку гаснет: архитекторам сейчас то ли не до науки, то ли не до абстракций.

Центральные категории исторического знания — *историческое событие*, *исторический факт* и *исторический источник* — связаны с ретроспекцией, с характеристикой отошедшей от тебя на временное расстояние свершившейся реальности; они вступают в непереносимое взаимодействие между собой не на уровне этой реальности, но на уровне ее интерпретаций. Впрочем, понятно, что наш обычный способ мысленного изложения повседневных событий имеет сюжетную форму, и то же самое происходит с историей, существующей, как настаивал У. Эко, в форме *historia rerum gestarum*, истории сообщенных деяний¹.

Еще П. А. Лавров в 1863-м указывал, что всем, кто занимается историческим исследованием, известно: памятники, источники не дают цельной картины событий. Ее нужно *воссоздать*, связь между явлениям нужно *угадать*. «Это делалось во все времена, и множество исторических произведений, сданных в архив, заключают в себе попытку воссоздания истории на основании жалкого набора фактов, почерпнутых из учебников, или случайных, критически не оцененных материалов; почти все так называемые философии истории, до сих пор изданные, заключают эти две основы: бедность фактического знания и смелость воссоздания исторического процесса событий»². С тех пор прошло полтора столетия, материалы были оценены критически, историк стал более вооруженным и опытным, он научился задавать только те вопросы, на которые надеется получить ответы, но принцип в целом сохранил верховное значение. Оттого столь интересной для архитектуроведа оказывается задача выяснить основания именно для *вопросов*.

В какой среде исторического знания сосуществуют событие, факт и источник?

А. С. Лаппо-Данилевский считает, что можно назвать источником исторического знания всякий реальный объект, который изучается не ради него самого, а для того, чтобы получить знания о другом объекте, то есть об историческом факте³.

¹ Если к историку вообще применим призыв Э. Багрицкого: «смени ж грамматику на посох пилигрима», то к историку архитектуры следует взывать наоборот: сядь, подумай, ответь.

² П. А. Лавров. Мишле и его «Колдунья» // П. А. Лавров. Этюды о западной литературе / Под ред. А. А. Гизетти и П. Витязева. Пг, 1923. С. 60.

³ А. С. Лаппо-Данилевский. Методология истории. СПб, 1913. Вып. 2. С. 367.

М. Н. Тихомиров считает, что под историческим фактом понимается всякий памятник прошлого, свидетельствующий об истории человеческого общества, — «одним словом, все остатки прошлой исторической жизни»¹. С. О. Шмидт считает, что исторический источник — это всякое явление, которое может быть использовано для целей исторического исследования, или «даже еще проще — для познания прошлого»². Подборку цитат можно продолжить за счет указания на Ш. Ланглуа и Ш. Сеньобоса, Э. Бернгейма, Г. Риккерта, А. Я. Гуревича, В. К. Яцунского, Э. Н. Лооне, М. М. Громыко, С. Н. Быковского³ и многих других, но я остановился на этих, наиболее выразительных и внутренне «как бы» непротиворечивых.

В первом приближении очевидно, что *источник* — нечто, взятое в качестве основания для исследования (то есть — для мыслительного «насилия»), для построения некоторой современной (сиюминутной) картины, по отношению к которой он является *моделью*, конструирующей прошлое наподобие современности, поскольку так или иначе интерпретируется и «превращается» в неродной для самого источника среде. Предварительно остановимся на том, что *исторический источник* — некая «превращенная форма», взятая в качестве как-будто-подлинной, непревращенной.

¹ М. Н. Тихомиров. Источниковедение истории СССР с древнейших времен до конца XVIII века. М., 1940. Т. 1. С. 6.

² С. О. Шмидт. Современные проблемы источниковедения // Источниковедение: Теоретические и методические проблемы. М., 1969. С. 28.

³ См.: Ш. Ланглуа, Ш. Сеньобос. Введение в изучение истории / Пер. с фр. СПб, 1899; Э. Бернгейм. Введение в историческую науку / Пер. с нем. М., 1908; Г. Риккерт. Границы естественнонаучного образования понятий / Пер. с нем. СПб, 1903; А. Я. Гуревич. Что такое исторический факт? // Источниковедение: Теоретические и методические проблемы. М., 1969. С. 59–60; В. К. Яцунский. К вопросу о классификации письменных источников в курсе источниковедения истории СССР // Труды Московского государственного историко-архивного института. М., 1958. Т. 11. С. 135–142; Э. Н. Лооне. Современная философия истории. Таллинн, 1980; М. М. Громыко. О «непосредственных» и «косвенных» исторических источниках // Известия Сибирского отделения АН СССР. 1968. № 6. Сер. обществ. наук. Вып. 2. С. 34–47; С. Н. Быковский. Методика исторического исследования. Л., 1981, и проч.

Корреляция между *событием* и *фактом* прозрачна. *Историческим событием* следует считать некоторое происшествие, действительно имевшее место независимо от того, как оно интерпретировалось современниками и потомками. Скажем, т. наз. последняя, беарнская ведьма, была сожжена во Франции в 1609 г. (когда, например, Декарту исполнилось 13 лет). Вербализовав это событие в качестве состоявшегося и имеющего для нас непосредственный интерес (в данном случае — проведение культурной параллели), мы имеем дело с *историческим фактом*, то есть с фактом, уже ставшим единицей моего собственного сознания. Таким образом, *историческое событие*, волевым усилием историка-интерпретатора помещаясь в контекст непосредственной истории, превращается в *исторический факт*. Потому историки вынужденно работают со сформированными в сознании историческими фактами, *свидетельствующими* о некоторых событиях.

Поучительно проследить, как историческое событие у крупных исследователей превращается в исторический факт, допуская произвольность использования его в качестве источника. Это происходит оттого, что неумение объяснить какой-либо факт культуры влечет за собой приписывание этому факту категорических качеств «остатка», «пережитка» или «традиции» (Ежи Шацкий).

Например, событие сожжения «последних», беарнских (баскских) ведьм приводит Г. Сеайль в предисловии к «Ведьме» Жюль Мишле: «Вместе с эпохой Ренессанса кончается роль ведьмы. Она перестает быть тем, чем была раньше, — жрицей сатаны, вестницей нового мира; она торгует своим искусством, унижает его, занимаясь темными делишками и продавая любовные чары. Последние ведьмы, беарнские ведьмы (1609) превращают шабаш в своего рода ярмарку, в публичный бал в дни карнавала. Сатана мельчает, уходит в монастырь. Постепенно он испаряется, исчезает, и в 1672 г. реалист Кольбер заставляет его окончательно подать в отставку, запрещая судьям, которые протестуют и негодуют, вести процессы о колдовстве»¹. В этом заверении, работающем на авторскую интерпретацию (конечно, блестящую по форме), обнаруживается натяжка, свидетельствующая о вольности обращения с материалом: сам Мишле в теле книги приводит следующие данные: «В XVIII веке повсюду еще сжигают ведьм. В Ис-

пании, в одно царствование Филиппа V, было сожжено 1600 человек, одна ведьма даже была сожжена в 1782 году. В Германии в 1751 году сжигается одна, одна — в Швейцарии — в 1781 году. В Риме сожжения не прекращаются, сжигают, правда, в ямах и клетках инквизиции»¹. Г. Г. Шпет, изучавший развитие русской философии, приводит событие кровавой расправы над последователями Якоба Бёме — «дело Кульмана и Нодермана», — «которые изжарили в Москве через два года после выхода в свет *Principia* Ньютона и за год до *Опыта* Локка». К этому месту Шпетом сделана приписка: «В то время как христианский Запад сжигал уже только ведьм... Англичане последнюю ведьму сожгли в 1716 г. (законы против ведьм отменены в 1736 г.), а немцы — в 1749 г., когда Канту было 25 лет» [Шпет 1989, с. 34]. Можно добавить, что в том же году родился Гёте. Поскольку «*Principia mathematica philosophae naturalis*» («Математические начала натуральной философии») И. Ньютона вышли первым изданием в 1687 году, а «*An Essay Concerning Human Understanding*» («Опыт о человеческом разуме») Дж. Локка — в 1690-м, то, раскрывая шпетовскую интригу, расправа в Москве имела место в 1689 году, в седьмой год царствования Петра I (вспомним описание этого события в «Петре Первом» А. Н. Толстого). В справочной литературе наталкиваемся на утверждение, что последнее *auto da fe* (дословно с исп. — *акт веры*) состоялось в Валенсии в 1828 году, то есть в год рождения Льва Толстого². Интересно, сколько лет назад умер Моцарт? Что пишет Пушкин? Уже год в могиле Бетховен. На этих именах держатся эпохи, которые они собой означивали, делая осмысленными в их военно-политической бессмысленности. А тут — еще и костры инквизиции!

Конечно, не в ведьмах дело: примеры взяты наугад как наиболее выразительные. События тем и хороши, что допускают

¹ Ж. Мишле. Ведьма / Пер. с фр. Киев, 1992. С. 293.

² Действительно, «бесы, бесы: они повсюду. Они заполняют дни и ночи самых умных людей того времени. Это уже не демоны Плеяды, которые полонили какое-то время беспокойную душу Ронсара, демоны воздуха и земли, которым поэт поручает в своей космологии важные функции — обеспечивать действие причин в мире явлений, переносить с собою планетарные влияния, давать человеку управлять живыми существами посредством магических искусств. Эти платоновские демоны стали бесами. Примерно тогда же, когда маг стал колдуном» [Февр 1991, с. 497–498].

¹ Г. Сеайль. Предисловие // Ж. Мишле. Ведьма / Пер. с фр. Киев, 1992. С. 7.

подобную палитру интерпретаций: легко проводить исторически красочные параллели. Дело в ином: в том, что история не может быть единственным образом написана, и хлесткая журналистская фраза времен Перестройки: «*в нашей истории прошлое непредсказуемо*» — не парадоксальна. Прошлое непредсказуемо в любой истории, оно настолько зыбко, что позволяет обращаться с собой, как пожелает историк. Искусство «ремесла историка» (М. Блок), «искусство истории» (А. В. Гулыга, Э. Д. Фролов) в том и состоит, чтобы как можно «ближе к тексту оригинала» изобразить историческое событие, данное в качестве факта, оттенить и интерпретировать источник так, как это мог (или не мог?) сделать современник этого источника (не ведая, конечно же, что это «источник»). Мастерство историка субъективно, как субъективна всякая история, написанная на пергамене или бумаге. Более того: у каждого — своя история, в себе пережитое историческое событие, ставшее фактом сознания, свой культурный акцент. У каждого исследователя (архитектуроведа, культуролога) свой взгляд и точка зрения, на которую можно встать, а можно отойти поодаль, и наблюдать, как с этой «точки» глядят другие.

Можно утверждать совершенно крамольно, что *объективной истории в принципе быть не может*: каждый летописец видит описываемое событие субъективно, и потому излагает факт так, каким он ему *представился*. Объективно лишь событие, на самом деле происшедшее, но оно не может быть *представлено* адекватным самому себе: его застит в глазах и сознании историка субъективная категория *исторический факт*.

Исторический факт — факт сознания. Таким образом, совмещая разводку категорий *факт* и *событие* с понятием *источник*, следует заключить, что *историческим источником* выступает всякое историческое событие, данное сознанию историка в качестве исторического факта. В этом смысле, по выражению П. Валери, «пророк сидит в той же яме, что и историк».

Если *событие* непосредственно и действительно реально, то факт *опосредован* сознанием, имеет некую собственную меру действительности, но не может считаться действительно реальным (в том смысле, в каком выразился О. Шпенглер: ведьм сжигают не потому, что их видят в воздухе по ночам, а потому что они доказаны), только — реальностью моего сознания, идеальной реальностью, то есть: как *телесно реконструируемое событие*.

Советский чиновник А. А. Громыко (1909–1989), вспоминая о встречах с журналистами, удивлялся, что двух одинаковых отчетов об одном и том же событии найти невозможно. «Пусть тысяча репортеров присутствуют при этом событии, — они сделают тысячу информационных, и все будут разные. Но в каждой читатель или зритель найдет что-то свое, характерное и для манеры автора, и для особенностей конкретного средства массовой информации...»¹

Меж тем Гастон Буасье, классик античной историографии XIX в., блестящий стилист и остроумный исследователь, о римских историках высказывался скептически. Все они относились к официальным документам не более тщательно, нежели классик исторического жанра Тацит: в деталях, в мелочных фактах никто из них не соблюдает той щепетильной точности, какую мы требуем от тех, кто берется рассказывать о прошлом. «Древние были гораздо менее требовательны, чем мы, их легче было удовлетворить. Так как история была для них прежде всего произведением красноречия (*opus oratorium*), то они охотно представляли историку те же привилегии, что и оратору: а привилегии эти простирались весьма далеко. Тот, кто говорил на форуме или в сенате, не только считал себя вправе подбирать факты по своей фантазии и представлять их в том виде, как ему хотелось, но не отказывал себе даже в измышлении лживых, но приятных мелочей, которые могли бы послужить в пользу его клиентов и повредить его противникам... Несомненно, что увлечение красноречием не воспитывало ум в набожном поклонении истине: для истории это была плохая школа, а ведь большинство историков древности прошли через нее» [Буасье 1896, с. 26–27]. Далее Г. Буасье объясняет, почему не стоит слишком доверять Тациту, самому «честному» из римских писателей, ссылаясь на его пагубный для историка опыт декламации и ри-

¹ А. А. Громыко. Памятное: В 2 кн. 2-е изд., доп. М., 1990. Кн. 2. С. 451. Кажется, Анатолий Франс жаловался, что трудно писать историю, поскольку невозможно в точности знать, как происходили события, причем затруднения историка возрастают по мере увеличения количества источников: когда факт известен по одному-единственному источнику, он принимается без особых колебаний — недоумения начинаются, когда события передаются двумя или несколькими свидетелями (хронистами), поскольку их сообщения часто противоречивы до непримиримости.

торической вышколенности. Римляне (и, конечно, эллины), наученные хорошо сочинять, к красному словцу относились снисходительно (по русской поговорке: «ради красного словца не пожалеешь и отца»), и неточности в деталях, несовпадения между сообщениями разных историков об одной и той же ситуации, скорее служили украшением их текста, нежели позволяли последующим поколениям со звериной серьезностью разбирать каждую букву и негодовать по поводу противоречий. *Не для того историки писали свои истории, чтобы мы, их далекие потомки, изучали по ним историю! А для того, чтобы было интересно.* Скука, которую читатель ощущает от иного чтения, — была не к лицу древним авторам: что бы ни происходило «на самом деле», важно, чтобы потом было *интересно* об этом читать. Можно ли в «научном» смысле доверять античным историкам? Конечно. Поскольку иных историков у нас нет, да и в древние времена их не было. Люди же с чувством юмора существовали всегда и всюду: особенно среди сочинителей громоздких исторических текстов. А события и обстоятельства, происшедшие днем раньше или днем позже, даже годом раньше или годом позже, не в том месте, и не в той последовательности, не с теми участниками, — какая разница, если их поучительность не поучает, если человечество все столь же глупо и безумно истребляет себя, как и тысячи лет назад? Что изменится от того, что Парфенон был окончен строительством в 438-м, а не в 437 году? Все равно при Перикле, все равно в Афинах, а строительный паспорт в «афинском БТИ» с его хозяев никто не спросит: прежние вымерли, новых вопрос возраста не беспокоит.

Таким образом, мы вынуждены прийти к выводу, что историческая точность пристала лишь официальному документу, тому, который так написан пером, что не вырубешь топором. Для этой цели и высекали наиболее важные «бумаги» на мраморе и выставляли на всеразглядывание. Современный историк только им и может доверять. Сообщения же античных авторов, даже самых заслуживающих доверия (как, скажем, Плиний Ст.), все равно оказываются окутаны слоем плотного исторического тумана, обволакивающего свидетельства древнего автора молочной пеленой приблизительности, условности, неточности. И тем самым показывающей, что большая точность и не требуется, подходить с лупой к памятникам древности невозможно, потому что они — руины: из камня, из отголосков былых че-

ловеческих отношений, из переписанного в холодном скриптории и сдобренной невольными ошибками пергамента с оторванными страницами и обтрепавшимся краем. Во время работы, которую выполняет культуролог, лупа должна быть подарена археологу: достаточно простой резкости зрения. Археолог же сначала лопатой, а затем кисточкой — от метра к сантиметру и миллиметру — изучает древнюю пахоту и оглинившийся чернозем, добавляя детали к общей картине, уточняя и утончая ту или иную догадку. Однако общая картина не меняется: ее колорит может существовать и без археологических находок. Единственное, от чего избавляешься, глядя на нее, так это от доверчивости и легковёрности, и смущаешься вопросом: а, может, всё было не так?

Что говорить об античных историках или византийских хронистах? Сообщения всякого летописного источника, на которые кивают последующие историки, в значительной степени легендарны, и отделить, скажем, в текстах Феофилакта Симокатты, Иоанна Малалы и — особенно — Прокопия Кесарийского «зерна от плевел» невозможно. Летописец-очевидец того или иного события непременно привносит в его интерпретацию (анализ?) нечто «от себя», и позднейшим исследователям бороться с этими наслоениями бессмысленно. Приходится либо а) принимать сообщение на веру в том случае, когда оно согласуется с аналогичными сообщениями о том же предмете у другого очевидца, либо б) подвергать каждый высказанный летописцем факт сомнению, что делает опору на источник невозможной. Однако ценным оказывается всякое записанное историком слово — *ценным само по себе*¹.

Историческим источником выступает всякое *историческое событие*, то, что на самом деле произошло: созданы рукописи и книги, построены здания, изготовлены предметы обихо-

¹ «Знаменитый Катон Старший, который и как воин был непобедим в бою, и как консул часто водил в бой войска, решил, что он еще больше окажет пользу государству, если напишет книгу о военном искусстве. Ибо храбрые деяния живут в памяти в течение одного только поколения; то же, что пишется для пользы государства, вечно. То же сделали и многие другие, особенно Фронтин, заслуживший одобрение за такую деятельность у божественного Траяна» (*Вегеций II 3 = Флавий Вегеций Ренат*. Краткое изложение военного дела / Пер. С. П. Кондратьева // Вестник древней истории. 1940. № 1. С. 246).

да, сформированы обычаи, отгремели войны, придуманы мифы, закончились перебранки великих и проч. Как только в моем сознании возникает знание об *историческом событии*, оно тотчас же становится *историческим фактом* и — тем самым — *источником* для анализа или интерпретации.

П. В. Копнин (1922–1971) обратил внимание, что понятие *факт* в литературе употребляется в разных значениях: фактами называют сами явления, вещи и события; фактами считают наши ощущения и восприятия вещей и их свойств; наконец, под фактом разумеют неопровержимые теоретические положения, которыми хотят что-то доказать или опровергнуть. Философ полагает, что «нет никакого смысла сами явления, события, вещи объективной реальности называть фактами, ибо это будет только удвоение в номенклатуре понятий: сами вещи — факты, и знание о них тоже факты. ...Мы исходим из того, что термин “факт” следует употреблять только для обозначения определенной формы человеческого знания. Задача гносеологии — выяснить сущность и содержание этой формы, ее отличие от других. Главное при этом — найти то, что делает знание “фактическим”. ...Если под фактом понимать только такое знание, содержание которого в основном добыто путем живого созерцания объекта, то фактическое будет равнозначным эмпирическому» [Копнин 1974, с. 225–226]. Таким образом, никак иначе, кроме как *историческим фактом*, *историческое событие* моему сознанию дано быть не может.

О том же, но, кажется, излишне эмоционально и не вполне точно пишет С. А. Утченко: «Исторический факт пребывает... всегда и одновременно в двух соприкасающихся сферах: подобно некоему дереву, он уходит своими корнями в земную почву объективной реальности, а своей кроной возносится в воздушные сферы сознания. В этом образе и заключено наше понимание исторического факта как генетико-структурного единства — единства объективной действительности (генетически!) и организующей работы сознания (структурно!)... Вот почему исторический факт — не только (и не просто) опосредованное нашим сознанием отражение объективной действительности (что будет применимо по отношению к любому “единичному” факту, факту вообще!), но и некая ее организация. Исторический факт всегда есть факт организованный, факт, определенным образом упорядоченный, и потому он не может быть

изолированным, единичным, воспринимаемым вне контекста»¹. Поскольку ученый ставил задачу рассмотреть противоположность «факта и мифа в истории», которая в самой постановке, на мой взгляд, содержит методологическое противоречие (античный миф, зафиксированный в письменном слове Гомером, Гесиодом, Гомеровыми гимнами, Аполлодором ест, тоже до известной степени факт), он мог говорить о природе факта как о «двух соприкасающихся сферах». Но характером «объективной действительности» обладает историческое событие, а характером «организующей работы сознания» — исторический факт. К этому различию знаменитый римовед не обращается. Он констатирует другое: «Миф возникает в истории и всегда, когда появляется внутренняя потребность (даже — необходимость) снятия какой-либо значимой оппозиции и в том числе оппозиции “факт — вымысел” (“истина — ложь”). Историки обычно идут, и не могут не идти навстречу этой потребности»². Почему? Потому что, рассуждая в категориях Утченко, миф тоже оказывается фактом сознания, даже если он вымышлен. Особенно это характерно для античного времени: в Элладе мифологическое было таким же по значимости историческим событием, порождавшим материальные формы храмов и статуй, как и, скажем, победа греков в Греко-персидских войнах³.

В. Ф. Генинг (1924–1993) в многомерной книге «Структура археологического познания» (1989 г.) полагает научный факт как исходное звено в системе исторического исследования и рассматривает эту категорию в двух аспектах: с точки зрения его генезиса⁴ как объективной реальности и с точки зрения системы формирования научного факта (?) и введения его в процедуру исследования [Генинг 1989, с. 58]. Автор спрашивает: можно ли археологический факт считать уже научным фак-

¹ С. А. Утченко. Факт и миф в истории // Вестник древней истории. 1998. № 4. С. 10.

² Там же. С. 13.

³ Я не стремлюсь уличить уважаемого и достойного историка в случайном недомыслии, — я стремлюсь выпуклее показать понятийную сложность проблемы.

⁴ Чем понятийно отличается генезис от эволюции? По Б. И. Ярхо, *генезис* — образование признаков особи, *эволюция* — изменение признаков от одной особи к другой [Ярхо 2006, с. 244–245].

том? Археологический факт — остатки опредмеченной деятельности прошлых обществ, то есть объективной реальности, но в то же время это уже в известной степени «произведение рук исследователя», особенно для таких объектов, как остатки различных сооружений и т. п., поэтому объективность данных фактов частично утрачена (?), — отвечает он. «С некоторыми оговорками археологические факты можно сопоставить с экспериментальными установками в естественных науках». В этих довольно убедительных по-своему утверждениях, правда, совсем нет места категориям *исторического события и исторического источника*. Определение же научного факта заставляет крепко задуматься: «научный факт — это суждение об объективном факте, включенное в систему научного знания» [Генинг 1989, с. 61]. Если касательно научного факта эта констатация и возможна, то исторический факт, на мой взгляд, под такое определение не подходит (как было показано только что), и потому, вероятно, — в отличие от исторического источника и исторического события, имеющих объективный характер, — исторический факт как факт сознания исследователя, то есть как субъективно сформированная мыслительная форма, мыслительное тело, должен быть выведен за рамки исторической науки как объективного института и признан инструментом достижения «истинного» знания о прошлом, а не его элементом. Так и В. Ф. Генинг, подчиняясь логической последовательности рассуждения, пишет, что археологический факт не является научным фактом: он выступает как объект наблюдения, и с таким толкованием тоже трудно согласиться. Факт не является объектом наблюдения в силу субъективного характера его природы: объектом выступают историческое событие и исторический источник, которые могут быть расценены как *артефакты*. При введении понятия *артефакта* как объекта факт в качестве субъективной формы сознания обретает еще большую логическую упругость. Следует согласиться с точкой зрения Генинга, что артефакт как фиксированное свойство схватывает лишь какую-то определенную, выделенную ученым сторону объективной исторической действительности [Генинг 1989, с. 62]. В качестве артефакта в нашем случае выступает и архитектурный экфрасис как описание сооружения современниками, и сами остатки этих сооружений, доступные для наблюдения и изучения.

В одной из наиболее глубоких (и хорошо написанных) книг, посвященных рассматриваемому вопросу, в монографии Г. А. Антипова, автор, приводя мнения разных ученых (Н. И. Кареева, Г. М. Иванова, М. А. Барга, А. В. Гулыги и проч.), спрашивает, что же такое *научный факт* в самом общем смысле? В интерпретации Антипова то, что делает факт фактом, есть свойство быть результатом (продуктом) эмпирического исследования. Эмпирическое исследование всегда представляет собой «наложение» некоторой концептуальной схемы на действительность. — «Иными словами, объект исследования репрезентирован чувственно данными (фиксируемыми средствами наблюдения) феноменами. Производимое в эмпирическом исследовании знание, соответствующее, разумеется, эталонам научности, нормам научной рациональности, и может быть квалифицировано как факт» [Антипов 1987, с. 103]. Собственно, Антипов подтверждает точку зрения, что *исторический факт — это субъективно оцененное событие*: то ли событие объективной действительности, то ли сообщение исторического источника.

Иным словом, *факт — материя эфемерная, коварно меняющая очертания в зависимости от характера источника и от настройки нашего культурно тренированного зрения*. Нужно лишь подчеркнуть, что, поскольку исторический факт субъективен (в отличие от события и источника), в сознании каждого исследователя он обретает неповторимые очертания: разные персонажи историко-культурного исследования по-своему осознают фрагменты прошлого, опознанного по событиям и источникам, и поэтому ждать от них симфонии в расположении точек зрения едва ли приходится. Так же полагает и П. В. Копнин: «Категория факта определяется через нахождение его места в ходе научного исследования, той функции, которую он играет в нем ... Знание приобретает качество фактичности, если оно: 1) достоверно, 2) служит исходным моментом в постановке и решении научной проблемы. Все остальные признаки факта, в частности его инвариантность (некоторая независимость от системы, в которую он включен), являются производными от этих двух» [Копнин 1974, с. 227].

Наверное, предельно образно ситуацию можно выразить апофегмой Виктора Шкловского: *факты содержатся, как и слова, в словаре, но оживают только в речи*. Э. Д. Фролов настаивает, что историческая наука имеет дело с фактами столь

же реальными, сколь и мнимыми: реальными, поскольку известные события действительно произошли в прошлом; мнимыми, поскольку они исчезли, физически неосвязаемы и не могут быть подвергнуты опытному анализу. Факт поэтому оказывается «вещью» *приблизительной*, с размытыми краешками, с нечетким контуром, ускользающий, когда глядишь на него пристально. Э. Д. Фролов справедливо считает, что исторический факт не существует вне информации о нем, является для нас лишь при соприкосновении с его тенью — сохранившимся источником, но при этом сам остается лишь образом, зримой проекцией того, что когда-то было реальностью [Фролов 2004, с. 10]. Осмелюсь заметить, реальностью вполне условной, если речь не идет о таком своеобразном *письменном* свидетельстве, как *официальная, гербовая бумага*, то есть документ в прямом смысле слова: с подписью, датой и печатью. Царство «фактического» — это *знание*, вышедшее из одной системы (например, теоретической) и стремящееся к другой, более совершенной системе [Копнин 1974, с. 228]. Что человек *знает*? То, чему научился; что ему было *интересно* знать; то, чем он отличается от тех, кто не знает; которому с незнающими через самое наличие у себя знания *неинтересно* общаться. Недаром московскую историко-филологическую школу проф. Ф. Ф. Соколова обзывали «*фактопоклонниками*»: чему они «кланялись»? Сначала своему *знанию* фактов, а затем и самим *фактам*, якобы почерпнутым из источников и событий (см.: [Фролов 1999, с. 175–205]).

В какой же степени архитектурное произведение, даже обставленное античными текстовыми фрагментами (Парфенон, Тесейон, Телестерион, Эрехтейон, акропольские Пропилеи и т. д.), оказывается историческим фактом и, следовательно, источником? Не является ли им, в самом деле, то, чем это произведение было порождено, из чего оно «конденсировалось» в качестве знаковой (и потому значимой) формы, то, что лежит за формальными рамками этого произведения и тем самым его инициирует?

Вероятно, рассуждая об античной архитектуре, мы в который раз должны обратить внимание не на сами произведения, а на тот общественный контекст, который их породил, нагрузив последний функциональным содержанием и семантическим смыслом, превратив из *исторического события* в *факт моего сознания* (*исторический факт*), и сделав этот факт *источни-*

ком знания о самом произведении. В. В. Кучма справедливо сокрушался, что обратной стороной блестящих успехов филологической школы (со второй половины XIX в.), рассматривающей, скажем, византийский военный трактат исключительно в качестве литературного произведения, является полное пренебрежение содержащимися в трактате военно-историческими реалиями, «привязывающими» трактат к той или иной эпохе, делающими его полноценным историческим памятником [Кучма 2002, с. 141]. Пожалуй, *архитектуроведческому антиковедению* описанные научные ужасы грозят в значительно меньшей степени, чем иным областям: пятисотлетняя традиция «реального» комментирования основного сохранившегося текста — Витрувия — убедительное подтверждение.

Итак, рассматривая исторический факт как некий образ, посредством которого можно перенести «в чужую душу собственные фантазии» (П. Валери), оказывается, что возможный отклик «чужой души» на него никогда не равен тому, что он есть. «Потому-то и наделил богов человеческий разум творческой властью: что разум этот, периодический и отвлеченный, способен увеличивать воображаемый объект до таких размеров, что не может уже вообразить его» [Валери 1993, с. 43]. Так, сущность античной архитектуры уже невозможно *вообразить*, она уже *до отказа быть сущим исполнена моим воображением*. Но это предохраняет от уверенности, что античность именно такова, какой исследователь ее воображает.

В этой же — субъективно окрашенной — плоскости, мне представляется, лежит и феномен *архитектурной критики* как специфической области архитектуроведения, нацеленной на оценку того или иного исторического факта. Приведу не совсем уместный в нашем контексте, но выразительный пример.

Многоборец русской культуры XIX в. В. В. Стасов, который, по слову Чехова, якобы имел «редкую способность пьянеть даже от помоев», касательно начала собственно имперской архитектуры в России высказался довольно прямо. Он считал, что Пётр I «вычеркнул вон русскую архитектуру, величавую, оригинальную, талантливую, и завел у нас совершенно непригодный для страны и народа архитектурный европеизм, — стиль голландский и немецкий, да, к несчастью, еще и самый низкопробный, из самой скверной эпохи. Он насильно навязал его нам; преемники его продолжали действовать по той же системе и всего чаще, для выпол-

нения ее, выписывали иностранцев-архитекторов, строивших русские церкви на католический манер..., и кое-как приклеивали чужие формы к нашим потребностям»¹. Становясь на путь архитектурной критики, приходится признать, что Стасов, по форме изложения суровый и неумолимый, подходит к вопросу излишне социологически: поменьше бы пафоса в негативной оценке петровских начинаний, и за голландским фасадом можно было бы разглядеть меняющегося дворового крестьянина, которого баре учат чистить ногти и оставлять онучи в прихожей вместе с лаптями. И. Э. Грабарь писал: «Гзымзы», «базы», «капители», «фрамуги», «каракштыны», «штап салькелен», «штап ганен» — без этих терминов не обходился ни один договор о постройках того времени, и видно, что их до страсти любили. Специалисты не прочь были щегольнуть непонятным простому обывателю заморским словечком, и можно себе представить, как лихо и с каким смаком они его произносили»². Если бы ни голландско-немецкие пристрастия Петра, не писать бы Стасову о том, что это было нехорошо, что Пётр, мол, «величавую, оригинальную и талантливую» допетровскую русскую архитектуру — как бык овцу — покрыл флёром европеизма, надо полагать, невеличавого, неоригинального и бесталанного. Архаизм древнерусского зодчества Пётр заменил новаторством европейской архитектуры, и не столько, прорубив «окно в Европу», вывел русского мужика за государственную околицу, сколько позволил удивленному европейцу заглянуть в это «отверстие» и поинтересоваться, не находит ли дикая безбрежная страна необходимости в его просвещенных услугах? Зодческая «простота и смекалка» уступили место архитектурной «сложности и масонскому профессионализму», показав, как должно выглядеть культурное государство. Что примером оказались Голландия с Германией — частности, обусловленная конкретностью исторических обстоятельств.

Итак, если «архитектура, не связывающаяся во взгляде ни с чем человеческим, пробуждает в тебе слезы, это рождающееся излияние, которое, как ты чувствуешь, готово хлынуть из твоих непостижных глубин, поистине бесценно, ибо оно по-

¹ В. В. Стасов. Избр. соч.: В 3 т. М., 1952. Т. 3. С. 496.

² И. Э. Грабарь. Архитекторы-иностранцы при Петре Великом // И. Э. Грабарь. О русской архитектуре: Исследования. Охрана памятников. М., 1969. С. 264.

казывает тебе, что ты чувствителен к вещам совершенно безразличным и бесполезным для твоего существования, твоей участи, твоих интересов — для всех моментов и обстоятельств, какие определяют тебя в качестве смертного» [Валери 1993, с. 160], — то всякое *воображение* античной архитектуры как невероятного для современного человека конденсата культурных движений разыгрывает сознание исследователя тем едва слышным сказом о себе, который он воспринимает не иначе, как некое божественное откровение.

Античная архитектура — эстетическая бесконечность, монументальное прошлое, укорененные в тебе самом, тобою самим ветвящиеся в пространствах переживания, не тождественных ни тебе, ни ей. Это некая Илисс — река Времени, — на берег которой волны выбрасывают только души, без труда унося все прочее. Вспомним реплику архитектора Эвпалиноса из инсценировки Поля Валери: «не замечал ли ты, проходя по этому городу, что есть в нем *безгласные* здания, есть здания *говорящие* и что кое-какие, самые редкостные, *поют*? При чем эта одушевленность или же немота не вызваны ни назначением зданий, ни даже их обликом. Это зависит от дара строителя или от расположения Муз» [Валери 1993, с. 177].

Заметим, что Валери использовал здесь *античный экфратический прием*, превращая простое описание в переживание зрителя. И далее: «О Федр, когда я вынашиваю в себе здание, когда я любовно ищу его форму, стремясь построить предмет, который бы радовал взгляд, обращался к мысли, удовлетворял чувству меры и всевозможным условностям... скажу тебе странную вещь: *мне кажется, что мое тело по-своему в этом участвует* (курсив мой. — А. П.)... Пойми меня. Наше тело — изумительный инструмент, но я убеждаюсь, что смертные, которые все им располагают, в полной мере его не используют. Все, что они в нем черпают, — это боль, наслаждение и необходимые действия, в числе которых и акт самой жизни. То они с ним сливаются, то на время о нем забывают: и, порою — животные, порою — чистые духи, они сами не ведают, какие всеобщие связи в себе содержат и из какого чудесного состоят начала. А ведь через него они сопричастны тому, что видят и осязают: они — камни, они — деревья; ощущениями, дыханием они обмениваются с материей, в которую погружены... Но это тело и этот дух: это неодолимо живое присутствие и это зияющее

отсутствие, которые спорят о своем первородстве и которые следует наконец примирить, это конечное и это бесконечное, которые мы привносим каждый по-своему, — необходимо теперь слить их в некоем стройном порядке; и ежели волей богов они действуют сообща, ежели они обмениваются сообразностью и изяществом, красотой и долговечностью, линиями дополнения движения и мыслями — числа, значит, они обрели свое истинное отношение, свое действительное бытие. Пусть же они сойдутся, пусть найдут общий язык в материи моего искусства! Камни и силы, контуры и массы, свет и тени, искусные соподчинения, иллюзии перспективы и реальные тяжести — таковы продукты их тесных сношений, чьим прибытком да будет в итоге немеркнущее сокровище, которое я зову Совершенством!» [Валери 1993, с. 181–183].

Это речь архитектора — подлинно античного архитектора, мастерски *реконструированного* велеречивым французом Валери. Это — живая речь чувствующего человека, впитавшегося в роль «соорганизатора всего со всем», которую он не играет — *переживает*. Но кто бы так воспел горшечника или богача? В античное время проводилась четкая грань между имеющим право быть воспетым и поименованным — и толпой безымянных. «В таком случае обычно граффито, упоминающее имя, могло обеспечить неизвестному, которому не суждено было стать героем поэтического произведения, некую форму бессмертия. И сейчас мы еще видим имена, нацарапанные на деревьях или на стенах часто посещаемых мест...» [Куле 2004, с. 21] Поэтам обычно свойственно полагать, что их стихи будут жить дольше, чем простая надпись: и Симонид так рассуждал с чувством определенного превосходства, и вот, как видим, Поль Валери, только что выполнивший за античных писателей их работу. Коринна Куле так прокомментировала бы это обстоятельство: «нетрудно понять, насколько человеку той эпохи важно было оказаться воспетым сказителем: иначе его ждало забвение, он более не существовал. Только слово аэда могло даровать герою истинное существование, состоящие в том, чтобы жить в памяти нынешних и будущих людей» [Куле 2004, с. 26]. По большому счету, никакие иные средства не позволили бы свершаться историческим фактам, особенно если они относились к людям, а не к событиям, в которых эти люди вольно или невольно участвовали. Причем, к людям с именами (а не просто

с фамилиями): «Кто бессмертным покорен, тому и бессмертные внемлют» (*Ил. I 218*).

Современный архитектор чувствует так же, как древний, но не говорит: это язык другой эпохи, его можно расслышать, но трудно воспроизвести. Помещенный в иное акустическое пространство, он становится пищей для циника, может быть записан и пересказан. Наша задача — суметь расслышать интонацию, без которой он бессмыслен и как субъективно понятый исторический факт, и как объективный исторический источник. (Даже, если это источник неантичного происхождения¹.) Если архитектор кому-то и подражает, то только собственной природе, якобы «ведясь» на ее прихоти, но тем самым отдавая отчет, что сама природа творит себя при его посредстве, при его волевом усилии, ею инициированном и сконструированном.

И не что иное, как собственное тело, впитывающее и формирующее новые, мыслительные тела, — залог и главное условие интуитивно точной способности «соорганизации всего со всем». Эта соорганизация может выражаться в деятельностном качестве, постижимом то ли как театральное действие, то ли как ритуал, то ли в звучании языка, — но обязательно так, чтобы

¹ Пьеса «Эвпалинос, или Архитектор» Валери опубликована в 1921 г. в качестве предисловия к альбому «Архитектура»: «Сократический диалог “Эвпалинос”, написанный, дабы выполнить заказ на предисловие к архитектурному альбому, был написан сообразно с жесткими условиями заказа, то есть заполнил пространство в 115300 знаков избранного шрифта, — условие, поставленное декоративным замыслом издания» [Валери 1993, с. 441]. Поль Валери увлекался архитектурой с юношеских лет; одно из его ранних эссе — «Парадокс об архитектуре» (вспомним «Парадокс об актере» Дидро), — написанное в 19 лет, через тему Орфея связывает зодчество с музыкой. В зодчестве автор обнаруживал воплощение идеи конструирования, архитекторирования, «которое представляет собой переход от беспорядка к порядку и использование произвольного для достижения необходимого». Большинство литературных эссе Валери пронизано этим архитектурным принципом, однако более или менее комплексное реконструктивное исследование разумения им природы архитектуры, обещающее дать забавные плоды, до сих пор не осуществлено. Валери был уверен, что «воссоздание определенной Греции с минимумом данных и однородных условностей не менее правомочно, нежели ее воссоздание с помощью массы документов, которые тем противоречивее, чем их больше» [Валери 1993, с. 443]. Может, та же уверенность питает и пишущего эти строки?

результаты ее были способны формировать среду, акустически, жестикулятивно и формологически подчиненную природе человека в ее эстетически значимых и потому исторически ценных проявлениях.

Мы недаром начали исследование герменевтико-культурологических оснований античной архитектуры с ороакустических, языковых моментов, отлившихся в тексты и явившихся фактором, *формирующим пространство* (как драма сформировала древнегреческий театр). В этом отношении классическое языкознание выигрывает не только перед археологией, но и перед архитектурологией. Как замечает Ю. А. Мосенкис, «по языку можно описать в общем жилище и быт носителей речи, но по жилищу и утвари нельзя судить о языке (при отсутствии письменных памятников в обоих случаях)... В синтетических работах надо идти от языка к истории материальной культуры, так как противоположный путь (Н. Я. Марр и его “палеонтологическая” школа) неудачен» [Мосенкис 1996, с. 32–33]. С этим утверждением трудно не согласиться, поскольку именно языковые, воплощенные в тексте, свидетельства истории культуры только и способны пролить свет на генезис среды, в которой этот язык не только существовал, но которую так или иначе порождал своим присутствием и функционированием в структуре мифа и религиозных верований, в структуре литературных произведений вообще, формировавших активное отношение грека к своему бытию. Например, М. А. Гаспаров (применительно к античной литературной басне) обращает внимание, что образы, созданные религиозным сознанием человека, стали *первым* достоянием его художественного сознания: «боги и герои сделали персонажами мифа и сказания, животные — персонажами басни» [Гаспаров 1971, с. 9]. Образы, созданные языком и *в языке*, оказались гораздо устойчивее, «культурнее» в смысле литературности их обработки до такой степени, что художественное сознание эллина разделило язык разговорный и язык литературный. То есть язык из ороакустического феномена стал явлением письменного языка, превратившись затем в самостоятельную ценность, способную диктовать правила и задавать установки. «Язык, которым написаны басни эзоповского сборника, — обычный разговорный язык греков I–II вв. н. э.; об этом нужно упомянуть потому, что литературный язык этих времен был очень далек от разговорного, и всякий, кто хо-

тел блеснуть литературным мастерством, старался писать не на современном, а на старинном аттическом наречии» [Гаспаров 1971, с. 31].

С другой стороны, только подтверждающей предыдущую, «мы знаем, — пишет Лосев, — жертвоприношения без плясок и флейт, но не знаем поэзии без сказок и выдумки. А поэмы Эмпедокла и Парменида, сочинения о животных Никандра и гномические изречения Феогида — все это произведения, которые взяли взаймы у поэзии размер и высокий стиль, словно телегу, чтобы не ходить пешком» [Лосев 1979, с. 131]. Тем не менее, в своих духовных проявлениях эллин предпочитал оставаться свободным, не задумываясь над спецификой разговора и письма, ведь для него быть свободным значит «иметь “свободное тело”, не оскверненное пыткой и побоями, не обезображенное неестественными позами, какие заставляет надолго принимать всякий “рабский” труд (в том числе, увы, и труд переписчика...). От культуры грек прежде всего требует, чтобы она развивала, облагораживала, одухотворяла само это тело и непосредственно присущие этому телу голос и дар речи. Устное слово — это все еще телесная “самость” человека, написанное слово — нет» [Аверинцев 1997, с. 205]. Однако на чем еще, кроме написанного слова, отчужденного от человеческой самости по специфическим законам, в состоянии основываться историк? Что, например, имел в виду Платон, в «Законах» указывавший: «Каменные могильные плиты надо делать такой величины, чтобы там уместилась похвала жизни покойника, выраженная не больше как четырьмя гекзаметрами» (*Законы* XII 9, 958 e)? Скорее, ничего, кроме констатации. Поскольку гекзаметр это «ортопедический» прибор, помещающий свой механизм между замыслом и произведением (Х. Ортега-и-Гассет): ничего другого, кроме механики передачи информации, от него ждать не приходится. А ведь надгробные надписи — вообще самый народный «жанр» греческой и латинской словесности (да и вообще любой словесности), рассчитанный на «низовую» читательскую среду (М. А. Гаспаров).

Если рассуждать герменевтически, то есть — пытаюсь технически понять и истолковать текст, — всякий эпиграфический элемент, нанесенный на мрамор или туф и сообщающий о чем-то, должен рассматриваться во всем круге «сплавленных горизонтов» (Х.-Г. Гадамер) размышления об этом предмете. Выше

на примере герменевтико-культурологического обсуждения надписи на фронтоне портика римского Пантеона я пытался показать это. Здесь остановимся подробнее.

Эпиграфика как источник. Среди вещественных памятников, названных в первой главе (*табл. 2, стр. 208*), отмечены два достаточно самостоятельных по семантическим характеристикам блока: *остатки античных построек и сооружений* и т. наз. *бытовые остатки*, то есть «словесно молчаливые» материальные памятники. Другой класс памятников — *письменные*: широкий спектр материальных объектов, который охватывает разные, но близкие по семантике артефакты. Почетные, посвятельные, надгробные надписи, надписи на гирях и мерах, на глиняной посуде, на предметах быта и обихода; строительные надписи: на постройках (*tituli operum oblicorum*), на мраморных квадратах, в клеймах на кирпиче и черепице, водопроводных трубах и т. д. Иным словом, то, что сохранилось не на пергамене и получило название эпиграфических памятников. Общепонятное определение эпиграфики как раздела истории, изучающего тексты, слова и отдельные знаки, нанесенные на камень, дерево, бересту, глину, кожу, листья некоторых растений, панцири черепах и т. д., то есть на всё, на чем можно оставить некие сообщающие сигналы-знаки, в контексте нашего случая приходится сократить по материалу нанесения до трех больших классификационных областей: 1) камень, применявшийся для строительства и возведения меморативных сооружений; 2) керамика для бытового обихода; 3) пергамен.

Памятники античной эпиграфики к сегодняшнему дню изучены практически досконально, и лишь изредка в результате археологических раскопок ученые наталкиваются на новый материал, только уточняющий общую картину, заполняющий некие хронологически или событийно зиявшие прежде лакуны, но не вносящий кардинальных изменений в знание о прошлом¹.

¹ Правда, случаются уникальные открытия. Неожиданное обнаружение в 1977 г. остатков кораблекрушения в проливе между о. Родос и материком, недалеко от г. Мармарис, было сенсацией в научном мире: дискуссии, которые она породила, продолжаются. По сути, ничего особенного: в первой четверти XI в. фатимидский корабль вез битое стекло для византийских стеклоделов, и не довез. Ю. А. Шапова, специалист по византийскому и древнерусскому стекловому делу, считает, что сложная акция начала XI в. и трагическое корабле-

Эпиграфические памятники по разделу «архитектурной археологии» изучены практически полностью. Библиографическое перечисление сводов их изданий по разным странам, территориям и народностям заняло бы много места¹.

крушение стали своего рода «торжественными похоронами старой обрядовой формы» причастия. «Первый запрет на стеклянные потиры наложил собор в Реймсе в 803 г., за ним последовали другие от имени папы Льва IV (847–856). На протяжении XI в. обряд причастия постоянно находился в поле зрения византийской церкви, но ни тогда, ни в настоящее время ни один ритуал не стал универсальным» (Ю. А. Шапова. Стеклянные потиры: Археологический аспект истории священных сосудов // Византийский временник. 2005. Т. 64 (89). С. 210). Как щит создал древнегреческую демократию [Гаспаров 1996, с. 30–31], так случайная находка битого стекла позволила историку прийти к выводу о не-универсальности ритуала таинства причастия на землях Православного мира. Впрочем, к строительной эпиграфике этот эпизод не имеет отношения.

¹ По акад. В. В. Латышеву [Латышев 1997-6, с. 9–10], важнейшие: изданный Берлинской академией наук «Corpus inscriptionum Graecarum» в 4 т., из которых два первые обработал А. Бёк (1828, 1843 гг.), третий — Й. Франц (1853 г.), четвертый — Э. Курциус и А. Кирхгоф (1856 г.). В 1870-х, когда этот монументальный труд был закончен изданием к нему указателей (Indices, 1877 г.), первые тома оказались устаревшими как по количеству, так и по обработке материала, и Академия решила предпринять новое издание всех известных греческих надписей, но уже не в виде одного общего сборника, но в виде ряда сборников, соответствующих отдельным частям греческого мира. Появились: «Inscriptiones Graecae antiquissimae praeter atticis in Attica repertas» (1882 г.); «Corpus inscriptionum Atticarum» в 4 томах: т. 1, содержащий древнейшие надписи до 403 г. (1873 г.); т. 2 в 4 частях, содержащий надписи от 403 г. до времени императора Августа (1877, 1883, 1888 гг., Indices — в 1893-м); т. 3 в 2 частях, обнимающий надписи римских времен (1878, 1882 гг.); т. 4 содержит дополнения к трем первым, до сих пор выходящие выпусками по мере накопления материала; «Corpus inscriptionum Graecarum: Graeciae septentrionalis», т. 1. Inscr. Gr. Megaridis, Oropiae, Boeotiae (1892 г.); «Inscriptiones Graecae insularum maris Aegaei. Fasc. I. Inscr. Rhodi, Chalces, Carpathi» (1895 г.); «Inscriptiones Graecae Siciliae et Italiae» (1890 г.). Существуют специальные сборники надписей из отдельных районов: например, для Юга России: «Inscriptiones antiquae orae septentrionalis Ponti Euxini graecae et latinae» (1885–1916 гг.) и «Scythica et Caucasica e veteribus scriptioribus graecis et latinis collegiit et cum versione Rossica», составленные В. В. Латышевым; публикации результатов крупных раскопок: «Die Inschriften von Pergamon» в 2 т. (1890, 1895 гг.), «Die Inschriften von Olympia» (1896 г.). Публикации

Одним из первых после античности Л.-Б. Альберти стал проявлять большой интерес к надписям, и первым стал применять их на фризях. Нравились ему надписи и внутри храмов (*De re archit.* VII 10), но кроме такой явной и наиболее очевидной расшифровки идеи путем составления текстов и надписей его внимание привлекали живописные и скульптурные изображения, которые он систематически и упорно сближал с литературным повествованием. В книге «О живописи» Альберти пишет: «Хорошо также, если живописцы будут любителями поэтов и ораторов, у которых много украшений, общих с живописцами, и которые, обладая большим запасом знаний, принесут им большую пользу для *красивой композиции истории* (курсив мой. — А. П.), ибо главная заслуга в этом деле заключается в вымысле, а какова сила вымысла, нам видно из того, что прекрасный вымысел нам мил и сам по себе без живописи» [Альберти 1937, т. 2, с. 57]. Аналогичное рассуждение встречаем в VII книге «*De re aedificatoria*»: «И хорошую живопись... я буду созерцать с не меньшим наслаждением, чем читать хорошее повествование. Живописцы ведь оба: и тот, кто живописует словами, и тот, кто поучает кистью. Остальное у обоих одинаковое и общее» (*De re aedif.* VII 10). Там, где Альберти говорит о скульптуре, он употребляет выражение *sculpta historia* — скульптурное повествование (*De re aedif.* VIII 4; IX 4). В. П. Зубов подчеркивает, что Альберти мыслил пространственные искусства под углом зрения литературы, как своего рода «литературу неграмотных», однако в глазах Альберти живопись была не каким-то низшим видом литературы (как это можно было бы подозревать после знаменитого афоризма папы Григория I о живописи в церквях как Библии для неграмотных), но таким универсальным искусством, которое одинаково привлекательно для образованных, так и для необразованных, «что редко

коллекций музеев, из которых важнейшая принадлежит Британскому музею: «Ancient Greek Inscriptions in the British Museum» в 4 ч. (1874–1893 гг.). Кроме того, существуют сборники надписей, составленные с учебными целями. Выбор надписей, особенно важных для изучения истории и быта греков, подготовил К. Ф. В. Диттенбергер: «*Sylloge inscriptionum Graecarum*» в 2 ч. (1883 г.). Юридические надписи собраны в «*Recueil des inscriptions juridiques Grecques*» в 3 ч. (1891–1894 гг.). Существует свод «*Corpus inscriptionum Hebraicarum, enthaltend Grabschriften aus der Krim*» Д. А. Хвольсона (1882 г.) и т. д.

случается с каким-либо другим искусством» [Зубов 2001, с. 366–367].

Нельзя не вспомнить, что в древнегреческом языке *graphein* одновременно значило «писать» и «живописать», и потому то, что ныне называется «строительной эпиграфикой» древних, можно расценить не только как текстовое сообщение, причастное тому или иному семантическому слою «памятника», на котором оно размещено (размещалось), но и как графическое украшение, некий «космос», призванный нести в архитектурной форме также «живописные», художественные функции. Недаром Альберти (а вслед за ним Лейбниц) считал, что название вещи должно стать ее «адекватным и прозрачным символом», своего рода «логическим портретом» (*characteristica realis* Г. В. Лейбница¹). «Существенно само представление о естественном письме, являющемся вместе с тем универсальным греческим языком, — письме, в котором стирается грань между символом-знаком, обозначающем предмет, и *изображением* этого предмета. При таком толковании уже нельзя понимать выражения “живописное повествование”, “скульптурное повествование” у Альберти как наивное “олитературирование” пространственных искусств. Подобные выражения отражают принципиальную и глубокую убежденность Альберти в том, что пространственные искусства — *вид языка, в своей графичности и универсальности более “естественного” и более “реального”, то есть более близкого к вещам (res), нежели отдельные исторически сложившиеся языки*, вид письма, которое читается глазами «сразу» как письмо самой природы. Такой графический всечеловеческий язык — письмо — является более широким по своей универсальной значимости, *чем латынь гуманистов*², *адресованная urbi et orbi*, и более глубоким по своему познавательному значению. Он является языком самой реальности» [Зубов 2001, с. 369–370]. Это блестящее герменевтическое заключение В. П. Зубова заставляет повторить: момент изобразительности и повествовательности ступшевуется перед момен-

¹ Под словом *character* Лейбниц понимал все письменные, рисованные или изваянные знаки; реальными он называл те из них, которые прямо представляли не слова, буквы или слоги, но самые вещи (*res*) [Зубов 2001, с. 368–369].

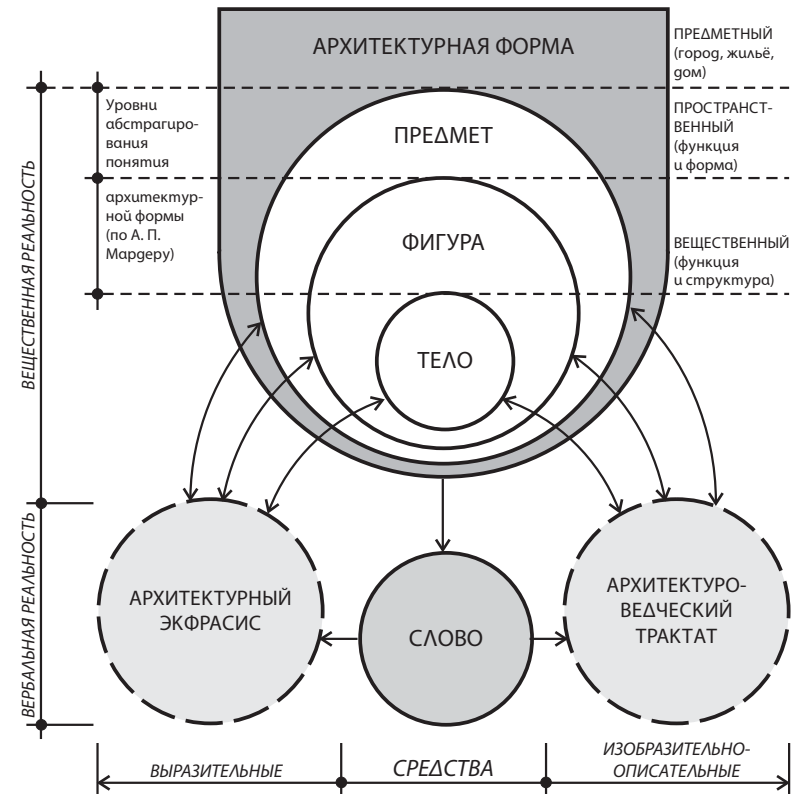
² В Средневековье ученые латы латыни были поколочены колотушками на родных языков-наречий. — *Прим. наше.*

тами выразительности, моментами самовыражения вещи, иными словами — тем, что в этих вещах следует принципу целесообразности, лежащему в основе архитектурной практики.

Альберти пишет, что древние архитекторы подражали природе самих вещей — они не хотели уклоняться в чем-нибудь от обычного назначения здания (*De re aedif.* III 14), и потому строительная эпиграфика, использованная ими, *лишь специальный экфратический вид письма, созданный и функционировавший во времена, когда человеку было все равно, на каком материале оставлять осмысленные знаки: на камне, папирусе или пергамене.* «Окаменевая» с течением столетий, такое письмо напоминало, что ушедшая культура имела голос, готовый к сообщению о себе, и язык, обращенный Городу и миру: Риму и империи, себе и потомкам.

С чем же ныне работает историк культуры? Какой материал достается ему в качестве источника? Эти вопросы часто отбивают охоту вообще заниматься историческими исследованиями, поскольку всякое исследование «повисает в воздухе», правда, в воздухе (но не вакууме) твоего собственного сознания. Вместе с тем «нет записей — нет истории в настоящем смысле этого слова... Остается одна фантазия, и вся предшествующая жизнь того или иного народа окутывается благодаря этому туманом неведения и произвольных, часто ни на чем не основанных домыслов и гаданий» [Церетели 1920, с. 29]. Мы способны считывать только текстовые свидетельства, которые — по своей природе — есть нечто, отчужденное от человеческой самости; а ведь в задачу входит — понять человека в той среде и в том контексте, в котором он деятельно существовал, оставляя эти свидетельства. Д. С. Лихачёв обратил внимание, что можно создать в натуре макеты разрушенных зданий, как это было, например в Варшаве, но нельзя восстановить здание как «документ», как «свидетеля» эпохи своего создания. «Всякий заново отстроенный памятник старины будет лишен документальности... От умерших остаются портреты» [Лихачёв 1985, с. 62]. Но с чем-то же невыдуманно работать нужно?

Задача историка архитектуры еще труднее: каким образом может быть воспринята его реконструкция эпохи и контекста, в котором вырастает то или иное произведение, если зыбки и неточны не только литературные данные, казалось бы, наиболее близко отражающие духовную ситуацию эпохи, но еще бо-



21. Природа исторического источника для изучения герменевтико-культурных реалий архитектуры античного мира

лее неточны те духовные предпосылки, которые способны были вызывать к жизни произведение архитектуры и сохранять его для этой эпохи функционально и культурно важным?

Что должен испытать историк архитектуры, наткнувшись на такую, любовно цитированную выше эпиграмму Марциала?

Cui tradas, Lupe, filium magistro,
Quaeris sollicitus diu rogasque.
Omnes grammaticosque rhetorasque
Devites, moneo: nihil sit illi
Cum libris Ciceronis aut Maronis,
Famae Tutilium suae relinquat;

Si versus facit, abdicet poetam.
 Artes discere vult pecuniosas?
 Fac discat citharoedus aut choraules;
 Si duri puer ingeni videtur,
 Praeconem facias vel architectum.

(*M. Val. Martialis. Epigrammaton V, LVI*)¹

Несмотря на иронию, свойственную эпиграмме вообще и тем более эпиграмме Марциала, доля правды здесь, вероятно, присутствует. Конечно, трудно представить теперь, что интеллектуальный труд виделся Марциалу как никчемный, что знакомство с Цицероном было зазорным и что наиболее прибыльна игра на флейте или кифаре (хотя с ороакустической точки зрения это действительно могло быть). Но еще более трудно вообразить себе небрежение к ремеслу архитектора, тем более поставленной в параллель с ремеслом глашатая.

Преыдушие рассуждения — разговор об историческом источнике для понимания места архитектуры в системе античного (повседневного) сознания. Как мы смогли заметить, источник этот неоднороден, разнообразен и противоречив.

С одной стороны, им может служить приведенная выше эпиграмма Марциала, с другой, — несколько раздосадованная строфа Алкея о не совсем божественной судьбе Рима:

Бог, затвори на Олимпе стоящие праздно ворота,
 Бдительно, Зевс, охраняй замок эфирных богов!
 Рима копье подчинило себе уже землю и море,
 Только на небе еще не проложило пути.

(Пер. с др.-греч. А. Н. Блуменау)

С третьей стороны — эпиграмма Антипатра Сидонского «На храм Артемиды в Эфесе» (того самого, который был сожжен Геростратом):

Видел я стены твои, Вавилон, на которых просторно
 И колесницам; видал Зевса в Олимпии я,
 Чудо висячих садов Вавилона, колосс Гелиоса
 И пирамиды — дела многих и тяжких трудов;
 Знаю Мавзола гробницу огромную. Но лишь увидел
 Я Артемиды чертог, кровлю вознесший до туч, —
 Все остальное померкло пред ним; вне пределов Олимпа
 Солнце не видит нигде равной ему красоты.

¹ Перевод этой эпиграммы Ф. А. Петровским можно прочесть на *стр.* 45.

Кто перенес Парфенон твой, богиня, с Олимпа, где прежде
 Он находился в ряду прочих небесных жилищ,
 В город Андрокла, столицу ретивых в бою ионийцев,
 Музами, как и копьем, славный повсюду Эфес?
 Видно, сама ты, сразившая Тития, больше Олимпа
 Город родной возлюбя, в нем свой воздвигла чертог.

(Пер. с др.-греч. А. Н. Блуменау)

Что же принимать за исторический источник, историческое свидетельство греков (и римлян) о самих себе, о своей среде, породившей архитектуру и архитектурой порожденной? Здесь мы подошли вплотную к вопросу, который, собственно, и должен стоять во главе угла дальнейшего исследования.

Кто таков древний грек, в чем он сродни нам, его изучающим и изумленно глядящим на его творения?

Г. Ламер, немецкий историк, исследовавший быт греческого мира, замечает, что «древние во многом такие же, как мы, что они не иначе смеются и шутят, поют и пьют, любят и веселятся. И у них была последняя мода, которую предписывал мировой город, задававший тон, и у них мода являлась источником новых радостей для модниц и щеголей, тогда как для ученых философов она была мучительной обязанностью, которой они по возможности избегали, считая ее пустой и ненужной. Античного городского жителя по временам так же начинают давить стены домов, он стремится на волю и мечтает о спокойном и беззаботном созерцании среди пастухов и пастушек у журчащего ручья. Ребенок древнего грека так же играет с обручем и волчком; у куклы должны быть такие же башмачки, колечки и хозяйственные причиндалы; молодые девушки танцуют и занимаются музыкой, а хорошая хозяйка сидит дома, штопает и шьет. Разве это не наш мир?» [Ламер 1914, с. 47].

Как бы ни прав казался Ламер, как бы ловко ни была схвачена им сущность античного повседневного сознания, все-таки это «не наш мир»: иначе стоило только вписать его в наше сознание, и все стало бы на привычные нам места. Ниже Ламер пишет: «Древнегреческая одежда, мужская и женская, не похожа на те костюмы, в которые режиссеры одевают актеров при исполнении классических драм. Ее главное отличие от современной заключается в том, что в древности одежду не шили; целые куски ткани просто скрепляли фибулами. Греки не знали слова “портной”; *rafey*s это портной, занимающийся лишь по-

чинками» [Ламер 1914, с. 52]. Значит, разница наблюдается: теперь забота о внешности человека возложена на портного, — в древности человек заботился о красоте тела сам. Стоит ли искать сходства или различий? Вероятно, не в этом дело: современный историк намеревается представить античность на манер современности, сделать ее очевидной, не всегда отдавая отчет, нужно ли.

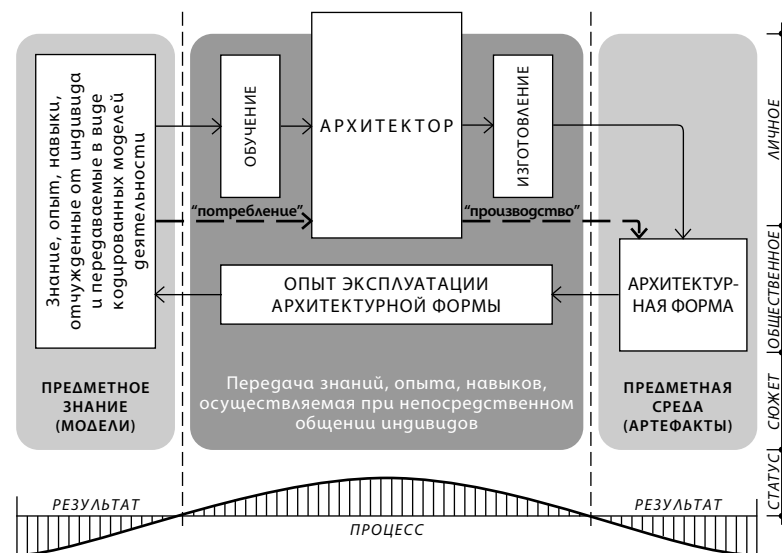
Если «снизу и сверху, — по слову Ксенофонта, — положить материалы, негниющие и неразмягчающиеся — камни и черепицу, а в середину кирпичи и бревна, как они кладутся при постройке, то получается очень ценная вещь — дом» (*Восп. о Сократе* III 1, 7). Об этих ценных вещах мы станем говорить дальше подробно, дом, правда, разумея широко — как среду обитания древнегреческого человека, среду, которая образовала гигантскую конструкцию его социального бытия. Источники же такого изучения, за неимением прочих, могут быть такими, какие угодны нам.

Несомненно поэтому, что главным историческим источником оказывается твоя исследовательская *интуиция*, позволяющая представлять и интерпретировать исторические события в превращенной форме фактов, причем, превращенной лишь тобою самим. Но это личное превращение, если исследователь искренен (в том числе и в своих заблуждениях), может оказаться всеобщим духовным достоянием.

КРАТКИЕ ВЫВОДЫ

С привлечением ряда взаимосвязанных, но сохраняющих признаки автономности явлений античной культуры, — преимущественно тех, что черпают законченность в языковых формах, — в этой главе предложен, обоснован и развит герменевтико-культурологический подход к изучению архитектурных явлений античности.

Этот подход основывается на убеждении, что все, о чем можно вести речь касательно античной архитектуры, не опасаясь выйти за ее собственные рамки, может быть описано и / или интерпретировано при помощи особым образом выделенных феноменов, существование которых обусловлено формами письма, языка и речи.



22. Схема репродуцирования общественных моделей деятельности античного архитектора в зависимости от ее процесса и результата

В число таких феноменов входит прежде всего *диалогический экфрасис* как специально выработанный литературный жанр, позволивший произведениям античной архитектуры и искусства «заговорить» голосом поэтов и писателей, и тем самым сделать *памятник материальной культуры* еще и *литературным памятником*. Благодаря экфрасису главную роль в культуре играет не описание произведения, существующего в качестве завершенной архитектурной формы, но описание переживания этого произведения, записанное при помощи литературных средств. В античном архитектурном экфрасисе архитектура как бы осознает самое себя, выступая для современников как ценность, и тем самым полагаясь именно как архитектура — реальность особого рода, отличная от реальности литературного текста, сакрального действия или повседневного быта.

Архитектуроведческий трактат (сохранившийся — Витрувия) рассмотрен как явление своеобразного романного жанра, вытекающего из самой возможности письма об архитектуре как формы профессиональной самоидентификации (несохранившиеся — Иктина, Пифея, Херсифрона, Метагена, Филона

и проч.). Зарождение в Элладе традиции специального архитектуроведческого письма (наряду с естественнонаучными сочинениями) и ее подхват Витрувием в раннеимператорском Риме позволяет считать этот жанр самостоятельным литературным явлением, не сводимым ни к практике собственно архитектуры, ни к сугубой литературной (научной) деятельности, но породившим своеобразный архитектурный тезаурус, который именно в трактате Витрувия получил «узаконенное» закрепление и таким образом донес живой голос античной архитектурной формы и «самоназвание» архитектурных деталей.

Архитектурный экфрасис, бывший экспериментальной основой для появления архитектуроведческого трактата как особого жанра профессионально-литературного письма, — оказался промежуточным явлением между несколькими реальностями: реальностью зримой формы; реальностью сознания; реальностью взаимной проекции одного на другое, выраженной в акте письма и самом явлении текста.

Познание античного мира при помощи слова об этом мире, сказанного его современниками, и зримых форм, которые его наполняли, носит двойственный характер. С одной стороны, следует говорить о реконструкции принципов познания античным человеком форм окружающего мира через звучание языка и архитектурное оформление ритуала; с другой стороны, следует говорить о проверке верности такой реконструкции путем осуществления самого исследования. Иными словами: каким образом может быть осуществляемо современное исследование архитектурных и художественных проблем античной культуры, чтобы избежать насилия над материалом и остаться объективным? В первом случае мы имеем дело с описанием, во втором — с интерпретацией. Описание отсылает к прошлому, интерпретация — к современности. Прошлое античной культуры описывается через установки античного текста на голос, на звучащее слово; через установку античного ритуала на театральный эффект. «Театральный эффект» — уже интерпретация: греки стремились к ритуалу, поскольку это была их повседневность; а театр оставался театром. Современность нам античной культуры может быть интерпретирована посредством анализа описания ее *современности* самой себе. Как мы стремились показать, такая интерпретация функционирования звучащего слова и ритуального действия ярче всего

может быть показана на примере архитектурной интерпретации. Именно такая интерпретация и составляет основу метода герменевтико-культурологического исследования поэтики античной архитектуры.

В качестве наиболее яркой формы интерпретации явлений античной архитектуры рассмотрено употребление некоторых понятий в трактате Витрувия. Оказалось возможным показать, что греческие метафоры и метонимии, употребленные Витрувием в качестве понятий, нашедших с течением веков латиноязычные эквиваленты, указывают на довольно несложную мутацию. Те собственно архитектурные термины, которые в Элладе имели метафорический характер и употреблялись переносно (например, *периптер* — «оперение» храма), в Риме стали профессиональными терминами, пригодными для толкования даже в современных справочниках как единственно существующие, как имеющие только прямое, не метафорическое значение. На примере «жизнедеятельности» метафорической цепочки «государство — корабль — храм — птица» показано, каким именно образом происходило закрепление за «архитектурной вещью» ее имени, и что архитектурно-языковая метафора это своего рода код, некая точка пересечения не событий, но процессов превращения разговорного языка в профессиональный, и — наоборот.

На основе изучения письменных источников оказался возможным анализ конкретных места и роли архитектора в создании архитектурных форм античного мира (преимущественно эллинского). Приходится признать, что в современном понимании профессии «архитектор как автор сооружения» архитектора в древней Греции не существовало: был сложный собирательный образ ремесленника, занимавшегося, с одной стороны, созданием модели будущего сооружения, с другой, — наблюдением за ее реализацией в натуре. В одном лице этот образ не был сосредоточен, а распределялся между несколькими людьми, и потому понятие *авторства* античных сооружений имеет очень условный характер в силу того, что не известно, кто из создателей сооружения — «делатель модели» или «главный строитель», «чертежник обобщенной формы» или «наблюдатель за стройкой» — вносили больше творческих предложений. В силу примитивной типологии общественных зданий и относительной простоты их архитектурных форм, традицион-

ность которых держалась неизменной несколько столетий, в силу наличия определенного набора типизированных элементов (скудость ордерных композиций) можно по-настоящему ответственно говорить только о привязке «типовых проектов» к «типовым местам». Все эти слова нужно читать именно в кавычках, поскольку античный ремесленник-строитель наверняка обиделся бы за такую расстановку его обязанностей. И даже если в античном мире нет двух совершенно одинаковых сооружений с одинаковой формой ордера, — речь об уникальных постройках может идти в исключительных случаях (Афинский акрополь). Имена людей, причастных к созданию исключительных произведений античной архитектуры, в исключительных же случаях упоминаются в исторических сочинениях, тем самым выделяя этих людей среди армии безликих строительных ремесленников.

Развитая модульная система «проектирования» делала отсутствие «архитектора как творца» оправданным. «Диалоги» античного архитектора это немые беседы с наугольником, пропорциональным циркулем и прорабский контроль за камнотесцами и плотниками, — занятие малоблагодарное и аристократа недостойное. Ныне архитектор — профессия, природа которой обусловлена ей одной присущим лишь изыском ремесленничества; античный «архитектор» это ремесленник до мозга костей, соблюдающий правила архитектурного этикета.

Типологическая скудость произведений античной архитектуры — свидетельство немногочисленности форм проведения античным человеком досуга и исполнения ритуала, главной среди которых — и наиболее усложненной функционально — был архитектурный организм театра. В главе показано, какую роль в формировании античного театра играли явления ороструктуры — установки письменного слова на произнесение, «на голос» — и визуальность; каким образом формулированное Аристотелем единство места, времени и действия выражалось в самой архитектурной форме древнегреческого театра.

Архитектурная форма эллинского театрального здания есть проекция представлений о слове эллинского драматурга, предполагавшего внимательное ухо всего городского народонаселения. Путь от словесности через записанное слово и чтение этого слова вслух породил сначала эллинских драматургов, затем эллинский амфитеатр и, наконец, эллинскую драматур-

гию. Разговорное слово словесности и слово литературное соотносятся в организме театра, как античность с современностью: непосредственно.

Греческое понятие «зритель» появилось из понятия «слушатель», как нововременное — из понятия «читатель». Движение от ориентации сюжета на мифическое основание в Греции к преобладанию бытовых, повседневных сюжетов, окрашенных в назидательные цвета, в Риме свидетельствует о постепенном отходе не только от резкой разграниченности драматического произведения на трагедию и комедию (Греция), фабульным основанием которых был миф, но и от самого мифологического материала — в сторону сращенности театрального зрительского досуга с повседневным (Рим).

Наблюдения над герменевтико-культурологическими основами античной архитектуры были бы неполными, если выпустить из внимания обсуждение самой возможности познания форм античного мира (и античной архитектуры в частности) в категориях новоевропейского мышления: античная архитектура как исторический источник, событие и факт. Для наведения порядка в понятийном хозяйстве историка было признано целесообразным закрепить за этими категориями такие значения: историческим источником выступает всякое историческое событие, представшее сознанию историка в качестве исторического факта. Как только в сознании возникает знание об историческом событии, «на самом деле происшедшем», оно тотчас же становится историческим фактом и — уже тем самым — источником для интерпретации. Эпиграфика античного мира — тоже источник, но историческим фактом ее памятники становятся лишь когда историк интерпретационно переосмысливает ее общительность, встраивая памятник в его контекст.

При всей вольности обращения с историческими источниками ценность памятников эпиграфики, палеографии, архитектуроведческих трактатов и фрагментов экфрасиса возрастает, поскольку создает дополнительный, встроительный, даже порой внеархитектурный «фон», рассматривание которого позволит более веско выносить архитектуроведческие заключения о возможных формах протекания архитектурного процесса в античном мире. Ведь если есть предмет и фон, появляется возможность говорить о ландшафте и пейзажах: об их тож-

дественности или нетождественности условиям современной архитектуроведческой «видимости».

Итак, исторический источник для изучения герменевтико-культурных реалий архитектуры античного мира представляет собой конгломерат сохранившихся или реконструированных архитектурных форм (вещественная реальность) и вербальной предметности, созданной при помощи выразительных (архитектурный экфрасис) и описательно-изобразительных (архитектуроведческий трактат) средств. Эти формы реальности и являются, по нашему мнению, главными герменевтико-культурологическими основами античной архитектуры.

По меньшей мере, они позволяют судить о собственно архитектурологических основах античности, к изучению которых мы и переходим.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

АРХИТЕКТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ АНТИЧНОСТИ

Световой столп и колонна
как выражение тектоники преобразования среды

Ордер как художественное выражение
форм социально-пространственного поведения

Цветовой режим эллинского храма
и «фронтальный принцип»
как выразители древнегреческого мировоззрения

Греческий полис и римский померий
как «пладарм» пространственно-материального
средообразования

«Зрелищный» подход к миру — доминанта всей античной культуры и жизни сверху донизу, от адептов интеллектуального созерцания до римской черни, требовавшей «хлеба и зрелищ». Как известно, иудеи, узнав греческие зрелища, усмотрели в них предел скверны и безбожия.

С. С. АВЕРИНЦЕВ

*Греческая «литература»
и ближневосточная «словесность», 1971 г.*

Если герменевтико-культурологические основания античной архитектуры, только что рассмотренные, составляют горизонтальный срез античной жизни в связи с ее духовной культурой, — архитектурологические основы античности составляют вертикальный срез самой *архитектурной культуры* эллинов и римлян. Если культурологические основы зиждутся на вне-архитектурных аспектах древнегреческой культуры и затрагивают литературу, искусство, скульптуру, театр, поэтическое творчество, — выяснение архитектурологических основ античности, являясь своеобразной «надстройкой» над культурологическими, призвано раскрыть природу тех профессиональных установок, согласуясь с которыми, эллин и римлянин придумывали и создавали архитектурные формы.

Изучение архитектурного этикета античности с точки зрения ее герменевтико-культурологических основ позволило выяснить, *какие* культурные явления, зафиксированные письменно, оказывали «абстрактное» воздействие на сложение архитектурных форм. Взятая же с точки зрения собственно архитектурологической, эта форма этикета позволит уяснить, *что* именно в культурных основаниях способствовало созданию архитектурной формы в том виде, в каком она была построена, *что* из вне-архитектурных категорий следует перетолковать в их конкретно-историческом смысле. Иными словами, «горизонталь» превратить в «вертикаль», и посмотреть, что меняется в самом существе архитектурного наследия античности, как мы его *представляем*.

Г. В. Вернадский в статье памяти Н. П. Кондакова 1926 г. настаивал: «В науке следует различать предмет и метод. По мнению Кондакова, предмет археологии составляет история цивилизации в самом широком смысле слова. Метод археологии применяется к изучению материальных памятников человеческой цивилизации, рассматриваемых как символы, как посредники между сознанием исследователя и цивилизациями, которые он изучает» [Кондаков 2002, с. 216]. Принимая это различие, несколько отличное от современных «гуманитарно-диссертационных воззрений», в этой и следующей главах мы обратимся к архитектурологическому аспекту античности, исходя из тех предпосылок, на которых был сделан акцент выше.

Собственно, здесь предпринят опыт обвода границ (без прорисовки сердцевин) контекста, которым была порождена и в котором могла функционировать собственно античная *архитектурная культура*¹: культура как некий текст.

Как правило, «удивившись тому, что текст существует, удивляешься тому, как он устроен, начинаешь разбирать его на составные части, искать его стержень; так само собой исходное онтологическое чувство перерастает в техники анализа и способы доказательства» (А. В. Карасёв [Путь 2004, с. 66–67]). Это оказывается возможным потому, что всякий текст есть акт умственного *перевода феномена в явление*, всякой тектонической складки, данной ноуменально, в форму, подлежащую нарративной интерпретации. Понятно, что античная культура архитектурной формы (*архитектурный этикет*; см. *стр.* 598–606) может быть переведена — если перевод выполнен корректно, без нарушения правил, — в текст об архитектурной форме, не совпадающий ни с античной культурой, ни с формами ее архитектуры. Они появятся погода, когда либо вступаешь в текст, либо понимаешь, что всякое вступление есть форма ответственности перед будущим текстом. Так, человек, выходя из дому, перевоплощается

¹ Последовательное рассуждение об архитектурной культуре и ее генезисе см. в: [Никитин 1997], а также в его диссертациях: В. А. Никитин. Эволюция художественной формы в архитектуре (на материале современной архитектуры Запаदा): Автореф. дис. ... канд. архитектуры: 18.00.01 / ЦНИИТИА. М., 1986; В. А. Никитин. Организационные типы современной культуры: Автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / Российский институт культурологии РАН. М., 1998.

из индивидуального существа в общественное. Точно так же и культура, появляясь на свет Божий, видимый человеку, становится помимо «одеяния» облаченной в форму репрезентации. Ее официальное платье — невозможная конструкция, разглядеть которую можно двумя способами: либо создав о ней текст, либо непосредственной ощупью. В первом опознание борется с распознаванием, во втором тактильность предшествует ощущению.

Ниже будут рассмотрены четыре главных, на мой взгляд, основы, четыре стержня античной архитектуры: колонна как выражение тектонической способности грека к преобразованию среды, ордер как формологическое выражение театрального действия, цвет как основа воплощения жизнеспособия архитектурной формы и, наконец, в градостроительном смысле — структура греческого полиса (в сравнении с римским городом) как основа традиции упорядоченного средообразования.

Перечисленные элементы основ античной архитектуры невозможны без понимания их в качестве «вертикальных» элементов некоторых телесных образований: от элемента мировоззрения (световой столп) до пространственного воплощения градостроительной идеи (полис).

СВЕТОВОЙ СТОЛП И КОЛОННА КАК ВЫРАЖЕНИЕ ТЕКТониКИ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ СРЕДЫ

Воздействие архитектуры определяется тем, что мы приписываем всему телесное бытие, подобное нашему. Мы воспринимаем жизнь нашего собственного тела в архитектурной форме, судим об архитектурной форме по переживанию сил, мыслимых аналогично нашему телу.

Ганс ЯНТЦЕН
*Структура пространства
готического храма, 1927 г.*

Историческую хронику пишет тот, кому важно настоящее, говорит Гёте. В отличие от хроники историко-теоретическая работа не только рассказывает о прошлом, реконструируя его, но и выражает отношение автора к современности. Обычно это

отношение проявляется помимо авторской воли, поскольку по своей природе всякое знание *исторично*, и каждый вид деятельности зиждится в совокупном опыте предшествующих поколений. Было отмечено, что история науки может оказаться занимательнее, увлекательнее романа: в ней действуют люди, а не персонажи. Свой «роман» имеет и история архитектуры, окаймленная художественно подобранными силуэтами фактов.

Впрочем, нужно держать в уме, что история, как и культура (если это одно и то же), носит не ту обувь, что научные работники, и поступь ее измеряется не мерой наших шагов. Она управляется не законами пространственных линий, а внутренними изменениями, которые одновременно создают симптомы внешних форм [Фрейденберг 1998, с. 71]. Античную литературу О. М. Фрейденберг в первой половине XX в. настоятельно полагала не состоявшейся, а становящейся: ее ход определяется соотношением между старой, образной, и новой, понятийной мыслью. «Мифологический образ (предметное, чувственное мышление) и понятие (отвлеченное мышление) — два метода восприятия, исторически различные, имеющие свои датировки» [Фрейденберг 1998, с. 178, 181]. С такой точки зрения античный роман и античная драма еще не написаны. *Архитектуроведческий импрессионизм* (склонный к романному жанру) проявляется не тогда, когда произведение созиждено при помощи средств *художественного пуантилизма*, а когда не вполне резко выражены результаты осмысления событий и явлений. В этом и *ценность* архитектуроведения, и его *провокация*.

С такой, романной, точки зрения, стержень *архитектурологии античности* (которой в античности не было: это нововременное словосочетание) представляется палкой о двух концах: с одной стороны, это собственно античная архитектура, представленная памятниками и некогда «обтекстовывавшими» их фрагментами античных логографов; с другой, — небольшой корпус архитектуроведческих работ, в которых античность интерпретирована: «Земля гипербол лежит под ними, как небо метафор плывет над нами!» (И. Бродский, «Глаголы», 1960). Первая ограничена временем античности (эллинизм, эллинизм, ранние ромеи), немногим более тысячелетия; вторая — не ограничена ничем, даже методами интерпретации. Но обе пребывают в зависимости от уровня эрудиции исследователя в его плену. Обе стороны сосуществуют, образуя единый научно-исто-

рический организм, именуемый собственно *античной архитектурой* (ведь для себя архитектура Греции и Рима не была *античной*; см. резоны Ю. Н. Тынянова, *стр.* 633–635).

В основу современного изучения античной архитектуры должна быть положена способность преобразования объекта в адекватное ему и ставшее «моим личным» изображение. Как заметили тридцать лет и три года назад Г. И. Лаврик и Н. М. Дёмин, «интуитивное чувственное и логическое рациональное познание следует не противопоставлять, а рассматривать как две составляющие единого процесса отражения действительности, и что противоположность между объектом и субъектом, которая так сильно подчеркивалась в прошлом, должна быть исключена из сферы научного мышления» [Лаврик, Дёмин 1975, с. 46–47]. Удивительный для рациональности 1970-х, этот тезис особенно существен для работы с античным материалом, где, как я старался показать, строгого разведения знания на объект и субъект, в силу специфики античного мышления, похоже, не было. — «Античного человека интересует не столько отвлеченная, то есть предельная идеальность, и не столько отвлеченная, то есть предельная, или слепая и глухая вещественность. Античный человек всегда любовался именно *телом*, то есть только известной степенью идеальности и только известной степенью материальности... Постоянной моделью здесь было не что иное, как именно *человеческое тело*. Оно, взятое как в совершенной форме выраженная жизнь, и было моделью всякой красоты. И прежде всего человеческое сильное, живое, одушевленное, разумное и целесообразно действующее тело было моделью *космоса*, который отличался именно всеми человеческими свойствами, данными в своем предельном состоянии» [Лосев 1979-а, с. 762]. Сколь бы эмоционально фасадным ни показался иному архитектору этот лосевский фрагмент, иначе и быть не могло, поскольку в знаниевом отношении именно человеческое тело является тем лакмусом, посредством которого только и может, формируясь, проявляться *тектоническое отношение к миру* и оправдываться деятельная способность его преобразования в рамках природной сущности.

История античной архитектуры в отечественном архитектуроведении, пожалуй, как никакая другая, получила наиболее завершенные определения, и, казалось бы, зачем «старое ворошить». Изучены памятники архитектуры, в деталях обозначен

контекст демократической Греции, республиканского и императорского Рима, «дегустированы» многочисленные экстракты античной культуры в эпохи средневековья и Нового времени. Однако, представляется, что аспекты собственно *телесной* выразительности, то есть пластической выраженности той или иной идеи вообще в самой греческой и отчасти римской архитектуре (несмотря на корпус реконструкций) изучены несколько стохастически.

Принцип реконструкции того или иного явления античной архитектуры (и не только ее) открывает широкие перспективы для сколь угодно произвольного интерпретаторского вторжения, основанного на дразнящей мыслительной интуиции автора реконструкций. Основной здесь оказывается увлеченность проблемой, авторское переживание и научная честность. В таком ключе заинтересованная обращенность к античной архитектуре тем более оправдана, что в ней самой сформирован замкнутый круг воззрений, выход из которых с трудом возможен на тех «ведомых тропинках», что уже давным-давно внутри него протоптаны.

История архитектуры, сведенная к истории развития архитектурной формы, исчерпывая вещеведческие возможности. Потому обратиться к новой постановке вопросов, не связанных с искусствоведческим восхищением пропорциями и красотой фронтонных композиций, мастерством Мнесикла, Иктина или Фидия, — кажется естественной потребностью.

С иной точки зрения, по наблюдению Г. И. Ревзина, попыткам привить архитектуроведению семиотику — уже около сорока лет, и они неудачны. «С одной стороны, поразительная близость семиотической культурологии и части архитектуроведческих исследований, с другой — засвидетельствованная временем “неплодность” их союза. С одной стороны, ощущение, что, описывая модель мира в некоей архаической мифологии, семиотика на самом деле описывает иконографическую программу какого-то известного памятника архитектуры, с другой — безрезультатность попыток перенесения понятия *картина мира* в архитектуроведение» [Ревзин 2002, с. 20]. Что же делать посреди этой безотрадности? Г. И. Ревзин считает, что поскольку, едва лишь мы начинаем импортировать семиотику в архитектуроведение, то есть, по сути, уничтожаем разницу между ними, их союз оказывается неплодотворным, —

постольку следует удерживать их различие. «В силу их близости у них, несомненно, найдутся общие темы для разговора, но этот разговор должен мыслиться именно как диалог» [Ревзин 2002, с. 20]. Каждый помнит, что «диалогический подход — это не только гордыня переламывания чужих голосов своей интонацией, это и смирение выслушивания чужих голосов (чтобы понять врага) перед тем, как их переломить» [Гаспаров 1997, т. 2, с. 496]. Некритически понятый концепт М. М. Бахтина о диалогичности культуры¹, по тонкому замечанию М. Л. Гаспарова (вызвавшему негодование бахтиноведов), привел к тому, что ниспровергатель всякого пиетета сам по иронии судьбы стал предметом пиетета: «несвоевременные последователи сделали из его программы творчества теорию исследования, а это вещи принципиально противоположные: смысл творчества в том, чтобы преобразовывать объект, смысл исследования в том, чтобы уберечь объект от искажений» [Гаспаров 1997, т. 2, с. 496]. Следует понимать употребленное Ревзиным понятие *диалога (семиотики с архитектуроведением)* как принцип активного отношения к наследию, поскольку вещи ценны не сами по себе, а в том использовании, «в котором они участвовали» (Бахтин). М. Л. Гаспаров подчеркивает: «вступая в диалог с вещью, читатель (исследователь. — А. П.) может или подстраиваться к ее контексту, или встраивать ее в свой контекст (диалог это борьба: кто поддастся?). Первое возможно: Бахтин не хотя признает заслуги Эйхенбаума, вскрывшего в вещах Льва Толстого такие злободневные контексты, о которых все давно забыли. Но это хлопотно, да и едва ли нужно. Второе отношение для Бахтина и для всех в 1920-е годы гораздо естественнее: не подчиняться вещи, а подчинять вещь, брать из старого мира для перестройки нового только то, что ты сам считаешь нужным, а остальное с пренебрежением отбрасывать. Вся культура прошлого — лишь полуфабрикат для культуры будущего» [Гаспаров 1997, т. 2, с. 495]. По мнению Ревзина, между дисциплинами «семиотика» и «архитектуроведение» может существовать диалог, будто они общаются помимо исследователя-

¹ М. А. Шкепу указывает, что арсенала современного «демократизма» относительно мировых форм культуры на последнюю четверть XX в. хватило лишь для идеологемы под вывеской «диалога культур», который в действительности не имеет места, а то, что имеет, не является диалогом [Шкепу 2005, с. 19].

архитектуроведа, который работает «методами семиотики», и только наблюдает, как две дисциплины мирно диалогизируют сами с собой. Пожалуй, это преднамеренно незамечаемое общее место, своего рода устойчивая «научная метафора»: ведь каждому понятно, что общаться могут только живые существа, а не абстрактные модели. При всеобщей недоговоренности о терминах и понятиях семиотики каждый понимает под ней своё и приходит к своему ценному (но субъективному) результату, способному обогатить окружающих. Архитектуроведение и его методы не являются точными, в лучшем случае они объективны, а уровень объективности для каждого исследователя свой. Если М. А. Гаспаров, намеренно стгущая краски чужого недомыслия вокруг бахтинской концепции диалога, стремится сделать «собеседников» в диалоге максимально рельефными, Г. И. Ревзин констатирует, во-первых, необходимость удерживать различие, во-вторых, указывает на возможность существования общих тем. Итак, остановимся на том, что использование приемов семиотического исследования в архитектуроведении допустимо (ниже будет показано, каким образом можно достичь любопытного эффекта), что общаются не эпохи, а люди, вступая в диалог с современниками и почтительно выслушивая предшественников, — эпохи исследуются при помощи диалектической и индуктивной логики, логики высказываний и многозначной логики, и т. д., опираясь на эрудицию. Конечно, всякий исследователь может «допросить» минувшую эпоху, но отвечать-то все равно приходится самому. Бахтинский диалог это все равно что шахматы с самим собой. Вот какие порой странности поставляет гуманитарным наукам простая метафора.

Символ, среда, культура. В этом разделе я хочу показать, в какой мере можно говорить о пределах применимости в архитектуроведении семиотических принципов и приемов, относительно которых Г. И. Ревзин предполагает возможность диалога, поскольку приходится рассматривать на античном примере центральную проблему: *символ — среда — культура*.

«Дух дышит, где хочет» (*Ин 3 : 8*), и понимание, каким образом его дыхание отражается, «запотевая» на зеркальной поверхности формы зодчества, — залог *проблемологической истории архитектуры* [Пучков 2005-л]. Эта идея не нова: наиболее корпусно зафиксировал ее в начале 1920-х гг. А. Г. Габри-

чевский¹. — «Мысль о том, что классический канон может быть априорно или апостериорно выведен, что можно формально охарактеризовать классическое мироощущение, — сущее безумие; исследователь... должен уловить те почти неуловимые оттенки творчества, когда оно начинает сознавать имманентный всякому искусству синтез как положительный идеал, как формообразующую энергию» [Габричевский 1993, с. 50]. Действительно, «формальные характеристики» античной архитектуры — исследование пропорционального устройства композиции памятников, вопросов гармонии и происхождения ордера (от архитектора Витрувия до архитектуроведа В. Ф. Маркузона [Маркузон 1939; 1954; 1970-а; 1970-б; 1972-а; 1972-б; 1980] и семиотика-медиевиста У. Эко [Эко 1980; 1989; 1998; 2004-б]) — *искусствоведческое* подтверждение самоценности архитектурной оболочки («антропоморфно-положительной или стереометрически-отрицательной» [Габричевский 1993, с. 51]), отражение «пластического направления художественной воли» (*Kunstwollen* А. Ригля), по сути, отрицающее форму, поскольку пластическая масса переживает не как оболочка, а как художественная самоценность. Активное отступление от этих позиций предлагается тем же Габричевским: отчетливо выраженная «динамичность художественной воли» должна была бы искать не твердой оболочки, а нечто подобное плащу, развевающемуся вокруг пляшущей фигуры (божества в храме или Афины Промакос на Акрополе, например, хотя боги «не пляшут», — пребывают) и как бы подчеркивающему след, оставляемый этой фигурой в пространстве. «В динамическом зодчестве² главным

¹ Занимаясь исследованием архитектуроведческой концепции Габричевского в кандидатской диссертации (1996 г.), я посвятил этим воззрениям ученого отдельные разделы: [Пучков 1997-а, с. 31–80].

² В понимании Габричевского *статика* и *динамика* архитектурного пространства — единство динамических (двигательных, жестикулятивных) качеств пространства, сформированного архитектурной формой: как композиционно-формологических, так и экзистенциальных. *Статическое* пространство рационально и может быть выражено в количественной системе координат (план, разрез, число этажей); *динамическое* — иррационально, изменчиво и целиком зависит от субъекта восприятия; иными словами, динамическое пространство — это статическое пространство, пропущенное сквозь восприятие и создающее динамический *образ* архитектурной формы.

мотивом является конфликт между творящим и расторгающим свои материальные узы пространством и массой, сопротивляющейся ему и проявляющей своеобразную одухотворенность в этой борьбе» [Габричевский 1993, с. 51]. Безусловно, такая борьба существует идеально как в самом произведении, так и в исследовательском акте, не говоря уже о творческом акте архитектора. Как указывалось (с отсылкой к Габричевскому), в самом конечном счете всякая инобытийно данная поверхность (и ее масса) есть нечто, специфически ограниченное человеческим жестом и тем самым ему подведомственное.

Эти размышления имеют непосредственное отношение к проблеме телесности, с одной стороны, пластически выраженного *мировоззрения творческого человека*, а с другой, — *самой творческой мысли*, в которой эта телесность уже трансцендентально оформлена. Проблема синтеза обоих идеальных тел, подтвержденная конкретным воплощением в материале античных произведений, на мой взгляд, представляет особый интерес для изучения архитектуры античного времени.

Поэтому следует начать с семантически первых элементов, сформировавшихся в мышлении элина в качестве исходных предпосылок волевого оформления среды его бытования. Безусловно, эти элементы берут начало в *догреческом* духовном пространстве, существуют объективно и — в силу этого — налагаются нами преднамеренно.

Напомню, что основными задачами геометрии эллинов V в. до Р. Х. являлись удвоение куба, трисекция угла и квадратура круга [Выгодский 1967, с. 234–349]. Эллинские мудрецы были убеждены, что космос имеет сферическую форму, и это убеждение подкреплялось твердым мнением, будто наиболее совершенным объемным геометрическим телом является «божественная сфера», что наиболее совершенной плоской фигурой — «божественный круг». Если читатель согласится с наименованием перечисленных мыслеформ *архетипами* (от греч. *arche* — начало, и *typos* — образ), то пусть это будут архетипы: новоевропейская научная ментальность не менее консервативна и заносчива, нежели древнегреческая (и древнеримская). Довольно показать, сославшись на прекрасную миниатюру Н. Н. Годлевского, что архетипические для эллинов т. наз. пифагорейские пропорции — арифметическая, геометрическая и «музыкальная» — находили геометрическую и числовую интерпретацию в

тесной связанности с проблемой числа π [Годлевский 1990]. Каждой эпохе свойственно назначать некие мыслительные вещи тем *необсуждаемым элементом* общественного (и частного) сознания, который уже Платон называл умопостижимым образцом, «эйдосом», средневековые схоласты — природным образом, запечатленным в уме, св. Августин Блаженный — исконным образом, лежащим в основе человеческого познания¹. Если в «аналитической психологии» К. Г. Юнга понятие «архетип» соотносится с бессознательной активностью человека, то не будет, пожалуй, непростительной ошибкой отнести эллинские представления о мире как огромном пластическом теле именно к такого рода «бессознательному» (разом с удвоением куба, трисекцией, квадратурой и числом π), то есть «первообразному».

Световой столп. Среди наиболее элементарных пластических первообразов следует назвать *столп*: 1) некую вертикаль, соседствующую с природной сущностью прямоходящего человека; 2) нечто, противостоящее горизонтальности земли; 3) пластическое (и тем самым несколько техницизированное) выражение статических нагрузок, которые в чем-то сродни давящему на человека Нового времени атмосферному столбу (эллины знали эфир, стихийно вокруг них разлитый); 4) знак того смысла, который разлит вокруг этого столпа; 5) наконец, — знак самого себя, выражающий и конденсирующий корпусную ценность его как феноменологически самостоятельного, пластически оформленного и онтологически сущего организма.

¹ «С помощью образов или без них? Кто скажет! Я говорю о камне, говорю о солнце; я не воспринимаю их сейчас своими чувствами, но образы их, конечно, тут, в моей памяти... Я называю числа, с помощью которых мы ведем счет, — вот они в памяти моей: не образы, а они сами. Я называю образ солнца — и он находится в моей памяти; я вспоминаю не образ образа, а самый образ, который и предстает при воспоминании о нем. Я говорю “память” и понимаю, о чем говорю. А где могу я узнать о ней, как не в самой памяти? Неужели и она видит себя с помощью образа, а не непосредственно?» (*Sancti Aurelii Augustini Confessionum* X 15, 23; пер. А. А. Столярова). Юнг нагрузил старое греческое слово «архетип» новоевропейским смыслом, и большинство последующих исследователей пользуются им, перенося из области феноменологии и культурологии в область психологии коллективного бессознательного (то есть психиатрии, но без фрейдовского пансексуализма, жестоко критиковавшегося Юнгом в 1910–1920-х гг.).

Основываясь на развитой Н. И. Бруновым¹ (в отношении памятников архитектуры), А. Ф. Лосевым (на общестетическом и философском материале) и уточненной нами выше (в архитектурно-мировоззренческом ключе) концепции античного пластического мышления, выполним экспликацию мысленно реконструированной объективации *пластически-телесного воплощения идеального в эллинском мире*. С ней, собственно, и имеет дело архитектура как сложное социальное и художественное явление.

Очевидно, что лишь благодаря *границе* нечто способно стать обозримым, и не что иное как материя оказывается в конечном счете силой, которая приводит вещи к бытию и оформленности. Обойтись в нашем движении *от мифа как природы к памятнику как природе* без остановки на феномене *светового столпа как мировоззренческом залоге возможности преобразования среды*, имевшем место в античном мировоззрении, трудно. Прочее — и колонна как некоторая организованная и построенная материальность (как тело), и периптер храма, и самый храм как пластический организм, и архитектурный ансамбль, и город как общественный организм — все это, мне кажется, нельзя освоить, не оттолкнувшись от античного понимания «светового столпа» в его общественных и мифологических интерпретациях.

Уже в архаике благодаря гекзаметрам Гомера сталкиваемся с фигурой Атланта, «...которому ведомы моря / Все глубины и который один подпирает громаду / Длинногромных столбов, раздвигающих небо и землю» (*Од. I 51–53*). То есть титан Атлант в качестве наказания за поражение в титаномахии поддерживал на крайнем западе вблизи сада Гесперид небесный свод. И столбы здесь «длинногромны», и Атлант «стовбичить» (*укр.*), то есть стоит столбом, во весь рост высясь.

Платон, пересказывая «Миф о загробных воздаяниях», посвященный посмертным странствованиям Эра (сына Армения), который погиб на войне, пишет: «Всем, кто провел на лугу семь дней, на восьмой день надо было встать и отправиться

¹ Николай Иванович Брунов (1898–1971) — историк архитектуры, доктор искусствоведения (1943). Окончил историко-филологический факультет Московского университета (1920), профессор Московского архитектурного института. Круг научных интересов — античная, византийская и древнерусская архитектура. Крупнейший отечественный историк мировой архитектуры.

в путь, чтобы за четыре дня прийти в такое место, откуда сверху виден луч света, протянувшийся через все небо и землю, словно столп, очень похожий на радугу, только ярче и чище..., [они] увидели посредине этого столпа света свешивающиеся с неба концы связей: ведь этот свет — узел неба; как брус на кораблях, так он скрепляет небесный свод. На концах этих связей висит веретено Ананке, придающее всему вращательное движение» (*Государство X 616 b–c*). Веретено Ананке (*Anagke*) — Необходимости — помещено в центре светящегося столпа и привязано к концам небесных связей; ось этого веретена — мировая ось. Сама же Ананке — не только божество Необходимости и Неизбежности, но и мать Мойр (сестер-прях Лахесис, Клото и Атропос) — вершительниц судьбы, наматывавших и (в буквальном смысле) отсчитывавших время сознания эллином самого себя. «Хтоническая фигура Мойры, — считал Б. Дитрич, — была subordinирована мировому порядку, управляемому справедливостью, или сделана его частью»¹.

В комментарии Прокла к «световому месту» Платонова «Государства» указывается, что «тело этого света предшествует телу неба» и «непосредственно связано с душой всего» [Лосев 1988-б, т. 7/2, с. 65]. А. Ф. Лосев пишет, что этот космический свет — еще не свет чистого разума и даже не свет космоса, но образует такое световое тело, в котором космическая душа отождествляется с космическим телом. Со ссылкой на Прокла Лосев говорит, что такая световая колонна и покоится (поскольку охватывает собою все, и потому дальше ей некуда двигаться), и находится в вечном движении (поскольку является проводником вечно подвижной космической души), нематериально скрепляя своим существованием подвижные части космоса в целое. Вслед за Проклом Порфирий (уже в комментариях к Проклу, комментировавшему Платона) находит, что световой столп — носитель, то есть нечто *зигдущее* космической души.

Комментирующая это же место «Государства» А. А. Тахо-Годи говорит, что световая сфера связует небо и землю подобно обшивке корабля и пронизывает их насквозь в виде светящегося столпа в направлении мировой оси, концы которой совпадают к полюсами. Сказано географически и геометрически слишком

¹ B. C. Dietrich. Death, Fate and Gods. London, 1965. P. 59. См. прозаический ноктюрн Сиг. Кржижановского «Три сестры» [Кржижановский 2003, с. 260].

прозрачно, хотя понять, что в данном случае представляет собой «обшивка корабля» — трудно. Едва ли нужно столь непосредственно разделяться с тем, что составляло, как мне кажется, форму предельного онтического статуса античного космоса. Несмотря на всю мифологичность светового столпа, он — реальность, в которую был заглублен, трансцендентально внедрен эллин, которая окутывала его светом и тьмой, наполняла жизнь ответственностью за содеянное и полагала в ней Необходимость и Судьбу как главенствующие, предзаданные к смерти неотвратимости.

Световые столпы, массив которых подпирали атланты (нужно заключить об Атланте во множественном числе?), «раздвигая небо и землю», — пронизывали человеческое существование в каждой точке его деятельностной реализации, буквально *освещали* его бытие. Ими, собственно, и обосновывалась возможность пребывания между небом и землей. Атлант необходим, иначе человек будет раздавлен, сплюснут: Геракл чуть было жизни не лишился, добывая золотые яблоки вечной молодости и заработав на этом предприятии, по слову Г. Башляра, «комплекс Атланта». Недаром Атлант — брат Прометея. Он вечен, бесконечен, сколь бы иронично эллинский миф (Гесиод с Аполлодором) его ни интерпретировал. Это потому, что ничего иного, кроме истолкований реальности и, следовательно, реалистической фактуры, не может заключаться ни в содержании, ни в морфологии мифа [Фрейденберг 1998, с. 66]. «Тяжесть неба», которую несет Атлант на крайнем западе, оказалась Гераклу не по силам: только просто *подержав* его некоторое время на плечах, он совершил двенадцатый подвиг (Аполлодор. Мифол. библиотека II 5, 11). Тяжелая трудовая жизнь Атланта — настоящий подвиг: это не Гераклова расчистка Авгиевых конюшен, не пролетарское занятие. По наблюдению Л. И. Таруашвили, «в эллинской мифологии Атлант определенно фигурирует как опорный столб, обеспечивающий обособленность неба от земли (функция разъединения). Об этом прямо говорит Гомер в связи с колоннами Атланта, исполняющими у него ту же космическую функцию, какую у других поэтов исполняет сам Атлант» [Таруашвили 1998, с. 69].

Как известно XX веку (благодаря поэтическому открытию М. Цветаевой), небо начинается в миллиметре от земли. Эллин понимал иначе — он пребывал где-то в промежутке между небом и землей, *весь в свету*, и грань между землей и небом была

для него зыбкой: насколько хватало ощущения тверди, на которую ты обречен, настолько же доставало и зрительной способности созерцания лазури, которая недостижима. Граница этого — ты сам. *Само сознание человека — та грань, которая отделяет небо от земли*: иначе в них просто не было бы необходимости, и земля — «безвидна и пуста» — являлась бы небесным основанием для последующего Творения (в Ветхозаветной установленности).

Разницы между небом и землей, как между мифологией и реальностью, для грека, похоже, не было, — по крайней мере, в той степени, в которой мы теперь понимаем это как некоторую «пограничность». Ведь световой столп, пронизывающий тебя целиком как действующее и мыслящее *существо природы*, — никакое не порождение якобы охваченного страстью к мифологизации эллинского сознания, но налично ощутимое чувство укорененности в мире как пластически-зримом организме. Ничто бы не происходило, не будь героических атлантов, которые ни на миг не покидают места нелегкой службы по сложносочиненному мифологическому уставу.

Пронизанность человека светом (теперь бы сказали: светом сознания), «населенность» мира световыми столпами, распирающими небо и землю, существование атлантов, которые всегда при исполнении обязанностей, наконец, онтологическая ощутимость этого явления, все перечисленное — непонятный для новоевропейской традиции феномен, позволяющий в каких угодно пластических явлениях находить залог тектоничности, воплощавшейся в *теле среды*: изначально *архитектурном теле*.

Как мысль требует для собственного бытия немислимости, так световой столп требует человека, и так человек требует для своего бытия его возможности, его необходимости и предзаданности [Горан 1990, с. 88–114]. *Световой столп* — вещный столп, имеющий некоторое имя как выражение самого себя, налаженный способ осознания присутствия человека в *инойбытии*. И несмотря на отвлеченнейшую феноменальность, световой столп есть обобщенный смысл, сообщаемый человеком окружающему в формах «не-обходимости» и «судьбы» своей формологической самореализации.

С явлениями реализации *идеи* светового столпа мы встречаемся сразу же, едва останавливаем взгляд на эллинстве. И первое, что видим, — не литература, не театр, не войны: ар-

хитектурная форма *колонны*. С. А. Шубович справедливо указывает, что образ атлантов «явно отсылает к могучему дорическому периптеру и вскрывает корни катартического воздействия» [Шубович 1999-6, с. 85–86]. Но не только это.

Колонна — деятельностный и потому в чем-то прагматизированный взгляд эллина на собственное мироощущение, *каменем* оцепеневший в истории архитектуры и выражающий полисемантическую тектоническую воззрения на ее устроенность (см.: [Таруашвили 1998].) По существу, мы, обратясь к колонне, подошли к тому месту рассуждений, от которого начинали «путешествия» в античную архитектуру все исследователи, не исключая и первого среди них, — Карла Бёттихера. До сих пор я стремился подвести некую почву под размышления, которые другими начинались с мыслительной аксиомы: скажем, «главным созданием греческой архитектуры является греческий *ордер*, наиболее существенную часть которого составляет греческая колонна» [Брунов 1935, с. 11]. Эта фраза, которой Н. И. Брунов вступает во второй том «Очерков по истории архитектуры», по-своему разворачивая сюжет, — беспредпосылочна; она сама — некий а *posteriori* постулированный результат, который, конечно, ни в каком опровержении не нуждается. Однако если для исследовательских целей Брунова такой предпосылки довольно, для наших целей этой констатации недостаточно: она не отвечает на вопрос «почему?»

Далее мы только отчасти намерены следовать Н. И. Брунову или А. Ф. Лосеву (который тоже начинает с изучения феномена колонны). Нас интересует в феномене колонны *не она сама* как свершившийся, «свернутый» результат пластических представлений античности о тектонике, пропорциях и ритмике (поскольку это исследовано до приторности многократно), а *колонна — как основание и предельное формологическое выражение человеческого мироощущения вообще, культурологический смысл которого лежит не в плоскости ее физических или художественных качеств, не в ней самой, а разлит повсюду, куда простирается тектоническое, пластически-телесное мышление древнего эллина (и заимствованное у него архитектурное мышление последующих поколений)*. Иными словами, нас интересует колонна не как конкретное физическое тело, находящееся в ведении приемов архитектурной композиции или механики ордера, но как некий собирающий другие тела

(в том числе мыслительные) мировоззренческий организм, символизирующий о себе самом.

Здесь следует начать со следующего: с констатации (на основании предыдущего) рефлексирования эллином всякого произведения (посредством его *идеи*) как специфического *органа жизни*¹, способного порождать условия, при которых самое существование этого произведения оказывается возможным. Такая мыслительная предпосылка, на мой взгляд, не выбивается из поля античной *мыслительной* традиции.

Где была греческая мысль, когда «греки» исчезли, а адресат еще не появился? На этот вопрос, заданный «в пространстве» М. К. Мамардашвили², своеобразно ответил Ю. П. Сенокосов: «я думаю, что она была в языке. Если психика всегда нечто неопределенное, что поддается только метафизической расшифровке, то язык единственная наша реальность, сама в себе несущая и “физику” и “метафизику”, и именно поэтому способная обеспечить выход к “абсолюту”, а следовательно, и к новому знанию»³. Если действительно одним из способов существования мысли является язык, — хранящий молчание, когда не востребован (что вовсе не значит, будто он мертв), или активно коммуницирующий, если в человеке мысль животрепещет, — существование некоторой реальности, в которую мысль вовлечена и которую она своим наличием уже переделала и тем самым телесно оформилась, *происходит и помимо языка* (скажем, древнегреческого). Ведь как знание, так и незнание *существуют* не только посредством языка и в языке, — они феноменальны, даже если акт их существования не опредмечивается в вербализации. И лишь когда происходит событие встречи знания с сознанием, возможное при каких угодно условиях (тем более, если эти условия являются внешними по отношению к «встречающему»), язык вступает в права. Так что, вероятно, не только в языке жила эллинская мысль, когда «адресат еще не появился»: она могла существовать и помимо адресата, и не обязательно адресатом ее был какой-то другой, корреля-

¹ Мысль о произведении как органе жизни, насколько известно, впервые высказал М. К. Мамардашвили.

² М. К. Мамардашвили. К пространственно-временной феноменологии бытийного знания // Вопросы философии. 1994. № 1. С. 77.

³ Ю. П. Сенокосов. Послесловие к публикации // Там же. С. 83.

тивный по отношению к ней язык чужого сознания. С древнегреческим языком, сохранившимся в качестве литературных произведений, сложнее: по уверению О. М. Фрейденберг, литературный язык Греции тем и интересен, что его проза несет все функции поэзии и возникает из фольклорного языка с его антикаузальным построением; то, что структурно характеризует поэзию, является необходимым результатом этого построения, и язык греческой прозы это подтверждает¹. Но нас будет интересовать не формально взятая сторона вопроса².

«Греческая мысль» как специфический культурный феномен существовала (*обладала бытием*, являясь, по М. Хайдеггеру, *со-бытием бытия*), будучи воплощенной в форме пластически деятельностного постижения и преобразования среды, являясь организмом, способным эту среду и средства ее преобразования порождать; иными словами: *произведением как самостоятельным активно действующим органом жизни*. Поскольку «реальность входит в жизнь трансцендентально, иначе мы вообще не могли бы понимать то, что до нас и на нас завершается»³, постольку и жизнь трансцендентально проникается реальностью, и то, что «на нас завершается» (ведь явление античной культуры на всяком другом завершено иначе, не так, «как на мне»), завершается некоторым помимоязыковым образом, но живет в форме, которая была способна породить особенное мыслевыражение на этом языке, совершенствовать язык (оро-акустически), доводя позднее до виртуозности пунктуацию и орфографию (расстановку диакритических знаков придыхания и ударения) его текстовой жизнедеятельности,

¹ О. М. Фрейденберг. Проблема греческого фольклорного языка // Ученые записки Ленинградского государственного университета. Л., 1941. № 63. Сер. филол. наук. Вып. 7. С. 47.

² Уверен, адресат не волновал античного мыслителя в той степени, в которой может волновать современного писателя его потенциальный читатель. И на адресат, который когда-нибудь сможет появиться, Аристотель, Платон или Прокл, пожалуй, не ориентировались: иначе нам не было бы столь интересно их сегодня изучать. Их стимулы были столь же внутренними, как и у нас, — едва мы находим мужество критически прикоснуться к текстам.

³ М. К. Мамардашвили. К пространственно-временной феноменологии бытий знания... С. 79.

и создавать основание для существования этого языка как космологического феномена. Эта форма: *архитектурная форма*.

Иначе говоря, *архитектурная форма в текстовом выражении* — наиболее выразительный элемент языка, который мы способны расслышать, не зная древнегреческого и пользуясь доставшимися текстами преимущественно в переводах. Язык архитектуры — духовный эсперанто, коммуникативная среда, в которой всякий другой язык способен существовать, самосовершенствуясь и воздействуя на дальнейшие реализации архитектурой своих общественно-процессивных функций. То, что может быть показано, не может быть сказано, — утверждал Л. Витгенштейн. Тем не менее, понятие *архитектура* и понятие *язык* основны; они — такие земляки, которых связывает нечто большее, чем просто родная территория: их объединяет самый способ рождения и жанр развития, и в этом они сродни только музыке. И тогда «свое зримое выражение античная душа находит именно в стабильности вертикально стоящего тела, и не иначе как через нее идея довлеющей себе внутренней жизни... становится чувственно доступной. А это уже — тектоника; она определяет художественный строй не только античного храма, но и точно сбалансированной статуарной фигуры; пластическая же телесность является лишь ее компонентом, хотя и компонентом существенным» [Таруашвили 1998, с. 35–36].

Так вот, для греческого «архитектурного языка», понятого таким образом, первым смысловым элементом, словом является *колонна*. В этом отношении колонна — то, что Мамардашвили называет *мысле-организмом*, — «испытующая и измеряющая множественность с со-общением внутри нее и распространением осознаваемых содержаний с элементом бесконечности»¹.

«Колонна — это наиболее чистое выражение поэтической сущности архитектуры. В обычной жизни она не нужна. Но повсюду, где ищут форму выражения величие и роскошь, жизнерадостность и фантастика, колонна является главной выразительницей праздничного мироощущения. Колонна — не абстрактная форма; она подобна произведению природы, передавая и отражая, как ни одна строительная часть, человеческие переживания», — замечает Л. Курциус [История 1935, с. 16]. Нет

¹ М. К. Мамардашвили. К пространственно-временной феноменологии бытий знания... С. 77.

в античной архитектурной форме ничего более мистического и более полисемантического, чем феномен *колонны как основы всякой архитектурной и тектонической построенности*, которая повсюду, доколе возможно, разливает ценный художественный смысл. Ухватывание этого смысла если не было задачей самого древнего грека (он не нуждался в этом, поскольку звучание эллинской речи было его родным *акустическим пространством*), то должно стать задачей каждого, кто хоть сколько-нибудь прикасается ныне к античной культуре.

Не выяснив, чем была колонна для античного человека как 1) идея, как 2) форма и как 3) материя в их взаимоотношении и между собой, и в пересечении понятий 4) феномена и 5) явления, мы не имеем права, не опасаясь профанации, двигаться дальше.

Естественно, *идея всегда есть некоторая форма*; но если бы идея была только формой, имея материю не в самой себе, а как нечто привходящее, она не могла бы символизировать единство формы и материи, поскольку все действия, воспринимаемые представляющим умом, по Вл. Соловьёву, или все явления, в нем происходящие как его внутренние состояния, необходимо получают его собственные, «умные» определения или определяются посредством его природы. «Таким образом, представляющий ум необходимо дает форму явлений, ибо очевидно, что нечто может существовать для него и в нем только в *форме* его собственного бытия. То же, что подлежит этой форме, то есть действующие на него вещи или субъекты, составляют тем самым *материю* явлений, и если, как мы сказали, всякое действие или явление предполагает две... взаимодействующие причины, то одна из них — воспринимающий субъект, или, ум — есть причина формальная, а другая — то, что на него действует, — есть причина материальная» [Соловьев 1988, т. 2, с. 284]. Таким образом, форма без материи имеет общую определенность, но не обладает собственным существованием. Материя же без формы имеет существование как потенция или сила, но не имеет определенности.

Материя относится к форме так же, как действительность к реальности: некая художественная идея, зародившись в душе художника, обладает действительностью, но не имеет реальности до тех пор, пока не будет осуществлена во внешнем для нее материале, воплощена в материал, реально им опосре-

дована. «Действительность и реальность относятся между собой как производящее и произведение, как *natura naturans* и *natura naturata*» [Соловьев 1988, т. 2, с. 287]. Потому всякая реальность состоит в соединении материи и формы, оформленном идеально, то есть, будучи облеченным в конфигурацию некоторой идеи. С точки же зрения наших рассуждений о телесности мысли, реальность это лишь некоторая степень существования действительности. *Всякая идея, зародившись, целиком обладает реальностью и действительностью*.

Так, *колонна как идея* чего-то, что лежит за ее пределами, обладает целокупно и реальностью, и действительностью, и ничего иного, кроме того, что разлито вокруг нее и что в ней самой содержится, в качестве реальности и действительности ее не определяет, иные формы ее бытия невозможны. Ни в каком другом смысле *колонна как идея* не может обладать ни реальностью, ни действительностью, поскольку ее идеальное бытие уже вбирает в себя все извне возможные ее характеристики в качестве существующего¹.

Здесь соотношение *феномена и явления* оказывается гораздо значимее для понимания характера *колонны как идеи* (как таковой), нежели соотношения в ней материи и формы. По Хайдеггеру, выражение *феномен* нужно фиксировать как *само-по-себе-себя-кажущее*, очевидное [Хайдеггер 1997, с. 28]. В самом греческом языке выражение *φαινόμενον* имеет значение: *выглядящее так, словно; кажущееся; видимость; φαινόμενον αγαθόν* — значит *благо, которое выглядит так, словно*, но в действительности не есть то, за что себя выдает [Хайдеггер 1997, с. 29]. Таким образом, «*феномен — себя-в-себе-само-*

¹ Л. И. Тарушвили, ставя перед собой задачу исследовать тектоническую и пластическую экспрессию системы образов античных поэтических текстов, полагает, что это послужит наиболее убедительным подтверждением тезиса об автономной ценности тектоники и пластичности в эстетическом мире античного человека, тезиса, опираясь на который, можно окончательно опровергнуть мнение об ордере как о системе, выражающей исключительно природу архитектуры [Тарушвили 1998, с. 24]. Но где и кем утверждалось с безапелляционностью, которую следует опровергать, будто ордер есть система, выражающая исключительно природу архитектуры? Архитектоническое устройство всякой художественной формы в метафизическом смысле всегда имеет ордерный характер или его центральные черты.

казывание — означает особый род встречи чего-то. *Явление*, напротив, подразумевает сущую в самом сущем отсылающую связь, а именно так, что *отсылающее* (дающее знать) способно удовлетворить своей возможной функции, только если оно кажет себя само по себе, есть “феномен”. Явление и видимость сами различным образом фундированы в феномене» [Хайдеггер 1997, с. 31]. Феномен является только основанием для явления, которое может выказывать себя некоторой видимостью, то есть *в форме и формой* некоторой видимости. И такая видимость тоже — не что иное, как идея, взятая нами, лично нами, в своей форме и материи, адекватных форме и материи нашего сознания, то есть существующая и как действительность, и как реальность, поскольку обладает телесной качественностью. Потому колонна прежде всего — *явление, в котором неминуемо встречаемся с феноменом, выказывающим себя в форме и материи колонны*. Этот феномен — социальная и художественная среда античного мира, породившая архитектурную форму подстать себе. Иными словами, явление — то, благодаря чему возможна встреча с феноменом, то, чем для нас является феномен, и то, чем он вообще *является человеку*. В этом смысле колонна *есть на удивление предельный случай, когда идея и тело этой идеи совпадают в художественной форме*. И если снять в колонне ее материальный, смысловой моменты, сохранив тектоническую (и механическую) сущность, кроме художественно выразительной идеи от колонны ничего не останется, поскольку она уже вобрала все мыслимые архитектурные смыслы, которые в ней (как в *идее*) обрели формологическое завершение. *В колонне мы сталкиваемся с замкнутым кругом: ее идея целиком, без остатка содержится в ее формальном теле, которое в свою очередь эту идею повсюду разливают*.

В силу сказанного есть основание утверждать, что *телесная идея* как идея, обладающая архитектурным существованием, в наиболее чистом виде иллюстрируется греческой колонной. Никакой другой архитектурной эпохе это не свойственно, и даже классицизм, так или иначе прочитывавший форму колонны и интерпретировавший ее, подстраивая под свои художественные нужды, в какой-то степени *отказался* от колонны как от всеобъемлющего выражения / воплощения смысловых сторон бытия. В отношении классицизма это объяснимо социальной спецификой, культурной почвой, на которой он

вырастал и которая питала архитектурные формы на иных основаниях. Читатель, конечно, помнит единственную реплику Архитектора в первом акте II части «Фауста»:

Астролог

Магической силой древний храм
На сцене в глубине показан нам.
И как Атлант, подперший небо шеей,
Легко несут постройку пропилии.
Колонн под ней неисчислимый лес,
Хотя и двух хватило бы в обрез.

Архитектор

Вот в чем античность? Мне она тогда
Своей тяжеловесностью чужда.
В противность этой грубости, невольно
На ум приходит свод остроугольный.
При виде сети стрельчатых окон
Душой я как бы к небу вознесен¹.

Романтическая ирония И. В. Гёте, закончившего вторую часть «Фауста» в год смерти, в 1831-м, конечно, не может быть вынута из контекста его «неоготических» архитектуроведческих статей (и пристрастий): она подчеркивает противоречие между «спокойным величием» эллинов, может, порой, кажущимся избыточно величавым, и стремительным беспокойством готического тимпана, стрельчатых окон и католической немецкой души, возносящейся к этим пластическим изяществам. *Zeitgeist, дух времени*, каждый раз выказывает себя по-разному².

Что здесь судачить о романтиках и классицизме, во время которого, по слову Зедльмайра, здания «испытывали необходимость преподавать чувству археологический урок» [Зедльмайр 2008, с. 88], если уже архитектура Рима представляет образцы использования чаще формальной, художественно-декоратив-

¹ И. В. Гёте. Фауст: Трагедия / Пер. с нем. Б. Пастернака // И. В. Гёте. Собр. соч.: В 10 т. М., 1976. Т. 2. С. 241.

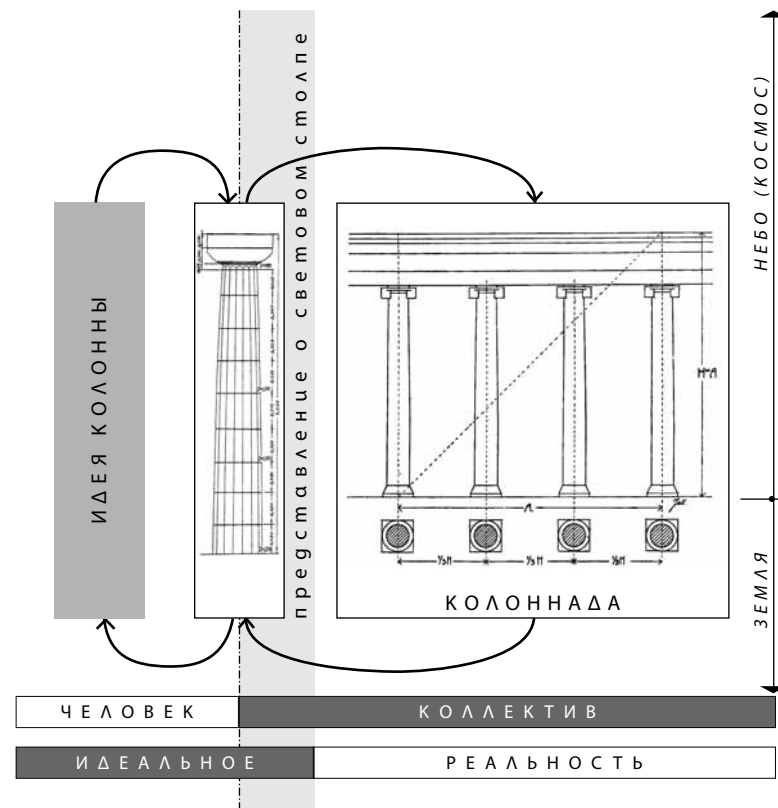
² См.: И. А. Тертерян. Романтизм как целостное явление // И. А. Тертерян. Человек мифотворящий: О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки. М., 1988. С. 14–50; И. А. Тертерян. Барокко и романтизм: К изучению мотивной структуры // Там же. С. 51–70; Ал. В. Михайлов. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Методология анализа литературного процесса / Отв. ред. Ю. Б. Борев. М., 1989. С. 31–94.

ной роли колонны, пренебрегая не только тектонической правдой о ее технической работе, ее «прямыми обязанностями» (нести нагрузку), но и вообще помещая ее — гипертрофированную и по величине, и по «идее» — в чуждый для ее природы контекст: в нем семиотические стороны колонны получают совсем иную интонационную и потому иную философскую и иную эстетическую окраску [Рончевский 1917; 1935; Михаловский 1949].

Конечно, колонна как отдельная от ордера и ордерных систем вещь существует лишь в качестве формы скульптуры: будучи неотъемлемо встроенной в архитектурную форму (как буквально *главный стержень* ее художественной целостности), она из легата превращается в легионария, и выдерживает все тяготы «походной жизни».

Собственно колонна, колонна как нечто, отражающее и предельным образом воплощающее «жизнь духа в форме зодчества» (Габричевский), в архитектурной форме, имеет свое истинное и честное лицо, не обезображенное декоративной гримасой и еще лишненное формальной маски (ее колонна вынужденно примерит в эллинистически-римское время), только в эллинскую и отчасти в начале эллинистической эпохи. Эта роль колонны и ее формологической конкретики — *ордера* (лат. *order* — порядок), — с изучения которой начинаются все современные истории древнегреческой архитектуры, и за которой, собственно, кроме типологии зданий, имеющих ордер, не о чем говорить, — эта ее роль, на мой взгляд, оказывается главенствующей не столько в отношении произведений архитектуры, сколько в отношении решения задач понимания античного мировоззрения вообще. К обоснованию этого кратко обратимся. Здесь трудно удержаться себя, чтоб снова не опереться на сочинения Н. И. Брунова и особенно А. Ф. Лосева, произведя коррекцию на основе сказанного выше.

Несмотря на некоторый схематизм, продиктованный жанром и реперами «Истории античной эстетики», заключения Лосева нельзя обойти вниманием, хотя, безусловно, в силу тезисности они нуждаются не только в разработке. Приведу цитату, концептуально вводящую в существо вопроса. «Уже давно в истории и в теории архитектуры сопоставляют греческую колонну именно с человеческим *телом*. Она вертикальна, как человеческое тело (а не как тело животного), и ее вертикальность не схематическая, а живая (энтасис). Она снабжена каннелюрами,



23. Световой столп, колонна и колоннада как идеальное и реальное художественного объекта в системе античного мировоззрения

в которых трудно не узнать складок платья (даже формально-технически обработка этих каннелюр близка к обработке одежды на многих статуях), и также капителью, которая одним своим названием указывает на скрытую здесь идею “головки”... Колонна античного периптера есть именно тело, хотя и несколько обобщенное в своей выразительности. Недаром мы находим в Греции храмы, где колонны прямо даны в виде человеческих фигур... Колонна — это ведь, можно сказать, почти весь периптер; это единое божественное тело (а оно у греков было чисто человеческим), повторявшее себя вокруг себя самого, и каждая колонна поэтому есть символ этого периптера. Вот почему, между прочим, здесь столь незначительны интерко-

лумнии. Ясно, что их эстетическая функция — не быть каким-нибудь самостоятельно значащим пространством, но только четко отделять одну колонну от другой. Интерколумнии только обосновывают каждую колонну в качестве самостоятельной индивидуальности и тем помогают ей демонстрировать собою и все другие колонны, то есть весь периптер в целом, и ту телесную фигуру божества, которая является внутренним содержанием периптера... Колонна есть сам периптер в своем индивидуальном явлении... Это — герой, и это — бог; это — памятник герою и внешняя жизнь божества. Но все это вполне соизмеримо с реальным человеком, все это — понятно ему; это — он сам в своем монументальном закреплении» [Лосев 1979-а, с. 616–617]. Казалось бы, после такого заключения о природе колонны можно дальше не рассуждать: вновь сказанное рискует оказаться перепевом этих умозаключений. Однако не все так просто, как хотелось бы.

Прежде всего, трудно не заметить, что колонна рассматривается Лосевым с точки зрения установления *зрителем* соотношения между своим телом и стволом колонны [Лосев 1979-а, с. 616]. Этот зритель, с одной стороны, жил (по лосевской реконструкции) в античное время, с другой, — этим зрителем Лосев представляет себя. Противоречия вроде бы не наблюдается: как всякий *современный* исследователь, автор вполне имеет право на *такую* фантазийную реконструкцию элементов античного мировоззрения. Иной вопрос: можно ли без специальных оговорок проецировать систему мировосприятия античного человека (взятого в его предельном обобщении и потому *частным человеком* не являющегося) как систему пластически-телесных результатов его пластически-телесной же мыследеятельности, данную нам во внешнем выражении материалом текстов, произведений искусства и архитектуры, — на конкретную художественную форму? То есть: можно ли без указания посредствующих звеньев трансформировать *идею* «продуктивного воображения» (Кант) человека в *идею* произведения, оказывающуюся не основанием, а результатом «репродуктивного воображения»?

Действительно, даже если снять категорию «зритель», колонна на основании античных источников должна трактоваться как адекватная человеческому телу проекция этого тела, данная в идеальной и абсолютизированной художественной

форме, самая данность которой обусловлена общеантичной системой мировоззрения. Мы помним, что всякая *телесная идея* как *идея, обладающая архитектурным существованием*, в наиболее чистом виде может быть *структурно иллюстрирована* греческой колонной, и потому выступает предельным случаем выражения отождествленности в художественной форме телесного характера идеи с ее телесно-пластическим инобытием. Иначе: обладающая телесностью идея человека, порожденная его сознанием благодаря воле природы, находит зримое воплощение именно в *феномене и явлении античной колонны*, — *которая олицетворяет все возможные отношения человека к своему инобытию и его самого как действующего субъекта природы*, — *взятой в общественно санкционированном пластическом выражении*.

Колонна является наиболее отчетливой формой проекции природы человека на природу его социального бытия, и в этом смысле олицетворяет принцип слиянности человеческого сознания с его инобытием, воплощаясь в конкретной скульптурной форме. Индивидуализированная колонна, о которой пишет Лосев, тогда вправду оказывается обобщенным символом вообще человеческого тела, а организованная сумма колонн символизирует, скажем, в *периптере* некое «обстояние» («обстояние», сказал бы Андрей Белый) *человеком идеи божества*, ради которого этот периптер затевается как *архитектурное целое*.

Показательно, что Витрувий, многожды говоря о колоннадах и портиках, не нашел места для характеристики *стойчно-балочной конструкции* (основой которой является, без сомнения, колонна), хотя для всего остального место нашел. Лишь два беглые упоминания: *De archit.* II 8, 9; II 8, 17. Г. С. Лебедева, тоже обратившая внимание на это обстоятельство, подчеркивает, что Витрувий нигде не упоминает и о специфике *каменной кладки*: в IV книге о ней идет речь только как об изобразительном материале, словно он лишен собственных конструктивных свойств, — и выражает уверенность, что античные архитекторы едва ли могли быть уверены, будто визуальное воспроизведение в пропорциях колонны «крепости и красоты мужского тела» гарантирует реальную, а не кажущуюся ее прочность и устойчивость при любой нагрузке [Лебедева 1997, с. 94, 95]. Такое отношение показывает, что идея вещи и самая вещь, выросшая из идеи, имеют на самом деле разные обстоятельственные основания: одну

можно описать и записать, вторую — только воздвигнуть. Если вторая обходится по самой своей природе без языковых метафор, первая — замешена на метафоре как челноке, то есть приспособлении, как бы переводящем вещь «обратно в слово».

Недаром периптер (*peripteron*) в греческом языке означал «оперение». Божество, помещенное в храм, доступное для лицезрения простому смертному лишь по праздникам и только сквозь приоткрытую дверь, самой формой периптера *оперяется «людьми-колоннами»*, и благодаря человеческому сознанию получает антропоморфно реализованный онтологический статус [Махлин, Пучков 2002]. *Благодаря такому оперению божество способно существовать как имажинативно реальное, хотя и статуарно покоящееся, а индивидуальное сознание человека, воплощенное в форме колонны, выступает необходимым «заводным» моментом.* В силу этих обстоятельств статика божественного тела, порожденного сознанием и реализованного в скульптурной форме, пребывает в космическом равновесии / постоянстве: ему некуда больше двигаться, и оно покоится. Но покоится как совершенно реальное божественное тело, не прикрытое строительными лесами мифологических конструкций. Диалектика природы!

Оперение храма, конечно, метафора: качества невесомой легкости слова, по наблюдению С. С. Аверинцева, послужили Гомеру основанием, чтобы сами слова назвать оперенными (*epea pteroenta*) — 46 раз в «Илиаде» и 58 раз в «Одиссее». Грозное платоновское предупреждение о «тяжелейшем возмездии» для «слов легких и пернатых» (*Законы* 717 d) может быть интерпретировано на другом материале. Если, по Аверинцеву, «тяжесть» наказания рядом с «легкостью» слов воспринимается как действительная, осязаемая, тянущая вниз тяжесть, а «пернатость» слов рядом с «тяжестью» наказания как летящая легкость [Аверинцев 2004-а, с. 134], — то рядом с материальной тяжестью колонны *метафора ряда колонн как «оперения» храма образует удвоение понятия, семантическую пару, в которой выразительные качества тяжести и легкости постоянно меняются местами: колонна и тяжела в меру своей тяжести, и легка в меру своей метафоричности; слово и легко в силу своей легкости, и тяжело в меру своей метафоричности.* Материальная тяжесть колонны благодаря метафоризации снимается, метафора «оперения» получает осмысленность.

Э. Гомбрих указывает, что на протяжении IV в. меняется самое отношение людей к формам искусства, корректируется «художественный (а я добавлю еще и архитектурный) этикет». Если статуи Фидия славились по всей Элладе как воплощенные образы богов (см. выше, у Плотина), то храмовые скульптуры IV в. больше оценивались по их художественным качествам. «Образованные греки рассуждали о живописи и пластике так же, как о стихах и театральных пьесах: восхваляли красоту одних произведений и критиковали форму или замысел других» [Гомбрих 1998, с. 100–102]. Могло ли быть иначе? Человек, так или иначе обращающий внимание на произведение искусства, в уделенной ему мере художественного чувства соотносит себя с ним, и в этих соотношениях развиваются его оценки, патии и антипатии¹. Таковую особенность восприятия скульптурного тела колонны эллином V–IV вв. тоже нельзя сбрасывать со счетов.

Трактовка колонны в форме непосредственно человеческого тела (как, скажем, несчастные кариатиды Эрехтейона, во время Панафинейских шествий ласково-назидательно «глядевшие» на толпу, что обвивала Парфенон с севера [Пучков 2008-в]) — некий антропоморфизированный слепок идеи человека, но в отличие от тектонической формы просто колонны, имеющий второстепенное, подчиненное значение: подчинение технической работе по несению антаблемента (таковы же атланты Эрмитажа), а не самостоятельную общеантичную отвлеченность. Недаром на протяжении двух последних столетий кариатида рассматривалась не как имеющая важное *архитектурное* значение, а — как автономное *скульптурное* произведение, как обычная статуя среди других изваяний, статуя отнюдь не «божественная» и не «героическая»².

¹ Всякое существование, не обязательно эллинское, растянуто между хаосом и смертью: если в человеческом существе нет стержня, оно мечется в его поисках, в лучшем случае самообнаруживаясь в Боге, и смерть наступает как избавление от земных тягот, как слияние с вечностью. Но не в жизни — именно в искусстве эта дихотомия отражается наиболее выпукло.

² Хотя А. И. Некрасов, имея в виду кариатид и атлантов, пишет, что «человек античности ввел в архитектуру также животную форму в качестве тектонического члена» [Некрасов 1994, с. 315]. Что еще за животная форма? Тектоническая, архитектурная и художественная!

Как писал Габричевский, всякое существо (то ли *идея*, то ли *человек*), с одной стороны, есть *субъект*, поскольку оно, рассматриваемое изнутри, — индивидуализирующийся динамический импульс, некая интенсивность, трансформирующаяся в экстенсивность и обладающая бесконечными степенями объективности и устойчивости, и, с другой стороны, — *объект*, поскольку, будучи рассматриваемо снаружи, — уже *данная* индивидуация, нечто изначально экстенсивное, в той или иной степени причастное интенсивной динамике, в нее погруженное и ее собой проявляющее¹. Таким образом, чтобы получить право на переход к изучению феномена греческого храма в его внешних и внутренних содержаниях, уточняя по ходу дела феноменальность колонны, мы должны выяснить, *что же* именно в колонне как некоем обобщенном художественном объекте является «действительным» и «реальным», субъектом и объектом, что, собственно говоря, выражает ее в качестве *феноменальной формы*. Конечно, развернуть это можно только на конкретном историческом материале античности, включая категорию *ордер*: то есть колонна плюс все остальное, что ее конструктивно определяет, опредмечивает и оправдывает.

Форма и вокруг. Рассуждая о форме как таковой, наталкиваемся на противоречие. Ведь само рассуждение *о форме как результате некоторой отвлеченности*, тоже имеющей самостоятельную *форму*, возможно лишь посредством неких мыслительных *форм*. Как выразился Шеллинг, именно в человеке природа открывает глаза и впервые замечает, что она есть *посредством форм*: этих «способов организации и способов существования предметов, процессов и явлений» (по-гегелевски: как отношение между веществами, как тождество устойчивых различий, как процесс; или по-шеллинговски: полнота, «форма всех форм»). Элегантная умственная находка Кантом форм единства трансцендентальной апперцепции (как единства категорий рассудка и априорных форм чувственности) оказывается возможной тоже лишь на уровне форм.

А. В. Ахутин предупреждает, что форму как *идею бытия* сущего не следует понимать ни просто как внешнюю оформленность, ни как математическую отвлеченность. «Форма-природа

¹ А. Г. Габричевский. Природа художественного объекта и учение о художественной форме // Декоративное искусство. 1996. № 2/4. С. 35.

одновременно и *начало* (источник и цель) становления становящегося, и то, *что* собственно становится и всегда уже как-то *есть*, чтобы могло становиться. Форма (эйдос) включает в себе *бытие* сущего, мыслимое в том смысле, что быть есть себе-тождественность сущего “что” (*to ti*) во всей изменчивости его существования» [Ахутин 2007, с. 732]. Говоря человеческим языком, форма, мыслимая по-гречески, то есть как онтологический эйдос или идея бытия сущего, есть средоточие всех противоборствующих смысловых напряжений греческой мысли. Еще проще: *форма есть принцип организации некоего содержания, границами своей выразительности отражающий это содержание* [Пучков 2000-г, с. 38].

С такой точки зрения, всякое рассуждение о колонне как *форме*, которая есть результат некой отвлеченности, вбирающий в себя реальность (как всякая отвлеченность), — движется по пути мыслительных смещений с одной формы на другую, причем, бытийно осуществляющихся тоже на уровне некой другой формы, превращая «первичные» формы в «формы превращенные» (Маркс [Мамардашвили 1970]). В этом смысле любая порожденная или превращенная форма — результат творческого акта, поскольку ни на каких иных основаниях форма возникнуть не может (что бы ни полагать выступающим по отношению к ней в роли создателя: Бог или обольщающееся собственное якобы силой человеческое сознание).

Первым на пути встречается принцип, в соответствии с которым человек начал свою деятельность по преобразованию среды, то есть архитектурную деятельность, — *принцип отграничения пространства, ценного для жития и деяния, обставляющего форму деятельности условиями возможности ее существования*.

Главный способ его реализации, по Габричевскому, — *сплошная стена*, второй — *каркасная система*, то есть система стоек и балок, поддерживающих перекрытие. «Эти два типа в дальнейшем и определили весь выразительный язык архитектуры» [Габричевский 2002, с. 513]. Нечего и говорить, что всякая форма (топор, ложка или здание), имеющая не только художественное, но и прагматическое значение, становясь, приобретает антропоморфные черты, то есть самим человеком приспособляется к самой себе посредством человеческого усилия.

В соответствии с природой человека такая форма является в той или иной степени антропоморфизированной не только физиологически, но и духовно. Она есть порождение и продолжение полезного жеста, волевым усилием направленного на выполнение тех физиологических лакун, которые природа человеку в чистом виде не предоставила и которые он вынужден (исходя из потребности — духовной или физиологической) посредством собственной природы восполнять. Причем восполнять так, чтобы работа по этому восполнению носила общественно ценный характер, была приноровлена к *всечеловеческой типологии* полезного жеста.

Границы архитектуры и архитектурная форма колонны. Эти формы — от бытовых предметов до произведений архитектуры — свидетельства духовных и жестикулятивных усилий человека, и «если бы от Греции остался только один Парфенон, мы могли бы по нему составить себе представление о людях, для которых он был создан» [Габричевский 2002, с. 515]. Однако не только о людях, но и об их мировоззренческих посылах к восполнению природного инобытия как продолжения собственной природы. Так, скажем, многие современные авторы, упорно повторяя друг друга, пишут, что Колосс Родосский — одно из Семи чудес света — был маяком. Казалось бы, в самом деле: зачем возводить 36-метровую статую «просто так», как памятник божеству в благодарность за оказанное городу Родосу благодеяние? Если нынче грандиозные монументы таких сомнений не вызывают, отчего они появляются в адрес древних? Это потому, что современные монументы с такой точки зрения просто не обсуждаются: неинтересно. А у древних все было как-то «не так, как у нас». Тем не менее, Парфенон стал памятником, в котором раскрылось мироздание, отражением того космоса, где солнце, звезды и все небесные явления звучали в унисон [Алпатов 1987, с. 90] (ср.: [Берд 2007]).

Таким образом, *архитектура* является 1) не только жестикулятивно ценным инобытием человека, не данным природой, но образованием, созданным посредством природы человека и приноровленным к его духовной и физиологической нужде, 2) не только отпечатком времени, в котором архитектурное произведение было создано как (на тот момент) социально значимое, но и — 3) эстетически (не всегда художественно) оформленное собственное бытие человека как залог воз-

можности его удобной пространственной коммуникации. Это оформленное бытие своим построением привязывает способность человеческого восприятия к данному времени, тем самым порождая и полагая его в качестве онтологической границы человека.

Границы архитектуры — не только человеческое тело, но весь человек вообще. Ведь именно на человеке как телесной субстанции смыкаются все ценные воздействия среды, представляемой архитектурой как процессивной формой его бытия. *Сознание* оказывается предельным вариантом и конечной целью такого воздействия. Поэтому архитектура как среда обитания человека с человеком, между ними разлитая и их в себя вбирающая, оказывается тем формулирующим принципом, который не только *символизирует* человеку его онтологическое бытие (даже инобытие в иноформе *свободы*), но и задает тектонику и технику его мышления, представляясь при этом наиболее чистым опытом человеческого освоения мира.

Архитектура — мерка и грань, которую человек либо приемлет, либо волен отвергнуть, ломая свою самость и надламывая собой среду, но это обязательно — граница, которой он своей деятельностью (и мыслительной, и прагматической) вынужден коснуться. *Греческая колонна, кажется, — самый выразительный образ и самый мощный символ такой границы.* В этой связи мысль А. И. Некрасова кажется наиболее отчетливой ее иллюстрацией. «Существо ордера заключается в системе мирозерцания, отражающего человека в колонне так, как он понимается в данный исторический момент, то есть в данной “архитектуре”. Это вовсе не значит, что в ордере человек отражает свою фигуру; не следует идти за подобным наивным антропоморфизмом, когда уже строитель глубокой древности от него отказался. Не тем античный грек уподобил свои ордера человеческому индивидууму, что как-то раз воспроизвел кариатиду. Наперекор всем механицистам грек воспроизвел последнюю потому, что уже воплощал в ордере себя, свою личность и характер, даже свойства своих физических сил (а не изображение своих частей тела)» [Некрасов 1994, с. 344]. Пожалуй, вернее не скажешь. Действительно, *кариатиды* возникли после того, как ордер вполне проявил себя, и в формологическом развитии ему дальше двигаться было некуда. Потому, кажется, не имеет смысла выводить из существа ордера существо кариатиды хотя

бы в плане пластически-телесном. Кариатиды, о которых чуть подробнее речь пойдет ниже, — «подстрочное примечание» ордера к художественному построению архитектурного организма; некоторым образом даже *послесловие* к ордеру вообще.

Античный храм не знал колоссального ордера («в каком его получило с эпохи Высокого Возрождения западноевропейское зодчество, где колоссальность ордера подчеркивается многоэтажностью» [Некрасов 1994, с. 347])¹, но знал колоссальное человеческое тело, олицетворенное в статуе божества, у него «не было размеров, но были пропорции» (Габричевский). Скульптуры божеств были «рассажены» в храмах по всей Аттике. Однако *материал* этого вселенского тела был достаточно странным, несходным с материалом, из которого создан храм (в архаике это поросный известняк², в классическую эпоху —

¹ Ганс Зедльмайр в 1948 г. писал о неозеллинизме XIX в. убедительно: «Greek revival принимает — в теории — греческое начало в качестве базиса стилиобразования. Но базис этот слишком узок: форма греческого храма с самого начала не пригодна для того, чтобы заложить основания, отвечающие требованиям новой эпохи (еще бы! — А. П.) ... Эллинское начало остается “фасадом” или “аппликацией” в буквальном смысле слова: пришитый на живую нитку храмовый зал, надевающий всякую задачу в некотором роде эстетическим посвящением. Унификация располагается на поверхности и имеет характер эстетической идеологии» [Зедльмайр 2008, с. 85]. Дальше немецкий искусствовед удивленно пишет, что для середины XIX в. остается нерешенной задача христианского церковного здания: в Лондоне в качестве церкви возникает Эрехтейон, «Башня ветров» — в качестве церковной башни. Не оттого ли одним из семи светочей архитектуры Дж. Рёскин назвал светоч истины? Современные ему британские постройки лгали о своей подлинной сущности? Какая уж здесь ложь! Просто стремление к классическому, отождествленному с державным, преобладало над стремлением к национальному, разотождествленному с почвенным и местечковым.

² Об архаике находим любопытное свидетельство у М. В. Алпатов. «Много ценного заключают в себе труды Г. Кашниц-Вайнберга. Его подход к теме архаического искусства как теме фронтальности плодотворен, так как он сравнивает архаические фигуры с идущими египетскими фигурами. Структуру кубов он сводит к воздействию на скульптуру геометрии Евклида. Изучая особое мышление архаических мастеров, Г. Кашниц-Вайнберг ставит его в зависимость от мифологического мышления. Этот взгляд помогает уловить мировоззрение архаического художника. Автор прошел мимо драгоценных качеств архаики, не различая преимуществ ее» [Алпатов 1987, с. 68].

пентелийский (пентеликонский) мрамор). То есть создатель божественного облика, «родитель» его — скульптор (человек) — не отождествлял существо, для которого возводился храм, с материалом, из которого он возводился, всячески выдерживая дистанцию и прочерчивая границу между «портиком для людей и храмом для богов» (Плиний Мл.), между *вочеловеченной* природой мрамора и *нечеловеческой* природой изваянного божества. Например, статуя Афины в Парфеноне была деревянной, снаружи выложена слоновой костью и инкрустирована золотом, из которого были также выполнены некоторые ее части. Общий вес золота на наши меры равнялся приблизительно 2 т, причем золото и кость периодически снимались, их вес тщательно проверялся специальной комиссией: будучи сакральным предметом, статуя Афины оказывалась одновременно «золотым запасом» Афинской республики.

Может быть, на наш сегодняшний взгляд, это — своего рода проявление *жесткой иронии* грека (например, в лице Лукиана) в отношении своих божеств, ведь ирония в трактовке какого угодно мифа — первый и верный признак намечающегося отхода от восприятия мифа как реальности, или — по крайней мере — признак некоторого неверия в его реальность.

Недаром ехидничал великий русский античник-модернист Фаддей Францевич Зелинский (1859–1944): «Эллин поклонялся кумиру, то есть изделию каменщика или литейщика. Он приписывает ему, человеку, силу делать бога. Что за заблуждение! Вот я возьму и отобью у вашего бога руку; посмотрим, будет ли он в состоянии защитить себя и наказать меня. А вы, ослепленные, чем поклоняться изделью человека, поклоняйтесь тому, кто создал его самого, этому вашему человеку-богоделу» [Зелинский 1993, с. 47]. Однако образ «человека-богодела» — Антенора или Фидия — все равно высится перед статуей изваянного им божества как инобытие этого скульптора, причем такое инобытие, существо которого максимально удалено как от формологии самого человека, так и — сколь не покажется удивительным — от формологии храма, для этого божества создаваемого.

Античные храм и божество противопоставлены друг другу в той же степени, в какой противопоставлен божеству сам человек. «Да, мы поклоняемся [Афине] Полиаде в ее изваянном Фидием образе, — продолжает Фаддей Зелинский, — но мы никогда не приписывали ему силы защищать себя против посяга-

тельств варвара. И если ты искалечишь его — это будет кощунством, грехом, таким же, как и клятвопреступление, как непочтительность по отношению к родителям, как оскорбление гостя; и богиня, не беспокойся, накажет тебя за него — если не тотчас, то когда-нибудь, если не на этом свете, то на том... Никогда изваянный хотя бы самим Фидием кумир не будет объектом поклонения сам по себе: пока он в мастерской художника, и он, и всякий другой может его резать, отбивать какие угодно части и даже вовсе его разбивать, и это не будет кощунством. Объектом поклонения он становится лишь с момента его посвящения (*hidrysis*)» [Зелинский 1993, с. 47–48]. Тогда божество неприкосновенно, оно *действительно* в своей карающе-милующей реальности.

Вообще, афиняне считали, что все, ими достигнутое, было сделано с помощью богов и героев. Однако высшим достижением для человека считалось какое угодно *проявление личности*, когда человек создавал что-либо своими силами (хотя его этому и не учили)¹ [Ордынский 1856, с. 166]. Религиозная система Афин периода классики была настолько сильна, что любое недовольство по ее поводу могло быть оформлено в виде официального доноса, уже тогда ставшего привычным делом «порядочного человека»². Так, Анаксагор, утверждавший, что Солн-

¹ Вместе с тем такой человек в полисной организации общества считался «идиотом» — отдельным, не таким, как все, выделяющимся среди других, и по этой веской причине — неудобным, мешающим. В талантливости тоже нужна мера: зачем раздражать окружающих своими выдающимися способностями? Не простят, насмеются при удобном случае, смешают с грязью, когда окажешься в опале. Такому человеку, конечно, «лучше жить в глухой провинции, у моря» (И. Бродский). Отсюда, пожалуй, берет начало дух соревновательности, здесь залегают основания природы античного агона: состязания и схватки.

² «Порядочный человек — тот, кто делает гадости без удовольствия», сказал некто наблюдательный (А. Ахматова?); афиняне доносили, надо полагать, «из любви к искусству». Но не только, не без корысти. В начале книги я упоминал о сикофантах (соглядатаях, доносчиках): это была «каста» профессиональных обвинителей в афинских судах. Предъявляя иск какому-нибудь афинскому гражданину, они получали процент от конфискованного имущества, если суд решал дело в их пользу. Эта каста профессиональных жалобщиков широко использовалась афинской демократией в борьбе с концентрацией имущества или власти у отдельных лиц. С течением времени слово «сикофант» приобрело на-

це — огромная воспламенившаяся глыба, а звезды — раскаленные камни, оторванные от Земли силой космического круговращения, едва избежал смерти: его присудили к большому денежному штрафу и вынудили бежать из города. Подобные утверждения расценивались как государственная измена, как «подрыв существующего строя». Н. И. Брунов пишет, что сакральные представления были тесно переплетены с государственными [Брунов 1973, с. 21]. Потому ни о каком «отбивании рук» у статуй божества в античности речь идти не может: это — прерогатива позднейших культур и человеческого невежества.

Древний грек верил, что попытка преступить предел человеческих возможностей — поднять руку на божество — влечет за собой возмездие. Однако в эпоху Перикла (т. наз. *Пентеконтатэтия*) смелый Протагор (сочинения которого впоследствии сожгли) говорил, что не может иметь настоящего знания о богах: ни о том, что они существуют, ни о том, что они не существуют, ни о том, как они выглядят и выглядят ли вообще. Однако, по Ф. Ф. Зелинскому, уже в IV в. был достигнут общественный консенсус в отношении изображения богов, недоставало только индивидуализации. «Конечно, никто не мог принять Посейдона за Аполлона и наоборот: наличие или отсутствие бороды не определяло выбор. Но, впрочем, боги были похожи друг на друга — и на людей, и мы различаем их только по атрибутам: трезубец характеризует Посейдона, жезл со змейками — Гермеса, перун — Зевса, львиная шкура — Геракла и т. д.» [Зелинский 1993, с. 40–41]. Индивидуализация не замедлила себя выказать в художественном произведении скульптора — Фидия, Поликлета, Алкамена, Праксителя, Леохара: Афина, Зевс, Аполлон, Артемида получили те пластически обязательные телесные черты, без которых даже античный человек не мог бы представить себе облик того, кому поклоняется, не говоря о человеке современном.

рицательное значение клеветника, сутяги, человека, с помощью властей обдывающего грязные дела (ср.: круговые доносы в гитлеровской Германии; сексоты большевистского КГБ). Элины были уверены, что хороший человек не может стать плохим, и человек, оказавшийся плохим в зрелом возрасте, должен был быть таким же плохим и в юности, и лишь лицемерие скрывало его пороки: *arche andra deiksei* (власть выявляет истинную суть человека). Власть, таким образом, не меняет характер человека, но обнажает то, чем он уже был.

Учитывая это обстоятельство, стоит заключить, что «действительное» и «реальное», которое представлено в античной культуре *колонной как специфической формой художественного объекта*, получают не только онтологическое основание как наиболее выразительный принцип творческого акта элина, в котором весь этот элин целиком выражен и олицетворен как самостоятельное бытие (посредством колонны как выражением его инобытия), но и — формологически — как ключевой принцип тектонического выразительного творчества, как единого. «Иначе говоря, — словами А. Г. Габричевского, — каждое единое есть объект, поскольку оно единое, и субъект, поскольку оно есть всё. Подлинная реальность всегда субъект-объективна, но в субъектном ряду она будет личностью, “Я”, то есть процессом в аспекте индивидуации, а в объективном ряду — живой Gestalt, то есть индивидуацией как продуктом процесса»¹. В греческой колонне этот принцип выражен наиболее явственно. Умберто Эко лишь отчасти поэтизировал, считая, что в античном портике блуждает тень меланхолии: «Всесильные цивилизации, освятившие пробуждение человеческого сознания, были погребены, другие люди и другие жизненные системы возрождали их опустевшие культуры в надежде на собственное возрождение... Здесь и там — в отдаленных уголках Востока и на дорогах Европы — менгиры и дольмены остались, вопия о сохранении; и в Египте, как в Греции и Риме, как в Пальмире и среди дальних океанических островов, оставалось нечто, способное выдержать жестокую резню времени, — это аристократическая разнузданность колонны как объект удивления, как священная реликвия, как невредимый временем документ» [Эко 1980-а, р. 221–222]. Нельзя забывать об этой *общечеловеческой роли колонны*. Действительно, самый факт наличия художественного начала гарантирует возможность конкретного воплощения «синтетической реальности» (Габричевский), и в отношении колонны как ценной художественной формы, подобной форме человеческого тела, этот принцип срабатывает со всей механической силой.

Античная колонна — олицетворение в косном материале высшего синтеза реальности (и сознания, и его реализаций, и контекста, в котором эти реализации осуществляются), кото-

¹ А. Г. Габричевский. Природа художественного объекта... С. 34.

рый только и способен выказать античную культуру, во-первых, как нечто символическое, и, во-вторых, как нечто целостное и потому структурированное помимо явления, то есть как структурированное феноменально.

Античная архитектура, олицетворенная колонной и выраженная в системе ордера, — человекоподобна, человекообразна, поскольку только человеком вносится в свое инобытие некое *человекоподобное сознание* (как мы видели это выше на примере формулы: «цветок мыслит самого себя»), не отделяемое от сознания человека. Колонне и ордеру присуще это человекоподобное упорядоченное, «ордерное» сознание. И уже из колонны, из ордера, которым присуще такое сознание, человек волен извлекать некие человекоподобные, антропоморфные формы — формы атлантов и кариатид. Но зачем, для чего?

Эрехтейон и его кариатиды. Предприняв в свое время специальное исследование о кариатидах Эрехтейона [Пучков 2008-в], удалось предложить доказательную, на мой взгляд, гипотезу о природе и сущности эрехтейонских кариатид, которую следует, по-видимому, распространить (конечно, критически) и на другие скульптурные изваяния, встречающиеся в архитектурных формах. Исследование эрехтейонских кариатид позволило, между тем, прийти к таким выводам.

Во-первых, надобно довериться сообщению Витрувия (*De archit.* I 1, 5), что в кариатидах древних эллинов следует видеть прообраз пленных кариет, а не полагаться на современные безосновательные догадки о кариатидах как девочках-аррефорах или девушках-канефорах, якобы окаменело участвовавших в Панафинейской процессии.

Во-вторых, исходя из здравого смысла и представления о продуманном Фидием ансамблевым решении Акрополя, замешенном на особенностях визуального восприятия (по Ог. Шуази и В. К. Мальмбергу) и на древнегреческих мифологических сюжетах (по древним мифографам), изображение пленных кариетских жен в виде мраморных кариатид является симметрически сюжетным дополнением к сюжету западного фронтона Парфенона: кариатиды олицетворяют победу Афины Проматос над персами, тогда как стаффажи фронтона олицетворяют доверие афинян к Афине Парфенос, победившей в споре с Посейдоном. От доверия к военачальнику до победы этого военачаль-

чальника — пожалуй, не один шаг. Потому композиционной осью симметрии между миниатюрным и странным по композиции Эрехтейоном, домашним жилищем Афины Полиады, и величественным и строгим по композиции Парфеноном, божественным жилищем Афины Девы, расположена статуя Афины Промехос — вертикальная ось афинского космоса, его веровательные крепь и твердь.

В-третьих, Эрехтейон можно рассматривать как своего рода модель афинской священной истории, поскольку в нем заключены центральные мифологические сюжеты, связанные с основанием полиса, его жизнью и обороной от врага. Дополнительное подтверждение — соседство с Эрехтейоном фундамента старого Гекатомпеда, показывающее преемственность в сознании афинян материальных свидетельств их истории.

В-четвертых, Эрехтейон можно рассматривать как модель самих Афин — полиса Афины Градодержидцы, жители которого поклонялись богам, знали победы и поражения, и больше ценили покровительство Афины, нежели негодовали о боевом проигрыше.

В-пятых, кариатиды Эрехтейона в последующей культурной истории (наряду с мужчинами-атлантами) были интерпретированы как украшение ошибочно: следует понимать эти скульптуры как назидание потомкам, а не как восхищение девственной юностью (или мужеством и силой). Эрехтейонские (как и все прочие) кариатиды — это «черное», а не «белое»; горе, а не радость; тяжесть, а не безмятежность; символ рабства, а не «свадьбы»¹.

В целом ответ на вопрос, «зачем кариатиды в Эрехтейоне», может быть выражен в следующих словах. Кариатиды Эрехтейона, — воплощенные образы плененных во время греко-персидских войн карийских женщин, — устроены на южной стене Эрехтейона, во-первых, как созданный в назидание врагам (прошлым — персам и текущим — спартамцам) зримый символ разрушенного Ксерксом и не восстановленного Периклом Ге-

¹ Гипсовые скульптуры, приделанные к фасадам зданий эпохи эклектики, как правило, без «ног», зато непременно с сосцами и воздетыми над головой десницами, — дурно прочитанная античная кариатида. Говоря о кариатидах, следует элиминировать из сознания эти страшенькие гипсовые видения мещанского вкуса конца XIX — начала XX вв.

катомпеда; во-вторых, как архитектурная маркировка «выражения / сокращения» выхода из святилища Посейдона, который использовался для выноса неких сакральных предметов, участвовавших в афинских праздниках Плинтерии, Каллинтерии и особенно Аррефории, что были связаны с культом Афины Градодержидцы, и, вероятно, в малой степени — в Панафинеях, главные события которых разворачивались на восточной площадке Акрополя и были связаны с культом Афины Девы. К тому же, изображение пеплоса и канефор на восточном фризе Парфенона тоже может быть сюжетно связано скорее с празднествами Эрехтейона: возле большого алтаря Афины, между Парфеноном и Эрехтейоном.

Чуть раздвигая рамки этой — частной — констатации в сторону общеэллинских обобщений о кариатидах и атлантах, кажется важным отметить, что их антропоморфность зиждется на отчетливом (и, стало быть, формулированном) представлении эллинов о *световом столпе* как, — употребляя современное слово, — архетипе, сообразуясь с которым создавались все прочие вертикально устраиваемые греками архитектурные (сиречь тектоничные) формы.

Итак, если в учиненной нами «плодотворной вопросительности» (Хайдеггер) символической роли колонны и был задействован массив семиотических приемов без ущерба для архитектуроведческих результатов, в этом стоит усматривать не столько желание нарушить традицию дисциплинарной несоместимости семиотики и архитектуроведения (подмеченную Г. И. Ревзиным), сколько стремление показать действенность «диалогического» вопрошания давно ушедшей эпохи на ее «языке». Конечно, и «вопросы задавал», и формулировал на них «ответы» один и тот же человек, — согласуясь с мнением других, поступавших так же, и со своей научной совестью.

ОРДЕР КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ФОРМ СОЦИАЛЬНО-ПРОСТРАНСТВЕННОГО ПОВЕДЕНИЯ

Можно назвать Афины, Дельфы, Олимпию, Селинунт и Эгину, но приблизиться к этим высотам, соприкоснуться с их мраморной душой можно, только открыв их законы, ценой долгих, порой бессознательных усилий.

Эмиль Антуан БУРДЕЛЬ

*Из высказываний, записанных Г. Варенном,
1920-е гг.*

Театральность античной архитектуры и театрализованный жест. Выше обосновывалось, что театральное действие, связанное со всеобщим оро-акустическим характером античной культуры, было основным элементом, структурирующим повседневность античного грека. Дух соревнования, стремление превзойти соседа в чем бы то ни было, достичь наибольшего совершенства во всем — главная (ненаказуемая!) черта греческого менталитета. — «Греческий космос — от Гомера до Платона — своего рода театральное устройство. Он услаждает себя роскошными импровизациями, где под масками Случайности и Разлада разыгрывают самих себя Гармония и Порядок» [Свасьян 1990, с. 146]. Лучше не скажешь.

Длительные и изнуряющие (и людей, и бюджет) войны, которые беспрестанно велись греками, — тоже своего рода соревнование (правда, «по гамбургскому счету»). Олимпийские игры, по которым грек якобы вел летосчисление¹, бесконечные процессии, празднества, всякого рода шествия, многодневные театральные постановки (комедии, трагедии, сатирические драмы), состязания поэтов и чтецов, многочасовые судебные разбирательства и казни, носившие массовый, многолюдный ха-

¹ М. А. Гаспаров замечает, что счет годам по олимпиадам вели греческие историки, дабы уследить за длинным рядом событий; это была их кабинетная выдумка: ни в одном документе, ни в одной надписи этих дат не было [Гаспаров 1996, с. 36]. Мои критические замечания к этому тезису см. в *приложении 3*, стр. 926–936, а также в книге М. Ю. Савельевой [Савельева 2008], замысел которой, по уверению автора (с. 9–10), был инициирован статьей: [Пучков 2006-д].

актер, каким-то сумасшествием и настоящей экзальтацией охватывая каждого, — всё это активная причастность человека его инобытию, далекая от интимности, своего рода выплеснутость человеческого вонне, желание быть на виду, фигурировать в разговорах, сплетнях и драматических сочинениях, и конечно — быть «лучше всех» и подвергаясь порицанию за это якобы низменное устремление. Но, с другой стороны, античность характеризуется тем, что ей приходится оставаться эпохой возникновения европейской культуры. По слову О. М. Фрейденберг, она готовится материал своей работы сама для себя. Она берет, не отбрасывая и не сортируя, всё, что выработала мифотворческие эпохи, и придает взятому новое качество [Фрейденберг 1998, с. 118, 675].

Так, по мнению Андре Боннара, процесс возникновения греческих литературных жанров проходил в две стадии — 1) «поэтическая народная традиция», 2) «оплодотворявшаяся гением создателя» [Боннар 1992, т. 1, с. 309]. Следует думать, посредством этого осуществлялся всякий процесс кристаллизации духа в определенной художественной форме: *фольклорный язык возникает на той стадии языкового мышления, когда мифотворчество уже позади* [Фрейденберг 1998, с. 675]. Нужно также полагать, *система большинства архитектурных организмов античности зиждилась на театралогическом моменте*, или по крайней мере была им инициирована (в частности, см.: [Шубович 1999-б, с. 298–337]).

Назначение большинства храмов, посвященных тем или иным божествам, пространственное ядро которых, как считают некоторые, служило «секретным» государственным нуждам, а внешняя оболочка символизировала жилище божества, — эти храмы, устраивавшиеся на агорах и акрополях Эллады, останутся непонятными, если не брать во внимание их специфическое качество *театральной декорации*, предназначенной для осуществления определенного *театрализованного жеста*.

Не только храмы, но гимнасии и библиотеки окружались загадочными портиками, объяснить которые только художественной или только технической стороной нельзя: библиотеки и гимнасии (как основные места самообразования) «окрылялись» периптером, скрадывавшим звук, поскольку книги в портиках читались вслух про себя и читатели иначе бы мешали друг другу. Ороакустический момент, замешанный на театралогиче-

ском эффекте демонстрации чтения, акта самосовершенствования, вновь вступает в права, диктуя архитектурную форму.

Вероятно, то, что для древнего грека было повседневностью, мы можем расценить как *театралогию*.

Одним из приемов Нововременного прочтения этой театралогии в России являются садово-парковые павильоны, в которых Д. С. Лихачёв справедливо увидел черты меланхолии, буколических мотивов и оссианизма¹. Не только иронией над бренностью земных форм, выражавшейся в возведении намеренных руин (этой материализованной «поэтики мировой скорби»)², но досугово-игровым назначением композиционной структуры можно объяснить характер парковых павильонов в сохранившихся до нашего времени ландшафтных памятниках: например, полукруглый в плане ионического ордера павильон «Эхо» (или «Луна») в парке графов Браницких «Александрия» в Белой Церкви (1790-е гг., архит. И. Е. Старов). В этой небольшой парковой постройке наверняка была эксплуатирована на смешка над ороакустическими свойствами эллинских городских портиков: вместо сокрытия звука здесь обыгрывается его усиление, и произнесенное на одном конце полукруглой постройки шепотное слово отзывается различным эхом на другом ее конце. Древнегреческая повседневность, перетолкованная в формах иронии и осмеяния через пару десятков столетий, с позиций «обратных перспектив» в самых потаенных своих основаниях выказывает себя как форма театралогическая.

Быть может, такое утверждение — натяжка. Но повседневность и театралогия не исключают друг друга, наоборот, *благодаря театральности повседневность утрачивает приземистый бытовой характер и превращается в подобие праздника*. Нужна была только соответствующая и празднеству, и повседневности архитектурная форма. И в этом смысле ордер — «одно из самых изумительных человеческих изобретений» [Габричевский 2002, с. 517]. В. Ф. Маркузон называл его «осуществленной архитектурными средствами метафорой» [ВИА 1973, с. 52]; Н. И. Брунов, подчеркивая антропоморфный характер ордера

¹ Д. С. Лихачёв. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. Изд. 2-е, исправ. и доп. СПб, 1991. С. 215–321.

² См. мои рассуждения об «архитектуре гротеска»: [Пучков 1994, с. 37–54; 2005-в, с. 19–34, 35, 88–89].

и пища, что «зритель устанавливает соотношение между своим телом и стволом колонны..., ставит себя на место колонн и чувствует на своих плечах тяжесть антаблемента» [Брунов 1935-б, с. 80–84]; К. А. Свасьян отметил, что греческий храм физиологически телесен во всем античном объеме этого слова, — он «подчеркнуто внешен и наружен; он есть *идея* в исконно аттическом смысле слова, исключающем какие-либо демаркации между *внешним* и *внутренним*, *телесным* и *душевым*; его душа без остатка сведена в его «вид», и искать в нем что-либо помимо *того*, *что видно*, значит проглядеть его самого. Баланс идеального и реального (*мера*, *пропорции*) здесь таков, что говорить следовало бы не о символе, а о буквальном воплощении; ощущение сакральности поразительным образом гармонирует с жилищно-бытовой насущностью» [Свасьян 1990, с. 39]. Само *чувство потрясения в греческом храме вынесено наружу и дано в монументальной кульминации, испытываемой как предел*; «душа ликует уже издали, глядя на ослепительно мраморный *анамнесис*, прорезывающий умную синеву платоновского неба, — безумляющий укол памяти исчерпан вспышкой застигнутого врасплох первого взгляда, рассекшего катаракту времен и узревшего на мгновение историю светоносной души; приближаясь к храму, он уже не видит, а сновидит; теперь уже перед ним не шевелящийся хаос воспоминаний, а *произведение искусства*, и это значит: свирель Диониса принесла себя в жертву периптеросу Аполлона» [Свасьян 1990, с. 40]. (А мы теперь — как лишенный слуха царь Мидас с ослиными ушами.) Парадоксальнейший русский мыслитель П. Я. Чаадаев считал, что «прекраснейший греческий храм есть не что иное как дом: с приятными ощущениями, доставляемыми вам изящною соразмерностью, необходимо соединена мысль, что он создан для чьего-либо жилища... Греки действительно должны были строить жилища своим богам. Мы, христиане, воздвигаем только священные памятники, ибо нам некого помещать в наших храмах»¹. Не входя в обсуждение, что помещается в христианских храмах, — Дух Божий, — нужно согласиться с Чаадаевым: в эллинском храме пребывало самое божество, и храм был жилищем в том же самом смысле, в каком христианский храм — Церковь, дело Сына Божия, истинное Те-

¹ П. Я. Чаадаев. Нечто из переписки NN // П. Я. Чаадаев. Полн. собр. соч. и писем: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 636–637.

ло Христово и полнота Христовой Благодатной силы¹.

Действительно, как колонна и ордерная система, так и самый храм, имеющий последние в качестве средств выражения и тектонического устройства, формируют предел человеческой рефлексии, и потому, как заметил А. Г. Раппапорт, *порог эмоционального воздействия архитектуры* должен быть ниже, чем в музыке, литературе или кино, поскольку художественная сторона архитектуры в большей мере, чем другие искусства, выражает общую функцию культуры — нейтрализацию человеческих страстей, успокоение и возвращение душевного равновесия [Раппапорт 1985-а, с. 12]. Динамическое и статическое начала даны в античном архитектурном наследии в такой выразительной форме, в которой ее эмоциональное воздействие просто не может быть сродни музыке (и потому архитектура «застывшая музыка» лишь отчасти: в режиме перевода явления в слово), чтобы человек однажды не свихнулся от переполненности внешне запно нахлынувшим чувством.

Ордер бережет человека от «умопомрачения». Он говорит о человеке самому человеку. И потому *античный человек представляется себе как собственная художественная форма*

¹ «В храме, говоря принципиально, всё сплетается со всем: храмовая архитектура, например, учитывает даже такой малый, по-видимому, эффект, как выходящие по фрескам и обвивающие столпы купола ленты голубоватого фимиама, которые своим движением и сплетением почти беспредельно расширяют архитектурные пространства храма, смягчают сухость и жесткость линий и, как бы расплавляя их, приводят в движение и жизнь. ...Вкусивший чар античности хорошо знает, до какой степени это все антично и живет как наследие и единственная прямая отрасль древнего мира, в частности — священной трагедии Эллады. Даже такие подробности, как специфические прикосновения к различным поверхностям, к священным вещам различного материала, к умощенным и пропитанным елеем, благовониями и фимиамом иконам..., — входят в состав целого действия как особое искусство, как особые художественные сферы, например как искусство осзания, как искусство обоняния и т. п., и, устраняя их, мы лишились бы полноты и завершенности художественного целого» [Флоренский 1995, т. 2, с. 379–380]. Кроме хрестоматийных сочинений о. Павла Флоренского и князя Е. Н. Трубецкого, см., в частности, архитектурно-специальные труды: А. С. Щенков, Т. Н. Вятчанина. Об иконографии и тектонике православного храма (Опыт содержательной интерпретации архитектурных форм). М., 1997; Прот. Григорий Дьяченко. Православный храм. Киев, 2005.

и собственный художественный объект, превращая свой творческий акт в явление природы.

Ведь именно в феномене творчества человеку является не только его собственная природа, но и природа вообще. Этот момент важен для понимания античного художественного мировоззрения в связи с феноменом ордера. Мир искусства, порожденный человеком как результат пролившейся сквозь него природной сущности, для эллина не оседает надгробием самому акту творчества, — поскольку, закрепляя творческий процесс в некой формы, мы, в сущности, приказываем себе, как сказал бы Андрей Белый, «видеть в пепле и магме лаву».

Прав был К. Вёрман, утверждавший, что «греческий глаз привык олицетворять всё, что он видел. Олицетворялись и греческие боги, и греческие леса, горы, источники, потоки и моря, олицетворялись небесные явления..., и города греков, наконец, — даже их добродетели и пороки. Своим вечным значением греческое искусство ...обязано этой вечной человечности» [Вёрман 1896, с. 290]. Не в чем ином, кроме как в *принципе олицетворения*, причем исключительно человекообразного, наделяния обликом и потому телом, — в этом простом, но выразительном жесте эллина, — и состоит в конечном счете сущность *принципа его архитектурного формообразования*.

Создавая архитектурное произведение, человек создает, ваяет самого себя (как сказал бы Плотин); *воспроизводит себя вовне*; фиксирует личное, интимное инобытие. Но фиксирует в формах, выразительность которых общезначима, а потому и рассматривается широко — как общественное явление.

Отождествление архитектурного произведения с организмом человека — не более, чем трюизм. *Греческий храм — и есть самый человек, «данный самому себе в монументальном завершении»* (Лосев). Глядя на храм, мы видим эллина; начиная рассуждать о нем, превращаемся в психолога или патологоанатома (а ведь это — в снятой форме — самое верное действие архитектуроведа). Томные, полусонные желания пробуждаются в нас, едва мы сталкиваемся с античным храмом: мы сталкиваемся с человеком, это ответственно (и порой — увы — неинтересно).

Человек античности и храм, возводимый им божеству, — единая художественная форма, в которой человеческое самосознание — такой же тектонический, тектонизирующий эле-

мент, как экстаз или курватура. Нечто непонятное, необъяснимое, но непременно человекоподобное, подчиняя себе, устремляется в нас.

Человек строит храм, чтобы под его сенью ощутить себя частичным божеству. *Тень от храма — собственная тень человека, если бы он был божеством.* Тень и есть причастие божеству. В Элладе — это космос, которому человек от рождения причастен и сознанием пресуществлен независимо от возможностей телесной и духовной тактильности; космос, порожденный человеком и породивший человека как собственно возможность породить. *Космос — организм, большое животное*, о котором пишет Аристотель (*О небе II 2*). В неодушевленных предметах нет подлинных различий между верхом и низом, правым и левым, достаточно перевернуть вещь, чтобы правое стало левым, а верх превратился в низ. Но в живом существе превратить правую руку в левую, верх в низ нельзя. Направления космоса как живого существа неоднородны, всё в нем упорядочено, и «вертеть» им невозможно: можно вглядываться, вслушиваться, вдумываться, стараясь постичь его организацию.

Без человека античный космос бессмыслен, без космоса бессмыслен античный человек: это будет уже другой, человек XX в., не античный. Отождествление себя и космоса происходит до неразличимости, и уже не разглядеть наверняка, что в видимом от космоса, что от человека. Только посредством храма как оформленной границы, как структурного предела, как «архитектонического дара» (Фр. Адлер) удастся попеременно фокусировать взгляд то на первом, то на втором.

Взгляд, входя в античное пространство, вынужден мигрировать: не то происходит в Византии и тем более не то — в позднем средневековье. Потому, исходя уже из иных оснований, здесь обозначенных, можно согласиться с А. Ф. Лосевым, что «интуиция свободно держащего себя человеческого тела — это есть то, без чего невозможно понимание ни античной архитектуры, ни античной эстетики» [Лосев 1979-а, с. 614]. Но античного грека уже нет, а храмы — в руинах — еще живы (благодаря анастилозу). Для нас они мемориальные памятники, надгробия эпохи. (В античном смысле грек современный уже не грек вовсе, он — просто человек современности, лишь иногда догадывающийся, что является наследником чего-то древневечного.)

Здесь нужно обратить внимание на одно обстоятельство, раскрывающее сущность театралогии античного храма как прежде всего ритуального организма. Выше я упоминал о суждении И. А. Тульпе про древнегреческий храм как модель космоса (см. выше, *стр. 565 и след.*), теперь обратимся к уточнению этого вопроса под углом зрения на храм как архитектурное явление античного мира.

К феномену эллинского храма и его архитектурным явлениям. Статья К. А. Сёминой [Сёмина 1996] — одна из наиболее элегантных публикаций конца XX в., в которой делается попытка подняться над разным материалом, отлично владея им, — посвящена выяснению двух важных вопросов: 1) генезису материальной формы и 2) появлению идеи греческого храма как жилища божества. Казалось бы, вопросы почти тривиальные, много раз поднимавшиеся и решавшиеся даже в теории архитектуры. Но в труде Сёминой, пожалуй, впервые в отечественном не-архитектуроведении выясняется ряд положений, без которых самый феномен греческого храма оставался бы необъясненным: настоящее архитектуроведческое дело.

К. А. Сёмина обращается к достаточно муссированному вопросу об отождествлении изначальной роли греческого храма и царского жилища (жилища базилея), делая изящную попытку определить семантическое значение сакрального пространства внутри храма, и с такой точки зрения обратиться к вопросу о возможности использования этого пространства для совершения трапезы. Автор приводит краткий обзор работ, в которых эта мысль нашла подтверждение (А. Лоуренс, Хр. Старр, А. Шондграсс, В. Д. Блаватский и пр.). Еще Н. И. Брунов в 1930-е гг. обратил внимание на сходство, скажем, планировочной структуры ансамблей царского дворца в Тиринфе и акрополя в Афинах. «Греческие боги, — пишет он, — были наследниками микенских властителей. Очень может быть, что в греческих мифах сохранились отдельные воспоминания о жизни обитателей микенских дворцов. Но вместе с тем какая разница между общим назначением акрополей в Тиринфе и Афинах! В Тиринфе, в XV веке [до Р. Х.], укрепленный холм занят дворцом властителя, в Афинах, в V веке [до Р. Х.], Акрополь уже не имеет крепостного значения, он занят общественными зданиями (храмами) демократической республики. Все же генетическая связь между ними не подлежит никакому со-

мнению, тем более, что и на афинском Акрополе стоял в XV в. такой же дворец, как в Тиринфе» [Брунов 1935-б, с. 31–32]. Нужно сказать, что уверенность Н. И. Брунова основана прежде всего на формальном родстве, обусловленном геологическим сходством рельефа, на котором расположены дворец в Тиринфе и Акрополь в Афинах. Как бы то ни было, основания для сомнений сохраняются незатронутыми.

К. А. Сёмина выделяет два существенных момента во взаимоотношении храма и ритуала. Во-первых, ритуальная процессия движется к храму как к обители божества (это понятно). Во-вторых, самый храм, его внутреннее пространство не участвуют в ритуале, который разворачивается *вокруг* алтаря. «Классическое греческое жертвоприношение, описание которого часто встречается в “Одиссее” и “Илиаде” и которое остается практически неизменным на протяжении всей античности, совершается, как правило, на алтаре под открытым небом в святилище или в ойкосе... Храм же оказывается предназначенным для хранения вещественных приношений — *agalmata*» [Сёмина 1996, с. 127].

В связи с последним наблюдением более чем сомнительным представляется заключение Брунова, будто небольшое внутреннее помещение Парфенона «не могло вместить значительного количества народа, особенно в дни Больших Панафиней. Да и входить в жилище божества можно было только, вероятно, с трепетом, и притом небольшими группами» [Брунов 1973, с. 29]. Ни о каком вхождении «небольшими группами» в храм именно в силу того, что он «жилище божества», не могло быть и речи. Трепет «значительного количества народа» оставался снаружи. Утверждение Брунова можно объяснить только стремлением наделять античный храм некоторым *прагматически-функциональным* смыслом, ему чуждым, осовременить его на манер храма христианского: не могло же в самом деле быть так, чтобы здание огромной кубатуры строилось, в нем создавалось внутреннее пластическое ядро, и при этом простой смертный не мог войти в него, походить среди даров, поднесенных Афине, лицезреть Афину Деву работы Фидия! Это — еще один пример перенесения современного восприятия архитектурного произведения на античное восприятие и беззастенчивое их отождествление. При всем положительном отношении к формологическим анализам Парфенона и Эрехтейона, про-

деланным Н. И. Бруновым в книге 1973 г., при согласии со многими его соображениями и, в частности, с тем, что «архитектурное произведение оказывается связующим звеном между человеком и природой, при помощи которого выражается соотношение между ними и указывается место, занимаемое человеком в природе» [Брунов 1973, с. 69], — общее впечатление от книги остается неудовлетворительным, поскольку, во-первых, автор производит сугубо искусствоведческий анализ, лишь фрагментарно затрагивая общекультурный контекст (театр, зрелища), а во-вторых, приходится констатировать незнакомство Брунова (при всей его эрудированности) с некоторыми неархитектуроведческими исследованиями 30-х гг., посвященными разбору сходных вопросов. К последнему относится, в частности, отсутствие реакции на статью С. А. Жебелёва [Жебелёв 1939], фундаментально затрагивающую вопрос о функции внутренних помещений Парфенона, и потому наличие в монографии Брунова сомнительной по содержанию главы «Назначение Парфенона» [Брунов 1973, с. 27–30]¹.

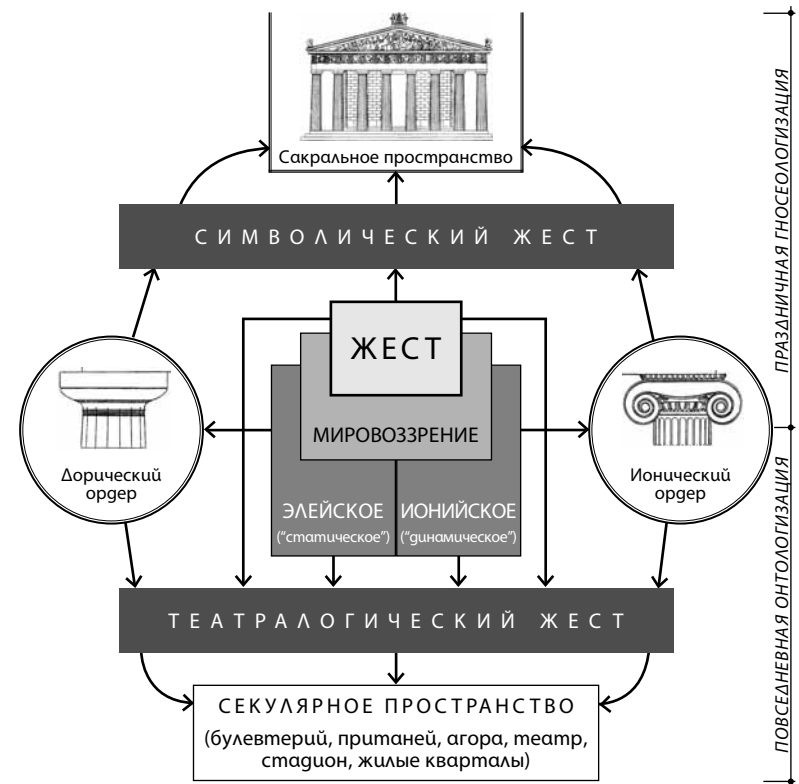
Учитывая назначение храма, К. А. Сёмина обращает внимание, что увеличение в течение VIII в. до Р. Х. даров в святилищах коррелирует с уменьшением их в погребениях. «С точки зрения ритуала, смысл дара и умершему, и божеству состоит в том, что поддержание жизни происходит через смерть. Смерть жертвенного животного или смерть вещи (то есть исключение ее из повседневного обихода, из жизненного пространства человека) способствует их переходу в трансцендентный мир, который проявлен в пространстве погребения и пространстве храма» [Сёмина 1996, с. 127]. Связь ритуальной процессии и храма как конечного пункта процессии, шествия к священным местам самая непосредственная: ради этого шествия храм и затевался, и строился, своей внешностью выражая архитектурное содержание: «развитой периптер весь обращен наружу, наружный объем является его главным архитектурным содержанием, даже внутреннее пространство, благодаря колоннадам в целле, уподоблено внешности здания» [Брунов 1935-б, с. 37]. Процессия — процесс соединения двух точек

¹ С. С. Аверинцев по другому поводу, правда, высказывает недовольство умозаключениями Н. И. Брунова, основанными на невнимании к специфическому языку средневековой культуры [Аверинцев 2000, с. 242–243].

в пространстве — места повседневного обитания человека и места повседневного обитания божества есть сакральная акция, смещающая повседневность человека в сторону обожествления, причастности божественному. «Причем это может быть как процессия внутри поселения (например, от агоры на акрополь или от городских ворот на акрополь, как во время Панафиней в Афинах), так и от поселения к святилищу, расположенному за его пределами» [Сёмина 1996, с. 127]. Автор задается вопросом, не может ли в рамках ритуала пространство храма соответствовать хтоническому пространству, поскольку становление древнегреческой религии шло по пути преодоления хтонизма и создания олимпийского пантеона?

Хтонизм внутреннего пространственного ядра храма подтверждается аналогиями, существующими между храмом и «геометрической вазой», ставимой в качестве маркера над погребением. Часто подчеркивалось, «что храм был предназначен для обозрения снаружи, и в этом видели его основное значение. Однако такой подход основывается на эстетической точке зрения и совсем не объясняет, а наоборот, скрывает знаковую суть храма. Его назначение — материально оформить пространство, в котором пребывает божество. В сущности, храм — знак этого пространства. И не с этим ли значением связаны многочисленные запреты на посещение храма?» [Сёмина 1996, с. 129]. Столкновение человека с божественной сущностью смертельно (см. мифы о гибели Семелы и дочерей царя Кекропса). Это подтверждает распространенное предположение о единстве *мира мифа* и *мира реальности*: мир богов и мир умерших едины в противопоставлении жизненному пространству живого человека (см. выше, *стр.* 330–370).

Потому «основное назначение храма — быть материальным оформлением пространства, в котором заключено божество, так же как и назначение вазы (которая изначально была погребальной урной и лишь впоследствии — знаком погребения) — быть материальной оболочкой потустороннего мира» [Сёмина 1996, с. 129]. Суть храма — в преодолении хаоса, в организации хотя бы части пространства в формах, соразмерных человеку; храм призван ограничить хаотическую и хтоническую природу божества, тем самым придав ей некую жизненную форму. Потому и самый акт строительства храма — момент космогонический, свидетельствующий, что человек тем самым обуз-



24. Обусловленность форм социально-пространственного поведения жестикультивными типами мировоззрения

дывает божество, о-граничивая «его всевластие космически организованным порядком». — «Это своего рода магический акт, устанавливающий власть человека над божеством, а с другой стороны, стремление привязать божество к земле как патрона — гаранта благополучного существования общины» [Сёмина 1996, с. 131]. Очаг в храме — место совершения ритуального жертвоприношения, которое устраивалось ночью, в то время как дневное, олимпийское, жертвоприношение совершается на алтаре перед храмом, где жертвенный дым возносится к небу (например, Алтарь Афины на восточной площадке Афинского акрополя, перед Эрехтейоном). (Потому хотя бы генетически храм никак не может восходить к царскому жилищу.)

«Социальная роль храма аналогична роли маркёра над погребением, — заключает К. А. Сёмина, — причем главное различие заключается в том, что погребение — знак, имеющий значение для отдельной семьи или рода, а храм — знак, выражающий статус и притязания всей общины» [Сёмина 1996, с. 132].

Рассуждения о семиотической природе античного храма особенно показательны в связи с театралогическим действием, которым является в конечном счете всякий ритуал, поскольку он прирастает к бытию, то есть — со стороны художественной.

В который раз о Парфеноне. Дюжина противоречивых реконструкций пропорциональной системы Парфенона — и зарубежных, и отечественных (см. *прил. 1, стр. 911–919*), — которые, обосновывая одна другую, чаще не совпадают, чем совпадают, настораживает: правильным ли путем шествовали исследователи? нет ли иного пути познания Парфенона? Обращаясь к организации его архитектурной формы, мы вынуждены будем не только реконструировать его «метод», но и контекст, в котором этот объект создавался, будучи порожден методом¹. Чем древнее и знаменитее памятник, тем увлекательнее архитектуроведческая задача, тем ответственнее постановка этой задачи и ее решение. Казалось бы, за двухсотлетним научным интересом к Парфенону (начиная с 1751 г., с экспедиции английского «Общества дилетантов» лорда Сэндвича) стоит обширная литература, памятник изучен настолько, что ныне, избирая его в качестве примера для демонстрации идиомногографического метода архитектуроведения, испытываешь неловкость. Ну-ну, — усмехнется читатель: неужели можно «выдавить» из Парфенона нечто, что не было заключено о нем раньше?

Величественные «косточки» этой величественной руины и вправду «перемывались» не раз: библиография о Парфеноне,

¹ Техническая сторона вопроса разъяснена: мраморные плиты укладывались всухую, без извести или цемента; по горизонтали блоки закреплялись бронзовыми скобами, по вертикали — бронзовыми штырями. Пазы между камнем и металлом заливались свинцом. Такими же залитыми свинцом скобами соединялись каменные балки архитравов, состоявшие из трех поставленных на ребро плит. Колонны высотой 10,4 м были не монолитными, а состояли из 10–12 частей, скрепленных между собой кипарисовыми штырями [Динсмур 1913-а].

даже русскоязычная (в том числе переводная), велика¹. И тем не менее, на столь знаменитый образец только и остается опираться тело нашего рассуждения о методе: с иным объектом точно работать будет если не проще, то хотя бы при помощи понятного «хирургического» инструмента.

Мы видели, что Н. И. Брунов отметил три значимых стороны архитектурного произведения: функциональная организация, строительные материалы и «архитектурно-художественная сторона» [Брунов 1973, с. 26]. И как историк архитектуры, на мой взгляд, утаил главное: *причину создания произведения*. Все, что Брунов перечислил, можно описать и пересказать: причину же нужно вскрыть. Из слов Брунова можно вынести основное впечатление, что «Парфенон был хранилищем государственной казны, государственным банком» [Брунов 1973, с. 27]. Если в этом видеть главную утилитарную функцию Парфенона, неясно, чем же именно был для древнего грека взнесенный над городом, известняковым Акрополем и стенами Фемистокла и Кимона «государственный банк»? Брунов, правда, добавляет, что Парфенон был также «культовым зданием» для Панафинейского шествия и «памятником победы греков над персами», но эти констатации, по существу, конечно, верные, никак не объясняют главного. Такое представление о Парфеноне представляется мне значительным — популистским — осовремененным упрощением подлинного существа дела. Мы ведь знаем со слов Геродота, что «по рассказам афинян, в святилище на акрополе живет большая змея — страж акрополя, которой (сообщают они далее) приносят, как [человеческому] существу, ежемесячную жертву. Эта жертва состоит из медовой лепешки. Эту-то медовую лепешку змея прежде всегда поедала, а теперь оставила нетронутой. По-

¹ См., например, классические библиографии литературы об античном мире П. И. Прозорова (1898 г.) и А. И. Воронкова (1959 г.), а также «парфенонские» фрагменты у Д. В. Айдалова, А. С. Башкирова, Е. Белэ, М. Берд, В. Д. Блаватского, Н. И. Брунова, К. Вёрмана, К. О. Гартмана, П. Гиро, С. А. Жебелёва, Ф. Ф. Зелинского, С. А. Иванова, С. А. Кауфман, М. Колиньюна, Г. А. Кошеленко, Фр. Куглера, В. Д. Кузнецова, В. К. Мальмберга, Л. П. Маринович, В. Ф. Маркузона, Ю. К. Милонова, Б. П. Михайлова, Ф. Ноака, А. А. Парланда, М. И. Ростовцева, Г. И. Соколова, Л. И. Тарушвили, Н. П. Тищенко, Ип. Тэна, Б. и Б. Ф. Флетчеров, Ог. Шуази и др. (см. библиографию). Впрочем, этот список не бесконечен.

сле того как жрица объявила об этом, афиняне гораздо скорее и охотнее покинули родной край, так как думали, что и богиня покинула свой акрополь» (*История VIII* 41).

Конечно, усложнять легко, упрощать — сложнее, но не настолько же прост Парфенон, чтобы еще и еще упрощать его? Брунов, вероятно, фиксировал собственное впечатление о Парфеноне, а не выводил его из метода его организации, из историко-культурного контекста, в котором этот архитектурный объект появился. В отношении Парфенона как-то язык не поворачивается называть его «афинским банком».

Гораздо более правыми, чем Брунов, кажутся Л. П. Маринович и Г. А. Кошеленко, утверждающие, что для греков было характерным теснейшее переплетение «собственно государственных и религиозных сторон жизни. Для [них] вообще и для афинян в частности эти две сферы были практически неразделимы. Религиозная процессия и состязания во время Панафиной были важнейшим государственным мероприятием, в котором невозможно различить эти стороны» [Маринович, Кошеленко 2000, с. 157]. Не удивительно, конечно, что государственная казна Афин находилась в Парфеноне — нужно же ей где-нибудь было находиться, — ведь эта казна носила название «священной казны Афины» и потому располагалась на священном участке Афины на Акрополе. Об этом свидетельствовал еще Аристотель в «Афинской политике» (*Athen. Polit.* 44–47). Как бы то ни было, и «казна Афины», и приношения если и были изымаемы для разных целей, то лишь в залоге извинительно-го заимствования: их должно вернуть богине-покровительнице. Дж. Харрис напоминает, что существует около двухсот фрагментарных надписей, представляющих собою инвентарные списки всех хранящихся в храме ценностей, которые сдавались очередной комиссией казначеев Афины Девы своим преемникам¹. Стало быть, Парфенон был сокровищницей, но об этом было не принято особенно распространяться (опыт Элевсинских мистерий поучителен): во-первых, все и так об этом знали, во-вторых, не только для того создавался Парфенон. Что-то же должно было храниться в этом величественно утвержденном пространстве: вот и хранились здесь «деньги».

¹ См.: D. Harris. The Treasures of the Parthenon and Erechtheion. Oxford, 1995. P. 1.

После отступления персидских войск в 479 г. Афинский акрополь представлял собою обширное кладбище с горами камней и осколками статуй. Фемистокл и Кимон успели ограничиться тем, что отстроили стены, скрывающие холм: первый — на скалах северного склона, второй — на скалах южного склона. К моменту прихода к власти Перикла около пятнадцать городов входили в Делосский союз; при Перикле этот союз превратился в «Афинскую империю». В 454 г. казну федерации решено было перевести с Делоса в Афины: Наксос (470 г.) и Фасос (465 г.) возражали, и вместо союзных городов сделались подчиненными. Затем возражали Милет, Эвбеи, Халкиды, Эретреи, в 441 г. — Самос и т. д. Перикл сумел подчинить эти города Афинам, и в течение двадцати лет его правления в город стекались реки золота, благодаря которому можно обеспечить работой множество людей. «Явится всевозможная работа и разные потребности, которые побуждают всякие ремесла, дают занятие всем рукам, доставляют заработок чуть не всему государству, так что оно на свой счет себя и украшает и кормит», — взывал Перикл к справедливым афинянам (*Плутарх*. Перикл XII). Перикл понимал: чтобы строить, нужны большие средства. Вообще, блестящие архитектурные эпохи всегда протекали под знаком богатства: так было в Афинах Перикла, в Риме цезарей, в Риме пап и в мидийской Флоренции. Наполеон недаром полагал, что хороший архитектор может разорить государство.

Но, конечно, не только богатства. Дж. Рёскин основательно утверждал, что хотя религия и не нуждается в искусстве, самое это искусство никогда не достигнет расцвета, если изначально не посвятит себя Божественному служению — как со стороны архитектора, так и нанимателя: первого — посредством ревностного, скрупулезного, любовно разработанного проекта; второго — готовностью на затраты, по крайней мере, более щедрые, чем при тратах на собственные нужды [Рёскин 2007, с. 70]. Возможно, эта идеальная модель со всей силой правдивости и искренности «работала» как раз в Перикловых Афинах. Впрочем, внешне не очень довольные Перикловыми притеснениями соседних городов, честные афиняне в то же время справедливо возражали против «демократической тирании» Перикла; с другой стороны, Перикл понимал, что недовольных нужно занять работой, и они обрадуются. Его план был настолько же прост, насколько верен в социальном отношении: обустроить город.

Плутарх пишет: «Перикл представил народу множество грандиозных проектов сооружений и планов работ, требовавших применения разных ремесел и рассчитанных на долгое время, чтобы остающееся в городе население имело право пользоваться общественными суммами нисколько не меньше граждан, находящихся во флоте, в гарнизонах, в походах. И правда, там, где были материалы: камень, медь, слоновая кость, золото, черное дерево, кипарис; где были ремесленники, обрабатывающие эти материалы: плотники, мастера глиняных изделий, медники, каменотесы, красильщики золота, размягчители слоновой кости, живописцы, эмалировщики, граверы; люди причастные к перевозке и доставке этих материалов: по морю..., по земле...; где, словно у полководца, имеющего собственную армию, у каждого ремесла была организованная масса низших рабочих, не знавших никакого мастерства, имевшая значение простого орудия, “тела” при производстве работ, — там эти работы распределялись, сеяли благосостояние» (Перикл XII). Проекты были утверждены, и строительство началось.

В 447 г. Парфенон начали строительством, в 438 г., во время Панафиней, освятили. Скульптурные работы (фризы, фронтоны) продолжались еще шесть лет — до 432 г. В 450-м главным строителем (архитектором) Акрополя был назначен 42-летний скульптор Фидий, друг Перикла; он руководил работами в течение восемнадцати лет. Проектировал Парфенон, по-видимому, сам Фидий как самый главный зодчий Акрополя вместе с Иктином, технический надзор осуществлял Калликрат (примерно как проект Андреевской церкви в Киеве принадлежит Ф. Б. Растрелли, наблюдение над строительством — И. Ф. Мичурину). Выше мы показали, как происходило разделение строительных обязанностей между двумя архитекторами.

В предыдущей главе отмечено, что слово *architekton*, сиречь «главный строитель», было, слова «архитектура» не было (чеховский персонаж, Харлампий Спиридонович Дымба¹, в отношении античных греков ошибался). Не было главного строительства, или второстепенного, или третьестепенного. Если строишь, значит, занят важным.

¹ «ЖИГАЛОВ. А рыжики в Греции есть? ДЫМБА. Есть. Там всё есть» (А. П. Чехов. Свадьба // А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1978. Т. 12. Соч. С. 116).

Парфенон был начат строительством и построен на деньги покоренных Периклом некогда союзных городов-государств, чтобы обеспечить работой афинских ремесленников, утишить ропот толпы и обеспечить себе вечную славу. В идеологическом и политическом отношении он опирался на себя, в техническом и художественном — на главного зиждителя Акрополя Фидия. С. С. Аверинцев недаром настаивал, что «на высоком уровне идеалистического умозрения происходит возврат к изначальному, гомеровскому пониманию *sophia* как предметной сноровки ремесленника, внедряющего форму в материал» [Аверинцев 2000, с. 219]. Творческий потенциал Фидия вполне соответствовал уровню задачи, и чудо в том, что для решения грандиозной Перикловой задачи появился как раз гений Фидия.

Физические параметры Парфенона — 30,86 x 69,51 x 17,5 м (хотя давно и остроумно замечено Габричевским, что греческий храм не имеет размеров — только пропорции); колонн у него — 8 x 17, что для традиционного греческого периптериального храма не характерно: обычно их меньше.

Строительные документы о Парфеноне и иных памятниках Акрополя недавно были обобщены В. Д. Кузнецовым. О строительстве Парфенона сохранилось 16 отчетов¹. Первый отчет относится к 447 г.: в это время, по всему вероятно, были начаты и работы на Акрополе, и воздвижение Парфенона [Динсмур 1950, р. 159]. Однако Р. Карпентер полагал, что работы по строительству начались не при Перикле, а при Кимоне — между 468 и 465 гг.²; по мнению Дж. Бундгаарда, строительство т. наз. «первого Парфенона» могло начаться после перенесения союзной казны с Делоса в Афины в 454/3 гг.³: требовался тот самый банк, о котором писал Брунов. Автором проекта был Калликрат⁴. Автором второго и последнего проекта был Иктин [МакКреди 1979, с. 69]. Жаль, что его книга «Парфенон» до нас не дошла: она не дошла даже до Витрувия, который упоминает

¹ *Inscriptiones Graecae. Vol. I³: Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores. Fasc. 1. Decreta et tabulae magistratuum / Edid. David Lewis. Berolini, 1981. №№ 436–451.*

² *R. Carpenter. The Architects of Parthenon. Harmondsworth, 1970. P. 39.*

³ *J. A. Bundgaard. Parthenon and the Mycenaean City on the Heights. Copenhagen, 1976. P. 70, 139.*

⁴ См.: *J. M. Shear. Kallikrates // Hesperia. 1963. Vol. 32. # 4. P. 375 sqq.*

об Иктине и некоем Карпионе как авторах книги о храме Афины Девы (*De archit.* VII 12). Вследствие того, что частично Кимонох храм был уже построен — фундамент-крепида и часть колонн, — материалы заготовлены, «коробку» Парфенона удалось завершить быстро: в течение пяти лет. Тогда же Фидий работал скульптуру Афины Девы. Все это, сохранившееся в немногих источниках, свидетельствует об отношении к строительству Акрополя как средоточия эллинской мудрости, материализации разумения устройства мироздания по мере меры, «и как на заре, так и на закате античности ее понятие *sophia* выступает в единстве с мифологемой Афины Полиады» [Аверинцев 2000, с. 219]. С. С. Аверинцев полагает, что «на вопрос: что такое *sophia*? — можно ответить: это Афина, дева и мать, дочь и помощница верховного Отца, блюстительница благозаконных человеческих городов. И на вопрос: что такое Афина? — можно ответить: это “демиургическая мудрость”, устрояющая мудрость мастера, которой создаются предметы обихода и уютной семьи, дома и города, общины и законы, и, наконец, просторный дом мироздания» [Аверинцев 2000, с. 220]. И разве можно в этом случае отнестись к возведению грандиозного ансамбля, строго учитывая только экономическую подоплеку?

К сожалению, неизвестно ни число ремесленников, занятых в строительстве Парфенона, ни зарплата каждого из них, ни принцип организации работ. Сохранившиеся т. наз. Эпидаврская и Делосская надписи — своеобразные строительные договоры древности [Архитектура 1940, с. 304–306], — могут дать только приблизительную параллель к афинским нормам оплаты труда и его организации. В наиболее полно сохранившемся отчете за 434/3 «строительный» год находим, например, следующие данные: «Ежегодный приход [денег] эпистатам (начальникам), у которых секретарем был Антикл, при 14-м Совете (от начала строительства в 447 г.), у которого первым секретарем был Метаген, при архонте афинян Кратесе, таков: 1470 драхм¹ оста-

¹ Приблизительный перевод античных денежных мер на современный лад затруднителен; я пользуюсь данными А. Б. Беломесяцева, который предложил такие соотношения: 1 серебряная драхма = \$1,09; 1 обол = \$0,2 [Беломесяцев 2006-б, с. 17]. Вероятно, придется также верить А. Д. Вейсману, который в «Греческо-русском словаре» (СПб, 1899) указывает, что обол равнялся 4–5 коп. (с. 862), драхма — 20–25 коп. серебром (с. 346).

лось от предыдущего года; 74 — золотые лампсакские статеры (1 статер = 20 драхм), 27 $\frac{1}{6}$ — золотые кизикские статеры; 25000 драхм — от казначеев богини (Афины), у которых секретарем был Кратес из дема Ламптры; 1372 драхм — цена продажи золота весом 98 драхм; 1305 драхм — цена продажи слоновой кости весом 3 таланта (1 талант = 1500 руб. золотом) 60 драхм 4 обола. Расходы: 202(+) драхм — покупки; 1926 драхм — зарплата чернорабочим, работавшим в каменоломнях на Пентеликоне и грузившим камни на повозки; 16392 драхм — плата скульпторам за скульптуры фронтонов; 1811 драхм — получающим месячную зарплату». В том же отчете указано, что от 434–433 года осталось 74 золотых лампсакских статеров, 27 $\frac{1}{6}$ золотых кизикских статеров и два обола (1 обол = $\frac{1}{6}$ драхмы, 4–5 копеек). В первых, речь идет только о скульптурных работах, зарплату получают чернорабочие и скульпторы: первые получили в год (в ценах до 1917 г.) 482 руб., вторые — 4 тыс. 98 руб., фактически на порядок больше. 450 руб. отдано «получающим месячную зарплату», то есть, по всей вероятности, обслуживающему персоналу: возчикам камня от Пентеликона в Афины, подъемщикам камня на Акрополь, подручным чернорабочим. Из текста документа следует, что скульптурные работы над фризами закончены в предыдущие годы, и речь идет о западном и восточном фронтонах, выполненных под непосредственным руководством и, видимо, по моделям Фидия, а может, отчасти и им самим.

Сколько же работников трудилось над скульптурами Парфенона в 434/3 году? Попробуем поверить Псевдо-Платону, который вкладывает в уста Сократа следующий текст: «Так ли ты разумеешь это, как бывает в строительном деле? Там отличного плотника можно нанять за пять или за шесть мин; а архитектора не наймешь и за десять тысяч драхм; их немного во всей Элладе» (*Соперники* 135 b–c). Иными словами, труд плотника в год составлял примерно 650–655 рублей¹, а труд архитектора — 2500 рублей: архитекторский доход был вполне достойным даже по тем маловразумительным в финансовом отношении временам.

В этом месте отсылаю читателя к поучительным экономическим расчетам А. Б. Беломесяцева, который выполнил специальную работу над античными строительными отчетами и при-

¹ И. С. Николаев указывает иное значение, и счет у него другой, в советских рублях, и зарплату он считает не в год, а в месяц; см.: [Николаев 1984, с. 367–368].

шел к выводу, что современные расценки на строительные работы и материалы вполне корреспондируют с античными; что ручной строительный труд ныне и две тысячи лет назад оценивался приблизительно равными мерами. Важно, что «древняя Греция ощущала потребность в высококвалифицированных архитекторах и строителях в той же степени, что и современность. Стоимость значительных репрезентативных объектов была достаточно паритетной с современной стоимостью общественных зданий, а оплата труда мастеров-ремесленников тоже не слишком отличалась от современной. Это можно объяснить не только тем, что самый процесс возведения зданий, который базируется на преимущественно ручном труде, не претерпел (и не мог претерпеть!) значительных изменений в течение столетий, но и тем, что стоимость некоторых материалов (пентелийского мрамора) не может быть сравнима со стоимостью современных, которые имеют искусственный характер (бетон). Вообще, в истории строительной техники стоимость работ колеблется в разумных пределах» [Беломесяцев 2006-б, с. 21].

Впрочем, А. В. Михайлов, по другому поводу, заметил, что вплоть до XVIII–XIX вв. уровень развития производительных сил оставался все это время вполне сопоставимым с уровнем их развития в античности: и хотя слово «сопоставимо» довольно неопределенно, оно достаточно понятно, если сравнить ситуацию XVIII в. с ситуацией, возникшей во времена последующей промышленной революции [Михайлов 1988-а, с. 312]. И еще один фактор накладывал отпечаток на редкость профессии архитектора. О нем напомнил Витрувий, писавший, что мастера древности «не обучали никого, кроме собственных детей или родных, и воспитывали их людьми достойными, совести которых можно было бы без колебаний доверить деньги на такие важные вещи» (*De archit.* VI praef. 6). Здесь же, в книге о частных зданиях, Витрувий сетует, что всяк в его время норовит строить без привлечения архитектора. Кроме этого, следует думать, профессия архитектора не была престижной во времена Римской империи, иначе бы Марциал не почтил архитектора той едкой эпиграммой, которая завершается хрестоматийными словами (*Эп.* V 56 10–11):

Si duri puer ingeni videtur,
Praeconem facias vel architectum.
(Коль окажется мальчик тупоумен,
Пусть глашатаем будет или зодчим).

Можно ли всерьез согласиться с парадоксальным П. Пикассо: «По правде говоря, Парфенон — это просто остов, который покрыли крышей; к нему приставили колонны и скульптуры потому, что в Афинах были люди, которые работали и хотели выразить себя»? Наверное, если и можно, то не с разбегу.

Парфенон и ритуал: форма и действие. Начну с «ценных признаний» Питирима Сорокина: «Парфенон... наполовину религиозен, наполовину эмпиричен. Из чувственного мира он получил только свои благородные формы и позитивные ценности. Это — идеализированное, типологическое искусство... Художник самоуничтожал себя и растворял свою индивидуальность в общности себе подобных: Фидий, Поликлет, Полигнот, Софокл были лишь *primi inter pares* <первыми среди равных> в коллективной религиозной или гражданской общине. Они еще не стали, как художники чувственной культуры, профессионалами, целиком поглощенными искусством ради искусства, и поэтому свободными от любых гражданских, моральных и религиозных обязанностей. ...Это было искусство, великолепно сливающее небесное совершенство с благородной земной красотой, перемешивающее религиозные и другие ценности с возвышенными чувственными формами» [Сорокин 1992, с. 439–440]. Стало быть, не только эстетики, но и социологи могут подтвердить, что Парфенон является наиболее выразительным олицетворением эллинского ритуала: религиозного и повседневно-жизненного, и потому обратимся к Парфенону не как к иллюстративному примеру, но как — наиболее выразительному олицетворению античного мировоззрения, то есть не как к явлению, — как к феномену.

В самой форме Парфенона нашли выражение силы, породившие ее в качестве архитектурной. Весь «смысловой настой» храма, образуя законченную форму, информационно излит наружу; скульптурные фризы, на которых изображены сцены Панафинейского шествия, — своеобразный сценарий, по которому это шествие осуществлялось и по которым можно составить о нем представление.

Праздник Больших Панафиней (*ta megala Panathenaia*) в честь Афины происходил в третий год каждой олимпиады в конце месяца гекатомбеона (июля) и состоял из жертвопри-

¹ П. Пикассо Беседа с Зеворсом (1935 г.) // Мастера искусства об искусстве: В 7 т. М., 1965. Т. 5. Кн. 1. С. 310.

ношений, гимнастических, конных, музыкальных и поэтических состязаний юношей и проч. Малые Панафины происходили ежегодно. В каждом случае праздник оканчивался процессией (*prompe*), во время которой в акрополь несли пеплос (*peplos*) — мантию, искусно расшитую аррефорами в специальном помещении храма Афины — парфеноне (до и иногда после работы С. А. Жебелёва считавшегося дарохранилищем), который, как считается, использовался для облачения статуи Афины Девы. Он прикреплялся как парус к мачте Панафинейского корабля, хранившегося вблизи Ареопага; корабль несли в акрополь на руках во главе процессии. За ним следовали жрецы, правители, государственные чиновники, послы, присланные колониями, эфебы (афинское юношество), боевые колесницы, всадники и прочее население в праздничных одеяниях. Процессия направлялась через Пропилеи, где пеплос снимали с мачты корабля и несли к восточному фасаду Парфенона, огибая его двумя шестевыми ветвями — с юга и с севера. Каково было дальнейшее использование пеплоса — остается загадкой, и мнения ученых на сей счет различны. Как следует из примечания Жебелёва, Карл Бёттихер¹ предполагал, что пеплос, изготовляемый для Малых Панафиней, служил одеянием древнего

¹ Карл Бёттихер (1806–1889) — немецкий археолог. В 1827 г. поступил в Берлинскую строительную академию; с 1831 г. — учитель в рисовальной школе Берлинского промышленного института. Первые сочинения: «Die Holzarchitektur des Mittelalters» (1835–1844), «Ornamentbuch» (1834–1844) и «Dessinateur-schule» (1839). Получив место учителя в Академии художеств (1838) и строительной школе (1839), приступил к изданию главного труда: «Die Tektonik der Hellenen» (Потсдам, 1844–1852; 2 изд. — Берлин, 1869–1881, и проч.). С 1844 г. — профессор Академии художеств, в 1854-м выдержал установленное испытание для приват-доцентов Берлинского университета, в том же году назначен помощником директора, состоящего при Берлинском музее собрания скульптур, и в этой должности занялся их историческим распределением и размещением; в 1876 г. вышел в отставку. Весной 1862 г. предпринял путешествие в Афины с целью археологических изысканий, и в 1863-м напечатал «Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis zu Athen». После второго путешествия в Афины издал «Die Thymele der Athena-Nike auf der Akropolis von Athen» (1880). Сверх того, выпустил «Baumkultus der Hellenen» (1857) и печатал статьи по археологии и истории искусств в гёттингенском журнале «Philologus» и других специальных периодических изданий.

ксоана Афины, пеплос Больших Панафиней — завесой или стенным ковром. Л. Дюбнер, ссылаясь на изображение пеплоса на одной из плит восточного фриза Парфенона, считает его одеждой, имевшей форму накидки или покрывала, находя подтверждение этому в свидетельстве скульптора Полидевка (VII 50) [Жебелёв 1939, с. 53]. Опираясь на высказанную гипотезу об Эрехтейоне [Пучков 2008-в], о праздниках Плинтэрии, Каллинтэрии и особенно Аррефории, наиболее последовательным будет — в согласии с мнением К. Бёттихера — полагать, что пеплос изготавливался для деревянного ксоана Афины, хранившегося в Эрехтейоне, поскольку для прочих статуй богини он попросту не был нужен. Мнение о пеплосе как о занавеси или стенном ковре приходится признать неверным: это не для богини, а для интерьера. Пеплос и для Больших, и для Малых Панафиней изготавливался из шерсти. В первом случае на нем были изображены сцены из гигантомахии, причем представлена была Афина, поражающая одного из гигантов, Энкелада; во втором — борьба афинян с атлантами. Но, возможно, сюжеты менялись.

Остановимся на этом моменте подробнее.

Как пишет С. А. Жебелёв, работа над изготовлением пеплоса начиналась за девять месяцев до наступления Панафиней, во время праздника, который назывался *Halkeia* (это сообщение расходится с указаниями В. В. Латышева) и справлялся в месяце пианепсионе (октябрь–ноябрь). «В последний день этого месяца (14 ноября) жрица Афины вместе с аррефорами, девочками 7–11-летнего возраста, посвящаемыми на службу Афине, в течение года *peplon diarontai*, натягивают нити на ткацкий станок и начинают ткать... Все это указывает на то, что уже начало работы над пеплосом было обставлено определенным культовым ритуалом, представляло своего рода религиозный акт... Об этом наглядно свидетельствует та плита восточного фриза Парфенона, где находится изображение уже вытканного пеплоса, который бережно складывает жрец Афины (или, по другому толкованию, — архонт-царь) при помощи стоящего перед ним прислужника-мальчика. Заслуживает внимания и то место, которое было выбрано Фидием — конечно, сознательно — в общей композиции всего фриза: на восточной его стороне представлены божества, незримо вззирающие на Панафинейскую процессию, причем ближайшим божеством

к сцене с пеплосом является, по общепризнанному мнению, сама Афина с сидящим рядом с нею Гефестом» [Жебелёв 1939, с. 53]. Само название «Парфенон», как следует из слов Жебелёва, не является официальным; хотя объяснение названия, казалось бы, напрашивается само собой: он посвящен культу Афины Девы (*Athēna Parthenos*) и в нем стояла хрисоэлефантинная (то есть выполненная из золота и слоеной кости, акролитная) статуя богини работы Фидия. Афина в Аттике носила наименование «Передовой Боец» (*Athēna Promakhos*). Это оттого, что «афинский народ верил, что в битвах, угрожающих его существованию, Афина выйдет биться за него в передних рядах. Бранный труд Полиады переведен здесь в плоскость молитвенного усилия, в плоскость духовного, но не потерял существенных черт своего изначального характера» [Аверинцев 2000, с. 231].

В результате текстологических наблюдений Жебелёв приходит к выводу, что храм Афины сохранил название Гекатомпеда (став называться — *neos d Ekatompedos*), стоявшего на месте храма Афины в архаическое время и был посвящен культу Афины и Эрехфея. (Второму божеству на самом исходе Периклова времени специально посвящается Эрехтейон [Пучков 2008-в].) Вторым открытием Жебелёва, всесторонне им обоснованным, стало определение функционального назначения малого помещения — *парфенона*, — которое предварял *описфодом* и которое было отделено от *гекатомпеда* (где располагалась статуя Афины), — собственно Парфенона. Исходя из определения значения *нарицательного* термина *parthenon*¹, Жебелёв заключает, что *парфенон* служил ткацкой мастерской, в которой аррефоры ткали пеплос и тем самым справляли повседневную службу богине, поскольку работа над пеплосом, которую, без сомнения, следует рассматривать как сакральное действие, протекала в ближайшем соседстве с «домом» Афины (*гекатомпедом*), в котором располагалась ее изваяние. Фразу Жебелёва: «Существование *парфенона* в Парфеноне свидетель-

¹ «Подобно тому, как *andron* значит помещение, предназначенное для мужчин, *gynaikon* — помещение, предназначенное для женщин, *xenon* — помещение, предназначенное или для гостей или для иностранцев, так и *parthenon* означает помещение, предназначенное для девушек (наша “девичья”» [Жебелёв 1939, с. 51].

ствует о том, что изготовление пеплоса было *само по себе* священнодействием» [Жебелёв 1939, с. 56], — полагаю заведомым трюизмом.

Ученый упреждает возражение, могущее возникнуть в связи с его гипотезой: в Парфеноне для ткачества было плохое освещение, поскольку свет мог проникать лишь через входную дверь, правда, шестиметровой высоты. «Но 1) южное солнце — не наше северное солнце, 2) работа над изготовлением пеплоса продолжалась в течение девяти месяцев после зимнего солнцестояния, когда число светлых дней шло всё *crescendo*, и в особенно темные дни... могла и вовсе не производиться» [Жебелёв 1939, с. 55]. Если и можно согласиться с мнением С. А. Жебелёва о назывании Парфенона Гекатомпедом, ответ на вопрос о ткацкой мастерской придется усомнить: как было показано в работе об Эрехтейоне [Пучков 2008-в], для этой цели больше подходил западный наос Эрехтейона, имевший окна — несчастный случай в архитектуре Эллады классического времени и первый, зафиксированный в ее истории. Гекатомпед же, разрушенный Ксерксом, в виде развалин продолжал сохраняться между южным портиком Эрехтейона и северным фасадом Парфенона, и едва ли Парфенон мог называться Гекатомпедом: по всему вероятию, Парфенон носил имя храма Афины Девы, что, на мой взгляд, последовательно и отвечает функции.

Пожалуй, на этом должны быть развеяны сомнения о существовании в Парфеноне специально выделенного для хранения афинской казны помещения. Эта функция была *растворена в пространстве храма* как тоже сакральная, поскольку храм представлял собой целиком священное образование, которому как главному зданию города-государства могла быть вменена обязанность «быть казначейством». — Не сохранилось свидетельств, что на храм Афины в античную эпоху совершались похищения с целью ограбления: вероятно, таких актов просто не могло быть в силу того сакрально-хтонического смысла, которым Акрополь обладал как полисно-пластическое целое.

Статуи Афины Девы (в Парфеноне) и Афины Промакос (на западной площадке Акрополя) до некоторой степени могут быть расценены как «казначейства» и сами по себе (судя по материалам, из которых были выполнены), и по тому, что в казну богини Афины стекались различные поступления: драгоценные металлические сосуды, пожертвованные союзными

городами, доходы с принадлежавших ей земель, часть откладываемой в казну военной добычи (Афине причиталась определенная часть во время любой войны), десятина из разработки серебряных рудников и проч., в том числе частных пожертвований (см.: [Жебелёв 1925]). «Очень характерно, — пишет Н. И. Брунов, — что во время восстания на союзном острове Самосе в 440–439 гг. деньги, необходимые для военной экспедиции, были заимствованы из казны Афины. Когда восстание было подавлено и на жителей Самоса была наложена контрибуция, Афине были возвращены взятые у нее деньги» [Брунов 1973, с. 28]. Совмещение богини с живым существом, более того — с существом государственного значения, с *государственным «банкиром»* — еще одно подтверждение онтологической реальности Афины в религиозном сознании афинян.

Подойдем к вопросу о помимосакральном значении Парфенона с еще одной стороны. Ог. Шуази, наиболее обстоятельный из историков архитектуры последних двух веков, подчеркивал, что «скульптуры Парфенона могли бы говорить только на языке Софокла; но сам Парфенон, с неуловимыми изгибами его линий, создает предчувствие тех утонченных исканий, которые Еврипид осуществлял в литературе» [Шуази 2005, с. 389]. Иными словами, Шуази настаивает на принципиальной, прозрачно ясной эпичности парфенонского фриза и статуи Афины Парфенос, на принципиальной тонкости, нервозности и изящной парадоксальности общей архитектоники храма. Не кроется ли в этом пассаже, по-французски причудливо метафоричном, новоевропейское сомнение в отсутствии единства форм художественного мышления античного человека, с одной стороны породившего драмы Эсхила, с другой — Софокла, с третьей — Еврипида? Между драматическим делом мешался комедиограф Аристофан, путая серьезные идеологические и художественные карты? Едва ли.

С. С. Аверинцев в программной статье о надписи над конхой центральной абсиды Софии Киевской (1972 г.) говорит об Афине, что «она есть мать в силу своей творческой плодовитости, а также потому, что она хозяйка, а именно — хозяйка городов, “Градодержица” (*polioykos*). В странном мифе о ее полуродительских отношениях к Эрехтею фиксировано именно ее материнство по отношению к Афинам». И дальше: «Мы можем констатировать в мифологическом образе богини мудрос-

ти уже четыре взаимосвязанных и переливающихся друг в друга свойства: 1) девственность, 2) материнство, 3) любовь к устроеным, “благозаконным” городам людей и 4) готовность заступиться за эти города перед гневающимся верховным богом и тем спасти их, оправдывая свое наименование “Градохранительница”» [Аверинцев 2000, с. 217]. А вот что пели об Афине орфики:

...Дивная, любишь пещеры и грозные держишь вершины
Гор, отдающихся эхом, и любишь лесные ущелья,
Ты, брачелюбица, в души людей исступленье вдыхаешь,
Дева, обывшая в битвах, чудовищно страшная духом.
Мать многосчастная всяких искусств, ненавистница ложа,
Бурная — бич негодяев, порядочным — мысль и решенье,
Ты и жена, и мужчина, о мысль, о родящая войны,
Переливаешься ты, о змея, в исступлении божьем,
Славная, гонишь коней, истребитель флегрейских гигантов...
О совоокая, изобретатель ремесел, царица...

(*Орфич. гимны* XXXII 15, 4–14; пер. О. В. Смыки¹)

Какой же вывод из терминологического открытия жестикультивного смысла *парфенона* в Парфеноне *не сделал* Сергей Александрович Жебелёв?

Он и не мог прийти к тому, что само собой напрашивалось, поскольку сфера его исследования лежала не в той плоскости, в которой мы пытаемся вести рассуждение.

До открытия, выполненного Жебелёвым, а priori считалось, что столь пространственно и художественно значительное произведение, как Парфенон, обязано было *внутри* нести некую иную функциональную, полезную нагрузку, нежели просто быть *практически пустующим* «жилищем божества». Говоря рациональным языком, не мог Парфеонон быть построен (со всеми сложностями его архитектурной организации, курватурами² и интерколумниями) *для того*, чтобы *пустовать*, или содержать только статую Афины, на которую можно лишь

¹ Античные гимны / Сост. и общ ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1988. С. 212.

² Помимо прочих обстоятельств, описанных в литературе и связанных с визуальной коррекцией формы общественных сооружений Эллады (особенно у Шуази), я думаю, что курватуры храмов появились не в последнюю очередь оттого, что архитектор долго глядел на море, наблюдая кривизну линии горизонта.

глядеть по праздникам через раскрытые архонтом-царем двери. Мало ли — думалось европейскому человеку, — «жилище бога»; должно же быть что-то функционально полезное внутри, за этими огромными двустворчатыми дверями и под роскошной, фланкированной фронтонами скатной кровлей (такие двери и крыши было запрещено употреблять в частном строительстве)? Не может же там, в самом деле, просто стоять скульптура Афины? Обязательно должна была быть какая-то положительная жестикулятивная функция, ну, скажем, хранилище казны: место священное (*temenos*), укрепленное, воришка и не позарится. Этого воришку бы ожидала, помимо прочего, страшная кара. И кроме обозначения собственно пространства для статуи Афины решено было нагрузить западный *naos* (лат. *cella*), зарешеченный портиком *описфодома*, нужным смыслом: так и возникла, видимо, требуемая функция — казначейство. Письменных свидетельств об этом не сохранилось (или не было — государственная тайна), потому опровергнуть никто не сможет. И вдруг появляется исследование С. А. Жебелёва, превращающее столь удобную прежде прагматическую трактовку *парфенона* в рационально необъяснимый ткацкий зал, где вышивался пеплос, который был нужен для сакрального действия не чаще раза в год. Конечно, эта идея, несмотря на всю фундаментальность, на исчерпанность доказательств, не прижилась и не могла прижиться в научной литературе [ВИА 1949, с. 155; Брунов 1973, с. 29; Соколов 1968, с. 32]. Так, например, во втором издании тома, посвященного античному миру во «Всеобщей истории архитектуры», устами В. Ф. Маркузона говорится, что «в соответствии с назначением Парфенона его план включал не только обширную целлу для культовой статуи, но и самостоятельное... помещение, которое служило сокровищницей и носило название “Парфенон”, то есть “помещение для девушек”. По предположению акад. Жебелёва, именно здесь избранные афинские девушки ткали покрывало для богини» [ВИА 1973, с. 195]. Путаница очевидна, но предположение С. А. Жебелёва хотя бы упомянуто.

Неудобство *такой* интерпретации *парфенона* в Парфеноне продиктовано, скорее всего, спецификой новоевропейского мышления. Убедившись в единстве и мыслительном тождестве для грека мифологии и реальности, которые живут одной телесной жизнью в его сознании и в его бытии, опираясь на предпо-

ложение Жебелёва, можем сделать нужный для целей нашей работы вывод.

Греческий храм был «окружен» священным местом, являясь значимым центром этого места (*теменос*), которым люди не могли пользоваться для несакральных целей, то есть пребывал в целокупном сакральном пространстве, дыша воздухом мифа и реальности, в пространстве *peribolos'a*, нередко обнесенного символической оградой. (К. Бёттихер утверждает, что *перибол* был принадлежностью всех античных храмов [Леонтьев 1856, с. 53].) Если это так, нужно ли говорить, что самый храм был священнейшим местом внутри священной ограды, и вряд ли стоит уличать древнегреческих жрецов и афинских архонтов, с колыбели выпестованных в сакральной реальности веры, в наивной меркантильности: их общественное миропонимание не дает нам такого права. Хранилищем казны как сакральным местом в храме мог быть и *гекатомпед*: «сундуки с золотом» (которое не было потрачено на статуи Афины Девы и Афины Воительницы) стояли подле наружных стен по внутреннему периметру. Рассуждая подобным образом, мы, конечно, святотатствуем. Но главной целью при *сооружении* храма в Периклово время оставалось, вероятно, желание если не скрыть священную статую от «посторонних» глаз (поскольку таковых не существовало), то создать условия для его таинственного, священного, но телесного и потому онтологического бытия. Тем более, что двери *гекатомпеды* отпирались только по праздникам (сомнительно даже, чтобы «государственная казна» хранилась и в *гекатомпед*е, но подтвердить это сомнение нечем).

Человечески-жестикулятивную функцию имели портики, которые, по утверждению Витрувия, служили защитой от дождя и солнца. Не важно, от дождя ли, от солнца, но, как мы помним из письма Плиния Младшего, — портики создавались для *людей*, храм же — для *божества*. «Афиняне знали, что делали, когда, восприняв новую веру [христианство], посвятили Парфенон — храм Афины-Девы — Богородице Афиниотиссе: так древний Дом Девы и для византийской эпохи остался Домом Девы» [Аверинцев 2000, с. 236]. Затем в истории Парфенона — сплошное иноземное надругательство над его формами и функцией (см.: [Берд 2007]).

Кроме как в храме эллинскому божеству *жить негде*. Без храма *божество бездомно, нефрикаянно*. А это верующему

эллину вынести невозможно. По П. М. Леонтьеву, Бёттихер первым верно определил назначение портиков: «они бывали разделены на множество часовенок, из которых каждая заключала в себе какую-нибудь священную статую или какое-нибудь приношение» [Леонтьев 1856, с. 54]. «Предхрамие и porticum были назначены также для хранения приношений и других драгоценностей, принадлежавших храму; мы знаем из надписей, изданных в *Corpus Inscriptionum* Бёка, какие вещи хранились в предхрамий Парфенона. Один взгляд на эти надписи показывает, что предхрамие Парфенона *не могло быть ежедневно открыто для посетителей*» [Леонтьев 1856, с. 54–55; курсив мой]. Так что и о широкой доступности даже предхрамий (портиков) храма Афины Девы говорить не приходится.

Пожалуй, единственное, о чем можно сказать уверенно, что простому смертному вход в наос (в *гекатомпед* или в *парфенон* Парфенона) не полагался, и те, кто имел право входить через двери, так или иначе были причастны *акту совершения* сакрального действия, целостный образ которого представлял *древнему эллину* Парфенон: в *гекатомпед* был вхож архонт-царь с мальчиками-служками, в *парфенон* — девочки-аррефоры.

В храме Афины, как и в прочих, нужно полагать, эллинских храмах все человеческие жестиколятивные проявления имели сакральный характер, противоположный светскому. И если существовала комиссия, проверявшая наличие золота и слоновой кости в хрисозлефантинной статуе Афины, деятельность ее тоже освящалась и носила сакральный характер (хотя он и был скрашен прагматически). С этой точки зрения представляется диковинным утверждение К. Бёттихера, будто в *парфеноне* Парфенона «давались во время больших Панафиней концерты» [Леонтьев 1856, с. 56]. Вообще, начиная со времени Бёттихера прижилась мысль, что «задний храм» (то есть западный наос), *opisthodomos*, мог «употребляться и для целей нерелигиозных», что резко противоречит священному характеру не только храма, но и места, на котором этот храм возведен.

Парфенон (Гекатомпед) вмещает всё жизненно необходимое для существования Афины, покровительницы города, — как *в пространстве греческой мифологии* (где самосознание человека и реальность божества онтологически совпадают), так и вообще *в пространстве архитектурного процесса*. Храм справедливо «зонирован» на господские покои и покои для

прислуги, и эти помещения даже не сообщаются меж собой (в силу функционально-реалистической ненадобности).

Таким образом, вывод, который сам собою напрашивается и который диктуется предположением С. А. Жебелёва, заключается в том, что Парфенон был *полноценным сакральным жилищем, домом божества* (Афины Девы) с вытекающими отсюда следствиями. Его помещения предназначались для выполнения *исключительно* священным функций, не связанных с меркантильными светскими потребностями. Функции Парфенона были направлены на удовлетворение *потребностей* самой Афины Девы в том объеме и качестве, в которых их представлял и видел эллин V века. Если под эту категорию попадали драгоценности и золотой запас Афинской республики, нет надобности отказывать им в сакральном характере. Храм целиком, вместе с окружавшим (и порождавшим) его *теменосом*, был тем наивысшим участком города, какое-либо (и фактически действительное, и мыслемоформенное — на то и *телесное* единство первого и второго) покушение на который жестоко каралось. Тот же суд над Сократом, с точки зрения афинского «политеистического догмата» справедливый (надо же, Сократ призывал верить в других богов, а не в тех, в которых «верит город»; другое дело, что это был наговор); личность Герострата, сжегшего храм Артемиды и шокировавшего благопристойных, законопослушных и богобоязненных эфесцев, но заслуживший этим вечность своему имени¹; судьба Анаксимена, который вынужден

¹ См.: *Гр. Горин*. «...Забыть Герострата!» Трагикомедия в двух частях // *Гр. Горин*. Пьесы. М., 2004. С. 5–140. В уста Герострата Горин вкладывает древнегреческую поговорку: «Теряя деньги, говорит она, — приобретаешь опыт, теряя жену — приобретаешь свободу, теряя здоровье — приобретаешь удовольствие!.. Но нельзя терять надежду: теряя надежду — теряешь всё!.. Разве есть справедливость в том, что из-за украденной жены греки разрушили Трою и перебили всех троянцев? Какой логикой объяснишь ты эту жестокость? И вот, смотри, прошло время, а Гомер воспел их в “Илиаде”. Нет, не логика нужна мне, а сила. Дай мне почувствовать силу — и я начну управлять событиями и людьми, а уж потом философы найдут оправдание всему, что произошло» (Там же. С. 26–27). Тиссаферн, повелитель Эфеса, сатрап персидского царя (а в душе всего-навсего рыбовод: он любит рыбу, и рыба любит его), издает приказ: «Всем жителям Эфеса навсегда забыть Герострата!» Этот приказ высекут на мраморной доске и повесят на городской площади...» Клеон, архонт-

был бежать из Афин, и т. д., — отчетливо выраженное подтверждение сакрального характера античного мировоззрения «в его монументальном завершении».

Афинянин искренне веровал в могущество Афины, для которой на Акрополе были специально возведены *особняк (Эрехтейон)* и *храм (Парфенон)*, — и понимал, что без прислуги Афина существовать едва ли согласится. И потому *дом божества* («очень ценная вещь — дом») в силу телесности и человекообразности этого божества должен был быть прообразом человеческого жилища, конечно, имеющего более совершенные формы, нежели жилье простолюдина. Греческое божество — реальный человек, правда, всесильный и гигантский, и ему так же необходимо пространство для жизнедеятельности, своё «божественное» жестикулятивное пространство, как и смертному. Храм предоставлял это пространство *навсегда*, то есть на срок, покуда божеству будет нужен «кров над головой». Афинянин был избавлен от сомнения в реальности божества; впрочем, как мы видели, таких сомнений у него и возникнуть не могло. «Дом, подобно храму, продолжает старинные значимости вещи, но в новом их осмыслении. Вот почему формы хра-

царь Эфеса, отвечает на это: «И тем самым увековечат имя преступника. Нет, Тиссаферн, не надо приказов. Люди сами вычеркнут его из своей памяти...» (с. 52). «Я открыл для себя великую истину, — говорит Герострат Тиссаферну, — сильнее богов — наглость человеческая!» (с. 130). Несмотря на все остроумные уловки и интриганство Герострата он был казнен, но пьеса кончается парадоксально (как всегда у Горина): «ЧЕЛОВЕК ТЕАТРА. Что это? КЛЕОН. Они восстанавливают храм Артемиды... ЧЕЛОВЕК ТЕАТРА. Кто? КЛЕОН. Они... Эфесцы... ЧЕЛОВЕК ТЕАТРА. Их имена? Назови хоть одно имя... Это так важно для нас... Ну? КЛЕОН (*беспомощно*). Не помню... ЧЕЛОВЕК ТЕАТРА. Вспомни, Клеон! Несправедливо, что они всегда остаются безымянными. Вспомни!.. (*Из глубины сцены доносятся удары падающих камней и песня*)» (с. 139–140). Писатель Флавий Филострат (II–III вв.) в «Письмах Аполлония Тианского» (№ 65. К ефесянам, обретающимся в святилище Артемиды) упрекает эфесцев: «Вы привыкли ко всяческим праздникам и привыкли величать кесарей. Самое ваше пристрастие угощать и угощаться вам не в укоризну, а укорить вас надобно за то, что вы днюете и ночуете в обители богини, — иначе не толклись бы там никакие воры, грабители, охотники за рабами и все прочие негодяи и святотатцы. Право же, ваш храм обратился в разбойничье логово» [Флавий 1985, с. 210]. Бывает ли дым без огня?

ма и быта встречаются и здесь параллельно... Постройка и устройство дома (вплоть до утвари и мебели) соответствуют храмовым. Во дворе каждого дома стоит жертвенник — алтарь. И в доме, как в храме, есть свое деление на общие комнаты и на такие, куда вход доступен не всем; таковы гинекониты, женские покои, с их запретностью, как в женских храмах — для мужчин. Священные столы и возвышения с пологими и завесами, священные седалища, ограды, врата, священные сосуды, топоры, ножи, сита, корзины, горшки, блюда, бокалы и чаши, кувшины и вазы находят свою полную параллель в забытовавших у каждой семьи кухонных принадлежностях, в орудиях земледельческого и ремесленного труда, в столовой и «чайной» посуде, в сосудах для вина и воды, в столах и ложах, стульях и скамейках, в палисадниках и воротах, в занавесах и пологах, в белье людей, не только живых, но и мертвых, а позднее в скатертях, салфетках, полотенцах, простынях и т. д.» [Фрейденберг 1998, с. 176].

Лукиан, прививший иронию мифомышлению античности, оказался первым святотатцем, письменным «убийцей» живых, веселых греческих богов: *Олимп стал ближе к земле*, будто пригнулся к ней. Христианство, пришедшее на смену греко-римскому многобожию, довершило этот акт, и жилища греческих богов сначала опустели, затем служили другим нуждам и в конце концов либо видоизменялись, либо ветшали.

Новоевропейская традиция со своей стороны способствовала этому процессу, в результате чего подлинная роль античного храма если не была сведена к очевидности конструктивного решения, то во всяком случае уничтожена *мировоззренчески*. Мусульмане и христиане пытались было приспособить Парфенон под свои сакральные нужды, но складская функция, на их взгляд, была более подходяща для бывшего жилища Афины. Богиня покинула Афины вместе в античность, и город постепенно пришел в культурный упадок, к XX в. из многолетнего археологического полигона превратившись в арену туристского паломничества.

Зачем нам потребовалась столь подробная остановка на историко-культурных частностях пластического содержания Парфенона?

Парфенон — прежде всего архитектурный символ эллинизма, правда, давно уже десакрализованный и ставший объектом внимания: научного, светского и «досужего». Но на его

примере видно, что *даже драгоценности, хранящиеся в храме, не воспринимались как некие материальные ценности*. Они только подтверждали связь между божеством, являющимся покровителем города, и полисом, создавшим себе этого покровителя. Храмовые (а стало быть, и государственные) сокровища воплощают и сакральным образом олицетворяют политическое жизнеустройство, общественную жизнь, всячески демонстрируя статус полиса — его силу и богатство, — причем созданные под покровительством божества.

Что говорить о драгоценностях, когда самый храм как организм превращает, по выражению А. Г. Циреса, окружающую природу в храм, становясь алтарем. Поэтому грандиозный Панафинейский фриз, опоясывающий с южной и северной стороны — от запада к востоку — внешние стены залов Парфенона, скрытый под сенью периптера, — лишь формальное выражение той статико-динамической работы, которую выполнял храм Афины Девы в пространстве античной культуры. О том же свидетельствуют и фронтоны Парфенона, детально рассмотренные в книге В. К. Мальмберга [Мальмберг 1904]: восточный фронтон воспроизводит миф о рождении Афины из головы Зевса, западный — спор между Афиной и Посейдоном за обладание Аттикой, спор между земледелием и мореплаванием.

Фронтон, фриз, периптер: повседневность и ритуал. Как утверждает М. В. Алпатов, подобно древнегреческой трагедии фронтон эллинских храмов имел множество значений. Фронтон — это место, где происходит теофания (богоявление) божества перед смертными; метопы — где божественное начало вступает в живой и напряженный диалог с темными силами; фриз — где толпы людей образуют процессии, «так было впоследствии с Парфеноном». Если из двух фронтонов на восточном преобладают фигуры, сохраняющие готовность к борьбе, то на западном царит движение и порыв, доходящие до состояния крайнего ожесточения и злобы. «Вся громадная поверхность кипит страстями» [Алпатов 1987, с. 90].

Фриз, покоясь, свидетельствует о динамике Панафинейской процессии; когда она не происходит, он символизирует ее ожидание. Фронтонные композиции, динамизируясь к вершине фронтонного треугольника, оставляют покой символом антаблемента, в свою очередь играющего срединную, статически-динамическую роль. «Идеализм и реализм, стиль и природа

сливаются в греческом искусстве в одно неразрывное целое. В области его задач стоят рядом, пополняя друг друга, идеальный фантастический мир и мир исторический, или мир настоящего и действительности» [Вёрман 1896, с. 291]. Эти миры связаны в целое, и потому греческий храм никогда не господствует над окружающим, «никогда дерзкая мысль превзойти в своем сооружении природу не приходила в голову зодчему — это было бы признано человеческой гордыней, пороком, за который боги сурово карали... Греческий храм всего лишь продлевает заложенные в земле природные силы. Он вырастает из земли; это как бы “явление” в камне божественных сил природы, воплощение заложенных в ней законов, ступок той красоты, которая в ней заключена» [Алпатов 1994, с. 188]. Этими словами М. В. Алпатов замыкает рамку и наших рассуждений, составляя те необходимые акценты, без которых мы не могли бы двигаться далее. Ему вторит разве что Поль Валери, пишущий, что Парфенон построен на отношениях, ничем не обязанных наблюдению реальных предметов: это позже его населяют героями, подчеркивая архитектурную форму орнаментом [Валери 1993, с. 159]. Но орнамент — нечто иное.

Несмотря на сакральность, или, скорее, именно благодаря сакральности, *греческий храм в самой основе — знак некоего театралогического сюжета, целокупно олицетворяющего и воплощающего и повседневность, и праздничность античной жизни: первое — в рамках мифологии, второе — в рамках ритуального действия*.

Как оказалось, оба указанные явления не только однокоренные, — в пространстве античной культуры они неразрывны.

Периптер, о котором преимущественно и рассуждают историки античной архитектуры, оказывается необходимым элементом олицетворения, *очеловечения божества*. Происхождение храма из мегарона, вероятность которого стала хрестоматийной, заставляет задуматься над корреляцией *периптера* и *перистилья* как противоположных принципов пространственного тяготения.

Зададимся вопросом, возможен ли периптер без идеи храма?

Постановка его кажется некорректной в основании. *Греческий храм невозможен без идеи божества в той же степени, в какой его не может быть вне идеи периптера*. В перистильном дворе отсутствует божественная идея: в нем действует те-

ло человека, изнанкой притершегося к *идее* божества и «постыдно» равняющего себя с ним. И даже если предположить, вслед за некоторыми исследователями, что в храме над головой статуи божества (как это предполагается в храме Зевса Олимпийского, что сомнительно хотя бы с конструктивной точки зрения) — открытое небо, презирающее скатную кровлю ради эффектов освещения, то в перистиле — небо над открытым двориком оторочено, объято перьями колонн ради другой идеи — идеи единения с ним подобно божеству. (По свидетельству К. Бёттихера, существовал даже специальный термин, обозначавший это отверстие в крыше храма, — *ураитрон* [Леонтьев 1856, с. 55], но трудно поверить даже в факт существования такой конструкции.)

При этом нельзя упускать из виду, что *интерьер перистилляльного храма — крытый перистиль*. Это особенно любопытно принять во внимание в связи с гипотезой Ф. И. Шмита, — не кажущейся столь уж парадоксальной, — о происхождении христианской базилики из торговой улицы, перекрытой от зноя «по базиликальному принципу»: тротуары с лабазами крылись на одной равной высоте (как боковые нефы-корабли), а самая улица — на другой (подобно будущему центральному нефу) [Шмит 1933]. Потому перистиль и периптер — два взаимообразных принципа пространственного тяготения, один без другого пластически невозможные [Пучков 1997-а, с. 69–71].

Допустима иная трактовка. Ордер, оформляющий стену «снаружи», «с улицы», как бы втягивает, вовлекает зрителя внутрь, понуждая впасть в «расчесочное» пространство колоннады. Ордер же, формирующий внутренность сооружения, как бы выталкивает зрителя наружу. Иначе говоря, расстановка колонн относительно пространственного ядра предопределяет не только функциональный характер его решения (стену как глухое ограждение), но и свидетельствует об *экстерьерном принципе* развития его динамических сил и центрической статичности сил статических. У Габричевского прочитывается намек на эту ситуацию: «Когда вы будете разрешать любую ордерную задачу, наружную или внутреннюю, <вы> всегда должны исходить из характера объема, который оформляется колоннадой, и из его идеи, его содержания» [Габричевский 2002, с. 530]. Идеи движения и покоя, непосредственно проявляясь

в архитектурном мировосприятии грека, свидетельствуют о постоянстве, в котором пребывали принципы пространственного, «ядерного», тяготения античной архитектуры вообще. Потому они надысторичны и буквально не терпят изменений: Витрувий лаконично перечисляет — диптер, псевдопериптер и гипетральный храм (*De archit.* I 2, 5). Палитра замкнута в своеобразной «триаде Веронезе»: три краски, ничего лишнего. Может, оттого у эллинского архитектора не появлялось желания модифицировать и усложнять то, что можно и не усложнять?

Нельзя отказать в удовольствии заметить: *античная, преимушественно эллинская, архитектура не имеет древних черт, она принципиально современна любой последующей эпохе: история культуры тому доказательство*. Даже «в античных городах, — замечает О. Шпенглер, — ничто не напоминает о долговечности, о глубокой древности, о предстоящем — никаких благоговейно опекаемых руин, ни одного предприятия, рассчитанного на не рожденные еще поколения, никакого специально и осмысленно отобранного, вопреки техническим трудностям, материала... В античной душе отсутствовал действительный орган истории, *память*» [Шпенглер 1991, с. 290–291]. И собственная память античной архитектуры актуальна как понятие, как неотменяемый прием по сохранению *нами* этой памяти.

А. Г. Габричевский в одной из лекций 1945/46 гг. перед студентами МАрХИ говорит, что человек при помощи формы, которую он придает предмету, хочет что-то сказать, как-то воздействовать на собратьев, на природу, на духов, которые, по его представлению, населяют мир. *Каждая форма, создаваемая человеком, есть вместе с тем и слово*, поскольку человек — сознательное существо, и всегда хочет при помощи формы выразить некую мысль. Мы это делаем почти бессознательно [Габричевский 2002, с. 514]. Греческий язык к тому же украшает греческий храм множеством словесных обозначений, в которых конструкция становится членом организма, элементом *тела храма*, и — притом — именно *живого* тела. Повторимся, что, потолок в храме назывался *небом храма, ouraniskos*, то есть тем, что должно бы *пронцищаться*. Скаты храмовой крыши греки уподобляли *орлиным крыльям*, крышу называли *aetoma*, а ее скаты — *pteryges*. Да и тимпан фронтона — не что иное, как *чело храма*. Другое название крыши как последнего элемента *те-*

ла храма — *pterin*. В соседском согласии с периптером (*peripteron*) как *оперением* можно утверждать, что греческий храм жил в языке греков как *птица*, свободно проникая собою пространство и античного мировоззрения, и пространство города, над которым он *парил* (см. выше, *стр. 479 и след., 484*). Недаром землю, над которой храм *парил*, отделял от священного места *стереобат*, последняя ступень которого — *стилобат* — являлась основанием для постановки колонн (место соприкосновения пяты колонны и стилобата — *анабасис*. В целом же эта «подошва», соединявшая землю с колоннами и физическим пространством храма, называлась *krepidoma*, будто человек боялся, что без этого *крепежа* храм орлом взмылит над землей, и его хозяин — бог — покинет город. Колонна, ставимая на *стилобат*, называлась не только *kion*, но и *stylos*, то есть нечто, подобное *стилосу* — орудью *письма* по восковым дощечкам: колонна-*стилос* оставляла *след*, указывала место, откуда колонна начинает восхождение (*анабасис*¹) на *стилобате* как некое вечное начертание человека, частоколом колонн *закрывающего имя* божества в отведенном ему физическом пространстве и табуировавшего своей рукой границы жилого дома этого божества путем воплощения в косном материале. Язык сохранил для нас это закрепление².

¹ В переводе с др.-греч. *anabasis* — восхождение, место восхождения, ступени, лестница. Любопытно было бы проследить корреляцию между *архитектурным* значением термина *анабасис* и его значением в заглавии труда Ксенофонта, являющегося лучшим источником по истории похода Кира Мл. против Артаксеркса II и возвращении 10 тыс. греческих наемников в 401 г. до Р. Х., а равно содержащего ценнейшие сведения о древнем населении Малой Азии и Закавказья. Э. И. Соломоник, специально изучавшая вопрос о дате написания «Анабасиса» и пытавшаяся выяснить магистральную тенденцию книги, пишет, что «самое название — *Anabasis* — не отвечает содержанию книги, а может быть отнесено лишь к первой части повествования, где говорится о походе [Кира] от моря вглубь страны [против Артаксеркса]» (Э. И. Соломоник. К творческой истории «Анабасиса» Ксенофонта // Античная история и культура Средиземноморья и Причерноморья: Сб. ст. к 100-летию со дня рождения академика С. А. Жебелёва. Л., 1968. С. 270).

² О корабельных подробностях см. выше, в третьем разделе третьей главы (*стр. 485 и след.*).

Дорийское и ионийское. Теперь нас будет интересовать вопрос, вплотную связанный с предыдущим, — о соотношении основных типов мировосприятия, *дорийского* и *ионийского*, и об их корреляции с основными типами ордерных систем античности.

Где же залегают полагаются социально-культурные корни того кажущегося строгим водораздела ордерных систем на исторически сложившиеся дорийскую и ионийскую?

Поскольку это вопрос тоже старый, порою даже находивший завершённые определения, исходя из констатации типов мировосприятия, давших названия ордерным системам, — следует, пожалуй, развить эти положения, тем приподняв завесу таинственной живучести самой *постановки* вопроса.

Для его выяснения обратимся прежде всего к докторской диссертации Ф. Ф. Зелинского «О дорийском и ионийском стилях¹ в древней аттической комедии» (1885 г.). В ней много сомнительных утверждений, но без нее трудно подступить к выяснению нашего вопроса. С какой бы точки зрения, — указывает Зелинский, — мы ни рассматривали греческий народ, Аттика всегда будет занимать место, среднее между эолодорийским и ионийским племенами. Правда, афиняне всегда называли себя ионянами; но тому причиной — жажда самостоятельности, «побуждавшая их находить как можно более различий между собою и окружающим их эолодорийским племенем. Будь они, вместо того, окружены ионянами, — та же жажда... заставила бы их называть себя дорийцами. И на то, и на другое имя они имеют равное право» [Зелинский 1885, с. 8]. В отношении к языку эолодоризм гораздо ближе находится к первоначаль-

¹ Я солидарен с Л. И. Тарушвили, что следует различать употребление сходных форм «ионийский» — «ионический», «дорийский» — «дорический». Разница в их грамматической форме отражает нетождественность их значений. «В отличие от этноисторического значения определений “ионийский” и “дорийский”, определения “ионический” и “дорический” имеют архитектурно-историческое значение причастности определяемого понятия к соответствующим ордерам, которые именно так принято называть в отечественной литературе» [Тарушвили 2004, с. 14]. В конце XIX в. о таких терминологических тонкостях не задумывались, и Ф. Ф. Зелинский вполне — на манер названий ордеров — был вправе употребить относительно стилей аттической комедии термины «дорийский» и «ионийский».

чальной стадии развития, нежели ионизм. То же самое замечается и в архитектуре. Дорический стиль — прямое наследство того времени, когда для построения употреблялось только дерево. «Дорийские колонны, — пишет Зелинский, — те же столбы, которыми подпирались балки; дорийский эхин — самый простой переход от вертикальной линии колонн к горизонтальности архитрава... Даже загадочные *mutuli*..., по всей вероятности, не что иное, как необходимые в деревянных постройках, но совершенно лишние в каменных — гвозди¹. Таким образом, в дорийском стиле нет ничего лишнего, ничего прибавленного для одной только красоты; все его части представляют структуривную необходимость. В ионийском стиле, напротив, ни одна из характерных его частей не вытекает прямо из структуривного принципа; все они указывают на то время, когда непривлекательный для глаз остов постройки стали скрывать под металлическими пластинками (? — А. П.). Известная ионическая волюта равно неестественна как для дерева, так и для камня (? — А. П.); в металлическом стиле (? — А. П.), напротив, она является самым простым способом украшения. Причина, почему края каннелюр в дорийской архитектуре заострены, в ионийской, напротив, плоски, понятна, если предположить, что в ионийских храмах колонны покрывались металлическим плащом (? — А. П.); если обкладывать металлическую пластинку вокруг острых краев каннелюр, самым естественным образом получаются плоские края» [Зелинский 1885, с. 9]. В этих суждениях нельзя не видеть натяжки. Скорее всего, это объясняется тем, что писавший — филолог, причем не знакомый с концепциями ни К. Бёттихера, ни, конечно, — позднейших — Э. Э. Виолле ле Дюка и Ог. Шуази о происхождении античных ордеров². Не

¹ «Число и расположение мутулов всегда зависит от числа и расположения тригфлов, над каждым из которых обязательно помещается по одному мутулу. ...Происхождение мутулов связано с краями стропил деревянной постройки» [Таруашвили 2004, с. 195].

² Э. Э. Виолле ле Дюк писал: «Зачем настаивать на том, что греки, изобретатели логики, люди одаренные тонким чутьем, могли забавляться воспроизведением деревянной конструкции в камне, что, в сущности, является чудовищной глупостью? Подобное подражание могло иметь место у индусов, оно могло быть распространено у ассирийцев и у народов Малой Азии, — это возможно. Но у западных греков! Поистине, предполагать это, значит недооценивать ге-

было надобности обращать внимание на очевидные несуразности в тексте Ф. Ф. Зелинского, если бы не одно обстоятельство.

Не беря в расчет, что Зелинский предлагает находить разницу между дорическим и ионическим «стилями» как по материалу, так и по идее, называя первый «стиль» деревянным, а второй — металлическим, следует согласиться с его утверждением, что *дорический ордер «структивен», а ионический «орнаментален»*: «господство обоих стилей во времена, предшествовавшие эпохе художественного синкретизма — то есть приблизительно до Евклида, — географически строго ограничено. Классические памятники дорийского стиля находятся во всей эллинской Италии, Сицилии и самой Элладе; храм Афины на мысе Суний представляет восточную его границу. Ионийскому стилю принадлежит вся эллинская Азия и острова; его граница на западе — храм Деметры и Персефоны в Елевзине. Итак, пространство между Елевзином и мысом Суний — то есть вся Аттика, — равномерно принадлежит обоим стилям. Само сердце Аттики — Афинский акрополь — и по сие время является точкою соединения того и другого стиля; о бок дорийского Парфенона возвышается ионийский храм Эрехфея; мало того, в первом монументальном здании, через которое мы должны пройти, вступая в святую ограду, в Пропилеях, дорийский и ионийский стиль соединены в одно целое.

Нельзя было выдумать более удачную эмблему аттической культуры» [Зелинский 1885, с. 9–10]. Таким образом, не вызывает сомнений, что в Аттике дорический ордер сошелся, сжился с ионическим. И даже Фидий, по Зелинскому, «афинянин родом, ученик аргивянина Агелада, соединил в себе ионическое направление с дорийским, вследствие чего — он отец аттического ваяния» [Зелинский 1885, с. 11]. Б. В. Фармаковский, специально занимавшийся вопросом о «стиле» колонны, служившей опоркой для статуэтки Ники Аптерос в руке статуи Афины, называет Фидию отцом ионийской капители. «Колонна у статуи Фидия, — пишет ученый, — очевидно, должна была представ-

ний этого народа!» [Виолле ле Дюк 1937, с. 45]; автор со свойственной ему иронией доказательно развенчивает гипотезы о происхождении каменной ордерной системы из деревянной (с. 30–45). В такой связи тем более странным кажется примешивать к делу развития ордерной системы *металл*, как поступает хороший филолог Ф. Ф. Зелинский.

лять формы, которые были аналогичны формам ионийской колонны архаической эпохи. Едва ли... Фидий повторил формы древней ионийской колонны без всяких изменений. Совпадение форм у колонны Варвакийской статуэтки с формами ионийской колонны, установленной дельфийскими раскопками, убеждает только в том, что колонна Фидия была *ионического ордера*. В качестве подпорок потолка в описфодоме Парфенона Фидием были введены в дорическую архитектуру также ионические колонны» [Фармаковский 1914, с. 327–328]. Последнее замечание более чем сомнительно. Никакие реконструкции и данные археологических раскопок не предполагают в *описфодоме Парфенона* наличия ионийских колонн, хотя Б. В. Фармаковский и говорит, что «ионические колонны в описфодоме Парфенона не повторяли, конечно..., старо-ионийских форм, а представляли их новую “аттическую” обработку» [Фармаковский 1914, с. 328]. Что предложено понимать под «новой аттической обработкой» ионийской колонны в *описфодоме Парфенона* — загадка. Вероятно, речь может идти не об *описфодоме*, а о том *парфеноне-наосе*, функция которого была якобы установлена С. А. Жебелёвым. Действительно, пропорции четырех столбов, подпиравших перекрытие «девичьей», близки пропорциям ионического ордера. Если Б. В. Фармаковский имел в виду *наос парфенон* в Парфеноне, а не *описфодом* (предхрамие), портик перед *парфеноном*, — тогда можно согласиться, что перекрытие «девичьей» комнаты *подпиралось колоннами «девичьих» пропорций*, о чем мы слышаны как из полуанекдотических рассказов Витрувия, так и из теорий античных пропорций, во множестве изобретенных за последние полтора столетия. Б. В. Фармаковский также выдвигает предположение, что прототипом коринфской капители послужила капитель колонны в статуе Афины, так что честь открытия коринфского ордера, по Фармаковскому, следует приписать тому же Фидию, а не Каллимаху, как в свое время поступил Витрувий (*De archit.* IV 1, 10)¹.

¹ *Каллимах* (из Афин или Коринфа; конец V в. до Р. Х.) — скульптор, торевт и живописец. По Павсанию (I 26, 6; I 2, 7), в Эрехтейоне перед деревянным ксоаном Афины стоял золотой светильник работы Каллимаха, «величайшего мастера по изяществу отделки», и над светильником — выполненный им бронзовый дымоход в виде пальмы; в Платеях в храме Геры находилась выполненная из пентелийского мрамора статуя сидящей Геры, покровительницы невест

Ф. Ф. Зелинский, покончив с архитектурным аспектом разделения *стилей жизнепроявления аттического человека*, обращается далее к аспекту музыкальному. Разумеется, «в музыке строгая исключительность того и другого стиля не могла держаться так долго, как, например, в архитектуре. Раз выстроенные храмы недвижно оставались на своем месте, музыкальные же композиции при странствующем образе жизни, который вели греческие *aoidoi* <аэды>, легко переносились и делались известными по всей Элладе» [Зелинский 1885, с. 15]. Самое любопытное разделение предлагает Зелинский в области своего научного интереса — в аттической комедии, которой все предыдущие рассуждения служили подпоркой.

Не углубляясь в филологические тонкости, которыми изобилует и на которых построено исследование Зелинского, укажем на его выводы.

Ученый обосновывает две основные черты дорического и ионического стилей древней аттической драмы: «*трагическая композиционная схема*» была *присуща дорическому стилю*, «*комедийная*» — *ионическому*. «Мы видели, — пишет он, — что антагонизм между дорийским и ионийским стилями проходит через всю историю древнего искусства (? — А. П.); мы видели, что в трагедии лишь во времена Эсхила доризм, долго борющийся с ионизмом, восторжествовал; дорийская Паллада окончательно сразила ионийского Посейдона. Напротив, в комедии долгое время казалось, что восторжествует ионизм в своих главных представителях — Картине [Кратете?], Евполиде и Аристофане. Но сражение при Эгоспотамосе и на этом поле решило победу доризма; с конца V века поэты ионийской комедии перевелись в Афинах... Если оба стиля заимствовали друг у друга содержание, то нет ничего мудреного, что они и в формальном отношении находились в некоторой зависимости друг от друга. Что это может случиться, может отрицать только тот, кто никогда не видел Пропилей» [Зелинский 1885, с. 224–226]. Если эти заключения верны для литературных произведений, менее косных, нежели мрамор, они также верны, по-видимому, и для произведений архитектурных. И хотя Зе-

(Нимфевомена) и «Танцующих лаконянок». По Плинию Ст. (*Hist. Nat.* XXXIV 92), Каллимах первым стал «буравить» мрамор и присвоил себе имя «плавильщик» [Античные мастера 1986, с. 135; Тарушвили 2004, с. 137].

линский рассуждает об эллинской архитектуре по-дилетантски, для понимания общих черт аттической культуры его исследование дает многое: труд Ф. Ф. Зелинского можно рассматривать как общее культурологическое преддверие к разведению дорийского и ионийского миропониманий, основанному на знании древних текстов. Пожалуй, диссертация Зелинского — одна из первых работ, в которой с такой настойчивостью предложено противопоставлять два *культурных архетипа*, так сказать, во *вне-архитектурной* области.

С. Я. Шейнман-Топштейн, вслед за Зелинским исследовавшая фольклорную структуру древнеаттической комедии, заметила, что Зелинский положил начало тенденции, которая в дальнейшем развитии проявила себя как порочная: «исходя из теоретической предпосылки: “не идея создает себе форму, а, наоборот, форма, вызванная техническими потребностями, порождает впоследствии идею”, он резко делит структуру аристофановской комедии на ионийскую, эпиррематическую, имеющую аттическое происхождение и характерную для первой, большей, части комедии, и дорийскую, “эпизодическую”, свойственную, по его мнению, лишь ее заключительной части. Таким образом, живое тело жанра разрывается на две неравные по объему и различные по своему происхождению и жанровой сути части» [Античная культура 1985, с. 114–115]. Не углубляясь в тонкости литературоведческого анализа аттической комедии, укажем только на вывод, предложенный С. Я. Шейнман-Топштейн. Применительно к аристофановской комедии механическое объединение двух разнородных структур — «эпиррематической, ионийской по своему происхождению, и эпизодической, дорийской» — едва ли приемлемо, и автор настаивает на едином, аттическом, материнском лоне комедии, и чем «старше становилась комедия, тем меньшую роль играл ее жесткий формальный каркас» [Античная культура 1985, с. 116]. Итак, строгое разведение стилистической организации аттической комедии, как это имеет место у Зелинского, едва ли может быть признано верным.

В подтверждение этого остановимся на еще одной работе, в которой, исходя из предпосылки наличия разницы между дорийским и ионийским календарями, делается вывод о несущественности такого различия. Имеется в виду минологическая работа В. В. Латышева 1883 г. «Самая первая классификация

[аттических календарей], — пишет Латышев, — конечно, та, что мы отделяем народы, которые просто считали свои месяцы, от тех, которые называли их собственными именами, заимствованными от богов и праздников; но затем эти последние распадутся опять на имена с окончанием *ои* и с окончанием *ос*, и это лингвистическое различие немедленно является также и этническим, потому что первое окончание принадлежит преимущественно ионическим городам, а второе — либо народам дорического, или эолического, происхождения, либо переднеазиатским государствам... Однако это отличие по окончаниям не может быть проводимо со всей строгостью настолько, чтобы, встретив какое-нибудь новое название месяца с тем или другим окончанием, сейчас же не можно было отнести его, только на основании окончания, в ту или другую группу» [Латышев 1883, с. 17].

Таким образом, и в этой частности античной жизни нет строгой грани между дорийским (южным) и ионийским (северным) типами мировоззрений, какую обычно принято усматривать при различии между дорическим и ионическим ордерами.

Это и понятно, поскольку, как записал Э. Курциус, «нераздельное существование эллинов лежит за пределами всякого исторического воспоминания. Мы же знаем этот народ и язык его только в раздробленном виде. Мы, собственно, не знаем эллинов, а знаем ионян, дорян, эолийцев. Вся сила народной жизни сосредоточивается в различных племенах, все великие творения исходят из их среды и делятся сообразно с этим на ионическое и дорическое искусство, на ионический и дорический жизненный строй, учреждения и философию» [Курциус 1875, с. 21]. Но все же не следует, как это делает и Эрнст Курциус, настоятельно полагать размежевание результатов духовных усилий (в чем бы они ни проявлялись) среди южных и северных эллинов хотя бы с оглядкой на ордерные композиции акропольских построек в Афинах.

Исторические свидетельства, с одной стороны, подтверждают, а с другой, — опротестовывают четкость разведения дорийского и ионийского «стиля жизни» и специфики «мировоззрений». Например, в связи с сообщением Геродота о Писистрате и Клизфене, афинских деятелях VI в., Р. Ю. Виппер замечает, что «совершенно так же, как старший Клизфен из нерасположения к дорьянам отменил в Сикионе общедорийские названия фил, [так] и младший Клизфен, презиравший ионийцев,

уничтожил в Аттике ионийские названия фил... По-видимому, здесь крылся очень определенный поворот внешней политики. Писистратиды тяготели к ионийскому миру... Алкмеониды за время своего изгнания завязали отношения в совершенно другой стороне»¹. Корни различия дорийских и ионийских народностей, как видно, питали не только крону художественных противоречий, но и корни политического занудства. Дорический и ионический ордера лишь формологически отчетливо, наглядно фиксировали это различие.

Сделалось традицией дорический ордер связывать со Спартой, с жесткими законами Ликурга и «неподвижным» элейца Парменида, ионический же — с демократическими Афинами, правлением Перикла и с Гераклитовым *panta rei*: двумя главными центрами Греции VI и V вв.

Так, А. Г. Габричевский в лекции об ионическом ордере говорит, что эти два миропонимания «были высказаны с необычайной ясностью уже на первобытной стадии развития греческой философии. В дальнейшем греки все больше... начинают задумываться над тем, как относится движение к покою, как существо может, оставаясь одним и тем же, в то же время меняться. Это становится одной из сложнейших тем греческой философии... Так, с самого начала в Греции обозначаются два характера восприятия мира: одни ищут устойчивый закон, неизменность в природе и человеке, а другие интересуются по преимуществу движением, переменой, самой жизнью в ее превращениях» [Габричевский 2002, с. 534]. Конечно, как было отмечено выше, это схематичное, лекционно-пропедевтическое разъяснение природы вопроса. (Следует остерегаться столь популярной и образной трактовки древнегреческой мысли: Г. Дильс, издание которым древнегреческих текстов считается классическим, почему-то опускает фрагменты Гераклита, в которых тот подчеркивает также и моменты устойчивости, единого; равно как фрагменты Парменида, трактующие о движении (см.: [Досев 1994-6, с. 303-305, 339-341]). Нужно думать, Габричевский, ведая об этом, намеренно упростил изложение.)

На противопоставлении Спарты и Афин не может быть построена история античной архитектуры, поскольку наивысшего совершенства дорический ордер достиг именно в Афинах,

¹ Р. Ю. Витнер. История Греции в классическую эпоху. М., 1916. С. 161.

в Парфеноне, в те самые пятьдесят лет (*pentekontaetis*) культурного подъема между Персидскими и Пелопоннесскими войнами¹. Видимо, не стоит резко противопоставлять два типа мировоззрения — *мировоззрение покоя* (якобы характерного для «Спарты») и *мировоззрение движения* (якобы характерного для «Афин»). Оба пребывают в неизменной связи, порождая друг друга. И как Спарта невозможна без Афин, а Афины без Спарты, как не могло между ними не случиться 27-летней Пелопоннесской войны, как комедия не могла бы существовать помимо трагедии, и наоборот, как покой бессмыслен без движения, и как движение невозможно понять, не пребывая в покое, так же, по-видимому, дорический ордер не мог полноценно существовать помимо ионического. С примером их недиссоциирующей взаимосвязи мы встречаемся уже на подходах к Афинскому акрополю — в Мнесикловых Пропиляях, и убеждаемся в этом — в *парфеноне* Парфенона, а ионический фриз с изображением сцен Панафинейской процессии статично передает человечеству динамическую сущность эллинской праздничной повседневности.

Дорийский и ионийский типы мировоззрения и порожденные этими типами материальные формы древнеэллинских ордеров — дорического и ионического — питались, по-видимому, из одной «геометрии основания» (М. А. Шкёпу), форма которой имела характер некой всеобщей формы, порождаемой атрибутом общества: общественным сознанием. «Основание всеобщего здесь не *положено* пространственно, оно — эстетическая свершенность сущностной меры человека в конкретном индивиде... Геометрический характер абсолютной формы генезиса [основания] определяется способностью стихийной диалектики схватывать движение “логоса” — всеобщего закона — в форме изначально-необходимых абстракций, сворачивающихся в идее сферы как абсолютной формы всех форм развития субстанции, носящих тем самым не *вещную*, а *вечную* определенность. Последняя определяется круговым принципом самой человеческой жизни» [Шкёпу 1991, с. 7]. В силу этой, с предельной точностью сформулированной закономерности, очевидное нам различие дорийского и ионийского типов миро-

¹ Об этом замечательно пишет Н. И. Брунов в главе «Периптер как ведущий архитектурный тип классической эпохи греческой архитектуры» [Брунов 1935-6, с. 18-22].

воззрения носит условный, школьный характер, на самом же деле *устотренное историками различение зиждется не на существенных различиях (которые могли проявляться лишь у неординарных людей в латентных формах), а на формально-выразительных*. Ведь нельзя же всерьез говорить, что дорический ордер использовался только дорянами, ионический — ионянами. Рассматриваемые типы мировоззрения — те «изначально-необходимые абстракции», которые позволяют различить за наличностью материальных ордерных форм питавший их идеальный источник.

С другой стороны, для древнегреческого архитектора *моделирование образца* ордерной организации архитектурной формы как живого воплощения *системы* значило, пожалуй, не меньше, чем сама система: идеал стремится к материальному опредмечению, общее становится частным, объективное — субъективным, теоретическое — практическим.

Но эти формы были столь выразительны, что свидетельствовали не столько о тех, кто их технически создал, сколько о том, благодаря чему они вообще создавались, — об *изоциренности мифологической системы, породнившейся с государственной идеологией и выполнявшей зачастую полицейские функции, не прибегая к колотушке*. Недаром ведь измена богам приравнивалась измене государству. «В Афинах она каралась смертью, конфискацией имущества, запрещением хоронить осужденного на родине. Нечего и говорить, что это преступление налагало и налагает в моральном отношении несмываемое пятно, по крайней мере, на ближайшее потомство изменника» [Жебелёв 1953, с. 187]. Но религиозная структура стала выполнять полицейские функции, лишь переродившись в специальный государственный институт, — идеологический, который и задавал рамки бесшабашной жизнедеятельности. Это потому что *разрыв между мечтой и реальностью тем заметнее (и болезненней), чем ниже размещается ватерлиния повседневности*.

Ведь когда миф был естественной потребностью, отсутствовала необходимость в его политической регулировке, необходимость насаждать миф в качестве обязательного элемента государственного устройства. Тогда миф просто перестал быть мифом, переродясь из свободного проявления духа и открытого художественного самоощущения в нечто служебное и потому человечески *противное* (вероятно, поэтому

и могли вылупиться «Бесы» Лукиана). Так развивался уже античный Рим¹.

Эллин обставил свое инобытие так, что ни в каком ином пространстве его просто нельзя помыслить. И в том, каким образом и какими средствами было построено это пространство, заключалась, собственно говоря, архитектурная сущность его бытия, его *бытийственный онтологический профиль*. Живой человек ваял живое пространство. И потому «греческие архитекторы — а у скульпторов это само по себе понятно — любили отнимать у соотношений их оцепенелость через незначительные отклонения от геометрической правильности и этим способом иногда едва заметно сообщать своим произведениям вид органического целого» [Вёрман 1896, с. 290–291]. Целое достигалось путем единения чувства, выплеснутого в архитектурную форму, и техники, воспринятой как метод самореализации в пространстве. Это пространство было символизировано колонной, и когда греческие боги «умерли» (как известно из Маркса, в «Бесах» Лукиана, — для того чтобы человечество «весело расставалось со своим прошлым»²), *колонна и ордер остались театральной декорацией прошлой повседневности, ко-*

¹ «Космический мир», в котором божества являются предельным обобщением бесконечно изменчивой стихийной жизни космоса, доступен благодаря антропоморфности, телесности этих божеств, каковой она олицетворяется человеком. Но божество выказывает человеку лишь *наружную* сторону своего бытия, пластическим обликом притираясь к человеческому сознанию как его инобытие, являет пластически выраженную и скульптурно тектонизированную антропоморфную форму этого бытия, поскольку их «собственные истоки обусловлены чем-то, что кроется за пределами скульптурной картины мира» [Античная культура 1985, с. 326]. Человек божественной судьбой обречен на возведение храма божеству, поскольку без этого он не в силах совладать с собственной судьбой, которая, по слову А. Ф. Лосева, не подлежит исследованию, не имеет имени и превышает человеческие потребности и человеческие способности. Настоящие же «боги ужасны, явившись взорам» (Ил. XX, 131), потому человек и создавал их знаковые формы, чтобы избежать встречи лицом к лицу.

² К. Маркс. К критике гегелевской философии права // К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч.: [В 50 т.] М., 1955. Т. I. С. 418. Но Маркс не продолжил: в этом — чаще всего почему-то мрачном — «веселье» человечество не столько расстается с прошлым, сколько обретает его в качестве «прошлого», понимая прошлое как наличное настоящее, ушедшее в основание. См., в частности: [Савельева 2008].

торой только мечтали достичь в эпоху итальянского Ренессанса, но — не получилось.

Со смертью мировоззрения обычно отмирает и форма, его породившая, форма, оказавшаяся основанием для сложения этого мировоззрения.

В Греции было наоборот: в тот день, когда форма как замкнутая, ставшая реальность почил, родилось мировоззрение, «тянущее свою руку в вечность». Но когда пришел и его черед, слепок мировоззрения, сколотый человеком в свое инобытие, остался напоминанием, мыслительными котурнами, программой и сценарием, по которым грядущие поколения смогут мысленно восстановить, додумать те кавитации пространства, в которых древний грек находился, «как у себя дома».

Стихия была цветной, и потому храм как ее центральный организм, подвижный и статичный (как единство покоя и непокоя), должен был быть разукрашен.

ЦВЕТОВОЙ РЕЖИМ ЭЛЛИНСКОГО ХРАМА И «ФРОНТОНАЛЬНЫЙ ПРИНЦИП» КАК ВЫРАЗИТЕЛИ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ

Некоторые замечания о раскраске «белой архитектуры» античной Греции. По Лосеву, основной моделью всего античного мироощущения является видимый, слышимый, обоняемый и осязаемый космос. Поскольку храм, «задуманный и исполненный как массивное тело» (Шпенглер), и окружающее его пространство имели в античности цельное сакрализованное значение, постольку, вероятно, и все художественные элементы, из которых этот храм и это пространство были сформированы, тоже имели священный смысл: во всяком случае, как мы видели выше, их трудно заподозрить в секулярности.

Храмы, бывшие «государством в государстве», жили по своим законам, продиктованным законами *temenos*'а, священными законами священного места. Теменос пользовался правами неприкосновенности и подчас даже объявлялся асилом (*asylon*), убежищем, в котором мог скрыться набедокуривший беглец. Припавший к предхрамному алтарю или статуе божества (например, к статуе Афинны Полиады на Акрополе)

пользовался защитой или покровительством. Число ступеней и в храм, и на акрополь всегда было нечетным, дабы на первую и последнюю ступала правая, «счастливая» нога.

Не составляют секулярного исключения и технические, с нашей современной точки зрения, средства создания архитектурной формы, к которым, как известно, относятся т. наз. «пропорции», т. наз. «ритмика» расстановки колонн, курватуры, скульптурные рельефы на метопах, фризах и фронтонах и не в последнюю очередь — цветное решение храма целиком, существование которого вот уже полтора столетия (после открытия этого явления Я. И. Итторфом) шокирующе действует на вкусовой рецептор современного художественно ориентированного обывателя¹. Неужели греческие храмы, такие белые-белые, мраморные, столь выразительные на фоне синего «неба Трои» (А. Битов), были раскрашены? Да.

Четырнадцатилетний Леонид Киселёв в 1960-м удивлялся:

Я слышал, будто скульпторы Эллады
Из мрамора коринфского скульптуры
Раскрашивали краской минеральной,
Зеленой, красной, и довольно грубо.
Но время стерло краску. И скульптуры
Нам чистыми и белыми достались.
А может быть, они в окраске грубой
Верней? О Бельведерский Аполлон,
Раскрашенный, как тульская матрешка!²

Нет, куда тульской матрешке до раскраски мраморов Эллады! Соглашусь с В. А. Глазычевым, заметившим, что тонкая

¹ Пушкин в 1830-м спрашивал: «мы все еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе, и что главное достоинство искусства есть польза. Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных? Почему поэт предпочитает выражать мысли свои стихами? И какая польза в Тициановой Венере и Аполлоне Бельведерском?» (А. С. Пушкин. О народной драме и драме Погодина «Марфа Посадница» // А. С. Пушкин. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1948. Т. 6, кн. 1. С. 168). При всей риторичности заданных вопросов, ответы на которые стоит искать историкам эстетической мысли, Пушкин пронизательно указал на крашенные мраморы Греции как художественный курьез эпохи европейского романтизма.

² Леонід Кисельов. Тільки двічі живемо: Вірші, проза, спогади про поета. Київ, 1991. С. 57.

дифференциация вкуса вина и оливкового масла, тонкая дифференциация цвета глины, формы и декора керамических сосудов были основой благосостояния греков. Умение различать тонкие, оттеночные свойства предметов коренилось в самой действительности: без этого умения становление греческой цивилизации в ее особенном облике было бы невозможно [Глазычев 1986, с. 72]. Если здесь и идет речь об аристократии (неужели и простые афиняне были столь изысканными?), все равно не может не удивлять, что это была *цивилизация художественного вкуса*: ни одной безвкусно сделанной вещи не извлекли археологи (ну, ни одного «мраморного слоника»!), ни одной дурно или фальшиво написанной строки не дошло до нашего слуха! Народное искусство эллинов народному искусству туляков — рознь. (Прости, тульская матрёшка.)

Что греческие скульптуры были пестро-разноцветными, впервые установил немец Якоб Игнаций Итторф (Hittorff, 1792 или 1793–1867) — археолог, архитектор и историк архитектуры. После окончания Кёльнской гимназии, пятнадцати лет Итторф был отдан в научение резчику по камню. В 1810-м вместе с другом-египтологом Ф. К. Гау поселился в Париже, где обучался ремеслу архитектора. После учебных поездок в Англию и Германию, в 1822 г. Итторф получил полномочия от Людовика XVIII на поездку в южную Францию, Италию и Сицилию. На Сицилии вместе со студентом-архитектором Карлом Людвигом фон Занцем (1796–1857) Итторф исследовал классические памятники Агригента, Сегесты и Сиракуз. После раскопок маленького героона (*martyrion*) храма «В» на акрополе в Селинунте Итторф и Занц пришли к выводу: греческие храмы, были ярко окрашены. Понятие полихромии в греческой скульптуре было предложено президентом Французской Академии Антуаном Катремером де Кенси. Трудясь самостоятельно, Итторф нанял немецкого студента-архитектора, работавшего в Риме, В. Стьера (1799–1856), для зарисовывания их последующих находок в Неаполе, Помпеях и Геркулануме. Итторф возвратился в Париж в 1824 г., привезя множество рисунков и материалов и будучи убежден в правоте своей концепции. Вместе с Занцем он опубликовал результаты исследований в книге: «L'Architecture antique de la Sicile; ou, Recueil des plus interessans monumens [sic!] d'architecture des villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile ancienne [Древняя архитектура Сицилии, или Собрание интерес-

ных памятников архитектуры городов и наиболее значительных мест древней Сицилии]» (Paris: Imprime chez P. Renouard, 1827), и в течение следующей четверти века спор относительно того, была ли греческая архитектура окрашена, будоражил научную заводу, умиротворенную было Винкельманом. Ч. Кокерелл, Т. А. Донолдсон и Я. И. Итторф были экспертами по вопросу: были ли «мраморы Эльджина», вывезенные знаменитым лордом из Греции в Британский музей, первоначально покрашены (1836–1837 гг., Лондон). В 1851-м Итторф издал описание храма Эмпедокла в Селинунте: «Restitution du temple d'Empedocle a Selinonte, ou l'architecture polychrome chez les Grecs [Восстановление храма Эмпедокла в Селинунте, или Полихромия греческой архитектуры]» (Paris, 1851), в котором, используя «храм Эмпедокла» в качестве примера, подробно изложил полученные им данные касательно классической архитектурной полихромии. В этой книге впервые была представлена полная полихромическая реконструкция эллинского храма.

Труд Я. И. Итторфа и К. А. фон Занца получил признание и считается основой теории цвета в греческой архитектуры. Если студенты архитектурных факультетов до сих пор одной из первых практических работ выполняют тушевую отмывку античного ордера в монохромной технике, — это условность, ориентированная на ремесло: античный ордер надобно отмыть в полихромии. В первом издании «Всеобщей истории архитектуры» (1949 г.) авторы раздела, посвященного архитектуре эллинской эпохи архаики, Н. Е. Роговин, В. Ф. Маркузон и С. И. Сахаров, недвусмысленно отмечают: «Эллинскому ордеру с первых шагов его развития было свойственно широкое применение цвета. Традиционная покраска различных частей ордера установилась не сразу. О полихромии в эпоху архаики можно судить по керамическим облицовочным деталям антаблемента и украшениям кровли, применявшимся как в дерево-сырцовых сооружениях, так и в ранних каменных храмах. Эти облицовки были окрашены в свойственные греческой керамике оранжевый, желтый, черный, красный и белый тона» [ВИА 1949, с. 43]. В другом месте эти же авторы, говоря о широком применении терракоты в создании архитектурной формы храма VII–VI вв., подчеркивают, что терракотовая черепица заменила кровельный настил из глины, терракотовыми облицовками коробчатого профиля стали защищать деревянные части пе-

рекрытия от сырости и гниения, терракотовые детали стали важнейшим элементом декора: как пластического, так и цветового, «поскольку все облицовки расписывались». В дорическом ордере в росписях господствовали темные тона (черный, коричневый, темнокрасный) и применялся *rag excellence* геометрический орнамент. Более светлая гамма появляется несколько позже, нередко вместе с мотивами растительного орнамента (пальметты и проч.). «Внедрение керамики обогатило полихромную эллинскую архитектуру и подготовило последующую раскраску оштукатуренных каменных зданий» [ВИА 1949, с. 46]. Рассуждение об общем характере эллинской архитектуры эпохи расцвета подкреплено возвышенным словом об античной полихромии. Однако здесь, в отличие от архитектурных форм раннего периода, декоративная покраска применяется *в соответствии с установившейся традицией* «лишь на определенных, строго ограниченных поверхностях» [ВИА 1949, с. 115]. Вслед за Я. И. Итторфом, авторы уточняют, что в большинстве случаев основными цветами были синий и красный плотных и ярких тонов: синим окрашивались вертикальные элементы, красным — горизонтальные. И колонны! «Колонны, и без помощи цвета явственно выделявшиеся на фоне затененной стены, оставались без покраски и сохраняли естественный цвет мрамора или мраморной штукатурки, лишь врезы шейки и “ремешки”, разделявшие ствол и капитель, подчеркивались красным. Интенсивная покраска начиналась наверху, с тени архитрава... Нижние поверхности тени и гейсона были красные, что оживляло тени теплыми рефlekсами. Триглицы, регулы и мутулы красились в синий цвет, а основная плоскость метопа, служившая фоном для скульптурных барельефов, — в красный. В тех случаях, когда барельефов не было, метопа, по-видимому, оставались белыми. Поле тимпана позади фронтовой скульптуры обычно было синим, реже красным. Применялись и некоторые другие цвета, в том числе черный, желтый, темно-коричневый и позолота, главным образом для выделения отдельных деталей (например, гутт). Покраска, по-видимому, часто производилась восковыми красками, наносившимися в горячем виде непосредственно на поверхность. Такая техника называлась энкаустикой» [ВИА 1949, с. 115]¹. В томе приводится черно-белая таблица полихромных украшений антаблемента храма «D» в Селинунте (по Итторфу): читателю с развитой цве-

товой фантазией доставлена возможность представлять.

Названные характеристики эллинского храма так или иначе были сакрализованы или, во всяком случае, имели в структурном своем основании нечто подчиненное священному (и пропорции, и цветность, и ритмику). А семиотическую значимость цветового одеяния античного храма Лосев и назвал «живой мифологией цвета».

Античный феномен цвета. Уже у Гомера цвет расценивался неотделимо от тех материальных тел, с которыми был связан. Лосев указывает, что «гомеровские цвета с этой точки зрения не могут не быть вещественно-пластичными, не могут не быть *телесно осязаемыми*». Но вместе с тем, по Лосеву же, эта картина бесконечного «разнообразия цветовой симфонии, пронизанной яркими острыми световыми лучами..., или мрачной, не менее красноречивой темнотой и сумерками, вся эта картина у Гомера несомненно есть картина живого, божественного или человеческого мифа, наполненная мифическим содержанием, где нет ничего мертвого и механического, но где всюду живая, телесная плоть мира» [Лосев 1954, с. 98]. Как отмечает Елена Тахо-Годи, цвета у Гомера изображаются *эпично*, что накладывает определенный отпечаток на всю их эстетическую выразительность, пластическую выдержанность и мифологическое наполнение [Лосеву 1991, с. 107].

Начиная с Гомера, храм как высшее пластическое воплощение космической соматикой имел все атрибуты телесной субстанции, и потому курваты стилобатов и энтазисы колонн выполняли прежде всего, если можно так выразиться, *визуально физиологическую роль*. «В сущности, именно здесь наиболее полно сказалась попытка переосмысления природы сознанием

¹ (К стр. 770) Несколько не в тему замечу, что если бы архитектура сталинской эпохи (да и гитлеровской, да и всякой диктаторской) прибегала «в торчании за спиной каждого диктатора коринфской колонны» (по Герберту Риду) вместо серой штукатурной шубы к цвету, центры городов выглядели бы наряднее и веселее: не по-римски, а по-гречески. Но какой же намек на демократию возможен в авторитарное время? Архитектура ведь чутко реагирует на всякий государственно-общественный вырвк. См., например, статью: А. О. Пучков. Архитектурна практика України у пошуках перерваної традиції: 1991–2006 роки (Парадоксальні спостереження) // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття / ІПСМ АМУ: У 2 кн. Київ, 2007. Кн. 2. С. 482–557.

человека. Самая маслина перед Эрехтейоном, почти как комнатное растение в горшке, как нарисованный букет, высится в квадратной прямоугольной раме. Она служит не больше, чем символом жизни и благоденствия, как одинокое деревце в «Троице» Рублёва» [Алпатов 1994, с. 184], — это лишь художественная сторона восприятия, собственно, то, на чем преимущественно и замешивается *сакральный пласт сознания*.

В эпоху архаики [Соколов 1968], когда храмы строили из грубого материала (известняка), — их штукатурили и затем раскрашивали так, что краска наглухо закрывала поверхность материала. Краска, таким образом, выполняла двойную роль: маскировала шероховатую поверхность штукатурки (и камня) и придавала храму нужную цветовую гамму. Достаточно толстым слоем краска покрывала и архаические *скульптурные* сочинения. В классическую эпоху принципы и способы раскраски изменились: на мрамор тонким слоем наносился предварительно окрашенный воск, который постепенно, накаляясь под солнцем, пропитывал бледно-розовый камень, надевая требуемым цветом, но не утаивая его природы. Мрамор становился цветным, не лишаясь светоносности. Так, в Парфеноне цветом выделялись те элементы, структурную роль которых следовало подчеркнуть: затененные карнизом триглыфы покрывали синей краской, плоскости метоп — красной. Окрашивались и вертикальные плиты фронтона. Колонны оставались свободными от покраски. «С поразительной точностью в греческой полихромии соблюдаются законы контрастных соотношений. Почти всегда даются сопоставления контрастных цветов: красный цвет типа сурика сочетается с синим, более яркий красный тон — с зеленым. Сочетания тонов меняются в зависимости от принадлежности здания к тому или иному архитектурному ордеру; в дорийском ордере даются более резкие сочетания, в ионийском — более спокойные. Расцветка меняется также в зависимости от эпохи. ...Умеренно положенные красный и синий цвета являются единственными тонами, участвующими в раскраске памятников ионийской архитектуры — Эфеса, Приены и Галикарнаса. Но раскраска как таковая сохраняется во все эпохи» [Шуази 2005, с. 219–220].

Наш вопрос к этому удивительному для современной практики феномену может состоять в том, *зачем* нужно было подчеркивать техническую роль конструкции и тем самым демон-

стрировать, что «храм не развалится», притом демонстрировать таким технически трудоемким образом, как окраска камня — того, что, в сущности (по современным вкусам) в окраске не нуждается?

Наблюдения над особенностями цветовой системы храма после классических трудов И. И. Винкельмана, Я. И. Итторфа, К. Л. фон Занца, F. Kügler'a, Chr. Walz'a, H. Blummer'a, G. Treu, Th. Alt'a, K. O. Müller'a, Г. Земпера, В. Г. Аппельрота¹ обнаруживаем в докторской диссертации Владимира Константиновича Мальмберга (1860–1921), профессора кафедры теории и истории искусства Московского университета, посвященной древнегреческим фронтонным композициям (1904 г.). Учитывая тематику этого труда, было бы напрасным искать в нем *обобщения* касательно принципов и *цели* раскраски античных храмов: автор ограничивается указанием на приемы окраски фронтоновых фигур храма Зевса в Олимпии и метопных композиций Парфенона [Мальмберг 1904, с. 190–192], в заключении [Мальмберг 1904, с. 405–406] лишь резюмируя сказанное. Впрочем, эти выводы показательны.

В. К. Мальмберг пишет, что «одежда фигур, по-видимому,

¹ См., например: J. I. Hittorff, K. L. W. von Zantb. L'Architecture antique de la Sicile; ou, Recueil des plus interessans monumens d'architecture des villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile ancienne [Древняя архитектура Сицилии, или Собрание интересных памятников архитектуры городов и наиболее значительных мест бывшей Сицилии]. Paris, 1827; Fr. Kügler. Über die Polychromie der griechische Architektur und Skulptur und ihre Grenzen [О полихромии греческой архитектуры и скульптуры в их время]. Wien, 1835; J. I. Hittorff. Restitution du temple d'Empedocle a Selinonte, ou L'architecture polychrome chez les Grecs [Восстановление храма Эмпедокла в Селинунте, или Полихромия греческой архитектуры]. Paris, 1851; Chr. Walz. Ueber die Polychromie der antiken Skulptur [О полихромии античной скульптуры]. Wien, 1853; H. Blummer. Technologie und Terminologie der Gewerbe und Kuenste bei Griechen und Roemer [Деловая и художественная технология и терминология в Греции и Риме]. Berlin, 1884. Bd III. S. 200 sqq.; G. Treu. Sollen wir unsere Statuen bemalen? [Должны ли мы раскрашивать наши статуи?]. Berlin, 1884; Th. Alt. Die Grenzen der Kunst und die Buntfarbigkeit der Antike [Границы искусства и пестрота античности]. Berlin, 1886. S. 57–99; G. Semper. The Four Elements of Architecture and Other Writings. Cambridge (Mass.), 1989; [Аппельрот 1893].

не была испещрена *мелкими узорами*, как в женских статуях [корах], найденных на Акрополе, — все было рассчитано на *спокойное декоративное впечатление*, обусловленное *значительной высотой*, на которой фигуры находились от глаз зрителя. Фон, на котором они виднелись, судя по аналогии и постоянному сочетанию *голубой или синей краски* в древнегреческой скульптуре и архитектуре, был окрашен в этот цвет. На синей или *голубой стене тимпана* ясно выделялись мраморные фигуры с преобладанием красного цвета. *Вся композиция производила не столь реальное, сколь декоративное впечатление*» [Мальмберг 1904, с. 192]. Впрочем, указание на декоративную природу раскраски мраморов вряд ли вносит что-либо существенно новое в вопрос о *цели* такой раскраски.

Не может также не быть очевидным, что *покраска статуй как элементов архитектурного организма* (фронтонных и метопных рельефов) должна была преследовать прежде всего цель максимального, преимущественно визуального приближения *изображенной фигуры человека к фигуре реальной*, иными словами — *реализацию некоторого декоративного замысла, данного в его превращенной форме*. Зачем это было нужно, если — как доказывалось многими исследователями (преимущественно XIX в.) — декоративно-художественная сущность архитектуры античной Греции и Рима заключается, во-первых, в формах самого декора и, во-вторых, в приемах организации формы архитектурного произведения как некоторого экзистенциально ценного *вычленения пространства*? Очевидно, ответ на этот вопрос лежит в плоскости той же общекосмологической *структуры восприятия «ахейским мужем»* своего пластического инобытия, вернее, восприятия форм этого инобытия в качестве для-себя-ценных.

Следует предположить, что воспринимая себя как некое *естественно цветное тело*, имеющее определенную окраску (так, Гомер, упоминая о цвете волос, в качестве наиболее выразительного эпитета применяет выражение *«золотистые»*) разных элементов собственного живого тела (волосы, глаза, «румянец» и проч.), античный человек переносил на всё, антропоморфно с собой коррелирующее, те же выразительные признаки и наделял это антропоморфное инобытие присущими самому себе цветовыми качествами. Нас не должны удивлять архаические статуи в париках (над чем посмеивался Гёте) так же, как

раскраска зрачков и губ у мраморных скульптур на классических фронтонах, пусть даже эти фигуры не-человеческие, «полубожественные», героические. Все они так и *вышут сакральным*, реальны и *заглублены в цветное* подобно человеку¹. Но тем же самым эти скульптуры приближены к человеку, они — по *идее* — одной с ним крови, одной окраски, и человеческое тело столь же умощено благовониями, сколь скульптурный мрамор «налощен воском». В. Г. Аппельрот (1865–1897), приват-доцент кафедры теории и истории искусства Московского университета, в магистерской диссертации, посвященной Праксителю (IV в. до Р. Х.), отмечает, что у него нет сомнения в том, что «Праксителю подвергал свои статуи окраске именно для придания им большей иллюзии, для достижения в них большей *veritas* <истинности>. ...Вероятно, впрочем, что Праксителю и сам занимался раскраской своих как мраморных, так, может быть, и бронзовых статуй: по крайней мере, тот же Плиний приписывает ему усовершенствование энкаустики, изобретенной, по мнению некоторых, Аристидом²» [Аппельрот 1893, с. 297–298]. Потому нельзя не признать правоту Мальмберга, который пишет, что «краски, значительные следы которых сохранились на архаических изваяниях, наверное, не переставали играть большую роль в декоративных изваяниях фронтонов. Нет сомнения, что архаические фигуры сплошь покрыты ими: это обуславливалось уже грубостью материала. Фон, по-видимому, иногда оставался неокрашенным, но обыкновенно по-

¹ Литературовед Н. Я. Берковский, специалист по немецкому романтизму, в письме М. В. Алпатову писал: «Видел Пергамский алтарь, но Парфенон, которого я не видел, лучше. Не знаю, если что-нибудь выше гидрофоров в скульптурах Парфенона или же юношей, ведущих коней. Пергамские вещи величественны, но без святости, без божественности, без таинственности Парфенона. Они ближе к искусству обыкновенных людей» [Алпатов 1994, с. 237].

² «Он [Аристид] самым первым начал выражать в живописи нрав и передавать чувства человека, ...а также душевные смятения, несколько резкий в красках. Ему принадлежит картина *Младенец, подползающий к груди умирающей от раны матери в захваченном городе*, и видно, что мать чувствует и боится, как бы он не стал с прекращением молока лизать кровь. Эту картину Александр Македонский перевез в Пеллу, свой родной город... Он достиг такой силы в искусстве, что, как передают, царь Аттал купил одну его картину за сто талантов» [Плиний Ст. Естествознание XXXV 98–99; [Плиний Ст. 1994, с. 98]].

крывался голубой или синей краской... Кроме этой краски главную роль играла красная, которую греки любили всегда противопоставлять первой. В незначительной степени употреблялись еще светло-зеленая¹ и черная; применялась и желтая. Всего более странно для нас то, что по крайней мере в архаическом периоде искусство в декоративной пластике не стремилось к реализму: гиганты, представленные в виде людей, снабжены были синими волосами... Очевидно, имелось в виду только декоративное впечатление, подобно тому, как у нас еще и теперь на вышивках видны красные и синие люди и животные... Платья раскрашивались или сплошь, или снабжались цветными каймами. К этому присоединялись еще разные бронзовые атрибуты, которые в некоторых случаях, наверное, были позолочены» [Мальмберг 1904, с. 405–406]. Более точного заключения трудно ожидать. Главное же, к чему приходит ученый, — что «и на высшей ступени развития орнаментальной пластики, несомненно, был выдержан ее декоративный характер» [Мальмберг 1904, с. 406]. Но только ли это?

На мой взгляд, необходимо предположить, что характер цветового выражения в антропоморфной атрибутике античного храма не потому имел декоративную нагрузку, что выступал именно как скульптурный элемент, противопоставленный по принципу организации самому храму как архитектурному образованию, — а потому, что храм как расцветенное тело и скульптура в нем как тоже расцветенное тело были единым целым. И потому оба могут быть рассматриваемы и как декоративная взаимодополнительность, и как онтологическая обособленность, как противопоставление тектонической расцветченности храма антропоморфной расцветченности божественного и героического тела. В. Г. Аппельрот указывал, что «факт раскрашивания древними скульптурных произведений, отмеченный едва ли не впервые Винкельманом и безуспешно оспариваемый его комментаторами, в настоящее время должен считаться общепризнанным в виду того, что найден ряд скульптур, относящихся к разным эпохам, с явными следами окраски. По-

¹ Д. С. Мережковский пишет, что цвета зеленый и синий сделались достоянием людей за сравнительно недавнее историческое время, ибо еще Гомер смешивал зеленый с голубым в одном наименовании — *глаукос* — зелено-лазурный (Д. С. Мережковский. Полн. собр. соч.: В 17 т. СПб; М., 1912–1913. Т. 7. С. 165).

следняя применялась не только к архитектурным декоративным украшениям и рельефам, но и к самостоятельным статуям, притом не только из мрамора, но и из бронзы... Такое значение, несомненно, имела окраска статуй, сообщавшая фигуре... полную красоту, заменявшая собою мелку разработку разного рода деталей, например узоров и украшений одежды, вообще, стремившаяся придать статуе полную реальность... Всего вероятнее, что окраске подвергалась не вся статуя, а только некоторые ее части; именно, нагое тело, отлично передаваемое некоторыми сортами мрамора, едва ли нуждалась в раскраске, но зато одежда и детали статуи, как то волосы, глаза, может быть, губы и щеки и т. п. подвергались окраске для придания изваянию вида живого существа. Под ярким солнцем юга эти раскрашенные фигуры должны были производить сильное впечатление, о котором мы, жители холодного севера, не имеем никакого понятия» [Аппельрот 1893, с. 298–299]. Не об этой ли расцветченности как некоем универсальном принципе *выразительности бытия* шла речь в трактате Аристотеля (или Псевдо-Аристотеля) «О цветах», поскольку стихии, с которыми связаны основные цвета, «суть известная степень напряжения материи вообще» [Лосев 1975-б, с. 302]. Как указывает Лосев, Аристотель пронизательно фиксирует *двуплановость* каждого цвета и его осмысленно-динамический характер, поскольку цвет есть та или иная *смысловая система* двух борющихся сил — *света и его инобытия*, — причем «победа» света над его инобытием состоит в той или иной степени внутренней пронизанности им этого инобытия. Эта пронизанность и порождает цвет, и есть самый этот цвет. «Вспоминая платоновские материалы, мы должны сказать, что... [Аристотелева] энергия двуплановости несколько сходна с платоновским учением о стягивании и разрежении среды проходящим по ней “белым” цветом... По содержанию теория Аристотеля богаче платоновской: здесь выдвинут момент динамический, и цвет охарактеризован как некое живое и силовое поле» [Лосев 1975-б, с. 304]. «Греки никогда не отделяли скульптурную форму от цвета... В греческой архитектуре скульптурные украшения сосредотачиваются на второстепенных частях здания; здесь же дается и раскраска» [Шуази 2005, с. 220]. Таким образом, эксплицируя наблюдения Шуази и Лосева, с двух сторон подводящие к выяснению феномена выразительности греческого храма, можно

сказать, что взаимодействие цвета в античной храмовой полихромии оказывается *выражением динамики этого храма в его покое*, динамики, обязательно *коррелирующей с пластическим моментом*, в отношении которого цвет проявляет себя как нечто, с одной стороны, самостоятельное, а с другой, — подчиненное и лишь *свидетельствующее* о том, *чего именно он есть цвет*.

Во всяком случае, тождественность не только телесности человеческого бытия и инобытия, выраженная в ценной пластической массе, но динамики и покоя, выразительно представленных как неразличенность, — *именно в феномене цвета парадоксальным образом говорят о явлении греческого храма как пластическом организме, который каждой точкой существования интимно связан с античной культурой и развитым в ней типом мировосприятия. Причем этот цветной пластический организм дан не столько как художественная, сколько как эстетическая норма*, которая может быть достигнута сознанием независимо от того, в каком фактическом взаимоотношении существуют в ней разновеликие и технически дифференцированные художественные факты и каким образом все это феноменально соединяется в единой выразительной форме.

Ог. Шуази указал, что расцветка камня играет в эллинской архитектуре двойную роль. Краска, положенная на рельеф, придает особую выразительность фигурам; положенная на плоскость фона, она смягчает действие теней, которые своей густотой и неправильностью очертаний усложняют воздействие «архитектурных линий». Расцветка рельефов дается в ярких и живых красках; для плоскости фона, напротив, даются глухие тона, способствующие исчезновению теневых контуров [Шуази 2005, с. 219].

Обратим внимание на один аспект: *современное восприятие* полихромности античных архитектурных и скульптурных форм. Этот вопрос следует считать едва ли не самым любопытным для современного человека касательно древнегреческой культуры. С другими явлениями эллинской повседневности дела обстоят более просто. Как видно из цитат, приведенных выше, уже во второй половине XIX в., после того, как феномен раскраски античной пластики был несколько десятилетий известен, искусствоведы, привыкшие к мраморной чистоте древнегреческой скульптуры, никак не могли смириться с тем несомненным фактом, что этот мрамор скрывался краской. Этнографическая ке-

рамика и глиняные скульптурки, разным образом покрашенные, такого удивления не вызывали и нынче не вызывают. Если бы и они были мраморными, наверняка, тоже возникало *семиотическое* недоразумение. *Представление о раскраске мрамора выходит за пределы эстетически привычного*: кроме мрамора, другие материалы выдерживают искусствоведческую и архитектуроведческую допустимость полихромии. Даже сейчас, когда феномен древнегреческой полихромии является научно утвержденным, в сознании возникает необоримое удивление, от которого трудно отделаться даже специалистам: здесь знание входит в противоречие с эстетической вышколенностью профессионального зрения. Действительно, зачем было нужно красить скульптуру? Как она, такая нежная, цвета какао с молоком, будет выглядеть в обтянутых пурпурным бархатом залах Британского музея, Лувра, Пергамон-Музея, Эрмитажа и т. д.? Именно на таком идеализированном представлении о классике и классическом замешено современное удивление специалистов, граничащее с профессиональной неловкостью.

Следует полагать, что, с одной стороны, дело в том, что греческая пластика известна нам преимущественно по римским мраморным и бронзовым копиям, а греческая живопись — только по описаниям (кусочки краски на скульптурах — едва ли не единственное, что осталось от эллинской живописи); как звучал древнегреческий язык, нам показали Эразм Роттердамский и Иоганн Рейхлин только в XV–XVI вв.; с другой стороны, — античная скульптура и архитектурный декор «протянуты» от малоизвестных форм сознания эллинской древности (свидетелей не осталось: вымерли) до формализованных форм сознания современного человека через экспозиционные залы крупнейших музеев и качественные фотографии в немецких альбомах рубежа XIX–XX вв. Иначе говоря, то, что было живым для современников тех «покрасочных событий», для современного человека является мертвым артефактом, и осознание феноменального смысла этого артефакта — само по себе оказывается фактом современного сознания¹. А сознание и утонченность мировосприятия, настроенность на познание — у людей раз-

¹ К. В. Чистов предлагает следующую типологию артефактов: а) по способам существования экзистенции этнографических артефактов, вошедших в традицию (постройки, предметы одежды, пища, орнамент, обряд, фольклорный

ные. Потому и результаты умственных усилий разнятся.

Ганс Зедльмайр в конце 1940-х гг. указывал, что самый ранний труд Г. Земпера «Предварительные заметки о полихромной архитектуре и пластике у греков» (1834 г.) был первым сигналом мировоззренческих перемен; ему предшествовало сочинение его парижского учителя Я. И. Итторфа «L'architecture polychrome chez les grecs» (1830 г.)¹. «Уже здесь настойчиво проводится мысль, что к “голым” постройкам, которые просто срослись с “классическим” представлением об античности, надо не только мысленно добавить раскраску посредством живописи, но и металлическое убранство, позолоту, драпировку коврами, балдахины и занавесы, подвижный инвентарь, да и многое другое². И все это весьма показательно для нового синтетического и драматического чувства — “нельзя упускать из виду действующее в том же направлении окружение, а также стаффажи из народа, жрецов и праздничных повозок (!)”. Конечно, в связи с этим переходом многое из вышеперечисленного было подготовлено [архитектором К. Ф.] Шинкелем. Но только сейчас открывается об-

текст и т. д.); б) по способам их трансмиссии (вещественно-функциональный, аудиальный, визуальный, вербальный, актантный, синкретический и т. д.); в) по способам их реализации (снова — материализованная экзистенция построек, одежды, пищи; актантная реализация обряда, вербальная — фольклорного текста и т. д.) [Чистов 1986, с. 116]. Этот ряд, выстроенный по принципу «тезис — антитезис — синтез», представляется стройным.

¹ У Зедльмайра lapsus memoria: речь должна идти о труде Я. И. Итторфа и К. А. фон Занца «Древняя архитектура Сицилии, или Собрание интересных памятников архитектуры городов и наиболее значительных мест древней Сицилии» (Париж, 1827). Указанная книга Итторфа о храме Эмпедокла в Селинунте увидела свет в 1851 г. См., а также: [Базен 1995, с. 102–103].

² «В свое время ставился вопрос: покрывался ли мрамор краской? Нет сомнения в том, что мраморные триглыфы, метопы и фриз раскрашивались. Но мрамор как таковой оставался неокрашенным, и только умеренно положенные пятна краски выделялись на фоне его прозрачной белизны. К декоративным украшениям, сделанным на фоне мрамора, в V в. добавляется позолота, дающая горячие отблески при прозрачных тенях. Некоторые атрибуты на фризе, изображающем Панафинейское шествие, были сделаны из позолоченного металла; мраморные фигуры фриза Эрехтейона были украшены инкрустацией из золота и глазури. По свидетельству Плиния, существовали и такие храмы, где между плитами камней, в швах, оставались золотые валики» [Шуази 2005, с. 219–220].

раз античности — цветной и цветущей. И коль скоро античность была увидена таковой, заново открывается и Ренессанс и барокко, а “классическая античность” оттесняется на задний план» [Зедльмайр 2008, с. 63]. Не о том ли «храмовом действе как синтезе искусств» в православии в 1920-е писал Павел Флоренский [Флоренский 1995, с. 370–382, 419–526]? Не о перемене ли мировоззренческого отношения к изображению античности следует вести речь, рассматривая европейскую жанровую живопись «античного направления» XIX века? Пожалуй, именно об этом.

Чего же достигли древнегреческие мастера (так называемые архитекторы, скульпторы, живописцы), создавая полноценный и — с сакральной точки зрения — даже полнокровный древнегреческий храм, применяя выработанные ими принципы полихромии, до сих пор невыясненного пропорционирования, визуальных коррекций архитектурной формы и технологического совершенства? На этот вопрос можно отвечать по-разному. Во всяком случае, для целей нашей работы следует настаивать, что *античная архитектурная и скульптурная полихромия — это не только «известная степень напряжения материи», но и предельный случай самой выразительности, отражающий онтологию форм человеческого бытия в формах архитектурного произведения: дальше цвета идти было некуда.*

Фронтальный принцип композиции как магистральный прием организации античных художественных произведений. Наряду с полихромией обратим внимание на *фронтальное завершение античных храмов*. В паре с цветовым решением они не только композиционно заключают постройку «перед лицом неба», но и, как представляется, являются неким архетипическим принципом организации художественных произведений древних вообще: в первую очередь литературных затем — и архитектурных.

В. К. Мальмберг в книге об эллинских фронтонах дал определение: «Тимпан вместе со своею архитектурною рамкою, образуемой горизонтальным и двумя отлогими карнизами — *geison*'ами, называется фронтоном (*aetos* или *aetoma*), а рельефы, покрывающие тимпан, или статуи, помещенные вдоль горизонтального гисона перед тимпаном, — фронтонными украшениями (*ta en tois aetois*)» [Мальмберг 1904, с. X]. И. Б. Михаловский с технической стороны предложил реконструкцию логи-

ческого вырастания фронтона из недр античного храма. «Когда здание подведено под карниз, то по периметру здания предстоит уложить поддерживающую часть карниза; сверх поддерживающей части укладываются свешивающиеся плиты слезниковых камней, и таким образом карниз уже закончен. От этого карниза начинается уклон крыши, и так как крыша двускатная, то на коротких сторонах прямоугольника приходится продолжать стенки в виде треугольников, а непосредственно под наклонными прямыми, обозначающими направление крыши, должны быть уложены наклонно же, но сохраняя свою ширину, камни свешивающейся части, которые, в свою очередь, должны поддерживаться совершенно так же, как и на горизонтальных частях. Таким образом, приняв, что карниз состоит не из трех, а из двух частей, мы легко можем получить фронтон, где сопряжение наклонных частей с горизонтальными чрезвычайно просто... Вертикальный треугольник, заключенный между горизонтальным слезником и двумя наклонными поддерживающими частями, называется *тимпаном* фронтона. Обычно он заполняется соответствующими назначению здания скульптурными украшениями» [Михаловский 1949, с. 34]¹. Казалось бы, что здесь сложного? Организм храма как бы сам вопиет о завершении — стилобат, вырастающий из земли, должен быть закончен технически необходимой скатной кровлей, и са-

¹ А. И. Таруашвили так описывает форму фронтона: «Фронтон [*<* фр. *fronton* *<* лат. *frons* (лоб, лицо, лицевая сторона)]. Торец двускатной крыши или свода, а также имитация такого торца; в отличие от щипца, отделен от расположенной под ним стены горизонтальной полосой карниза. Карнизы тянутся и вдоль его верхних краев. Обрамленное карнизами поле фронтонов называется тимпаном. Форма фронтона, принятая в классической архитектуре, репрезентирует двускатную крышу и является равнобедренным пологим треугольником; два карниза, сходящихся на вершине фронтона, называются косыми карнизами» [Таруашвили 2004, с. 284]. В. К. Мальмберг в магистерской диссертации писал, что в больших храмах «VI века мы еще не встречаем фронтонных композиций... Скорее всего, тимпаны в то время *расписывались* каким-либо орнаментом или просто окрашивались в один цвет, если не оставались совершенно пустыми, что, однако, при несомненной пестроте гисонов, кажется маловероятным» [Мальмберг 1892, с. 41]. «В наиболее древнем сооружении [сокровищница в Сибарисе VII в. до Р. Х.] мы встречаем в качестве фронтонного изваяния... растительный орнамент» [Мальмберг 1904, с. 24].

мое простое — сделать два ската. Естественным образом получается тимпан, который можно использовать, как ныне для кинопроекции устраиваются экраны.

Однако самая логика завершения храма фронтоном с тимпаном, названным *aetoma*, *крыло*, позволяет предполагать, что фронтон как пластически сложная форма не мог, раз возникнув, не спровоцировать появление аналогичных композиционных форм в иных сферах общезападной повседневности или, что вернее, — не питаться из источника, имевшего *внеархитектурный* характер: мастерам всегда хотелось подняться над материалом каждодневья, над землей. Его выразительность была настолько характерной для демократически обустроенного античного бытия, что первая пара фронтонов, вознесенная над храмом, должна была вызвать общественное удивление не менее, чем «Приход поезда на вокзал Ля Сёта» братьев Люмьер.

Наблюденная исследователями фронтонных композиций общность их формальной организации, простота и известная унифицированность построения позволили *перенести идею фронтонной организации некоего сюжета из области архитектуроведения в область литературоведения*. Архитектоника пластических сюжетов, представленных на античных тимпанах, с удивительной последовательностью может быть прослежена на множестве литературных произведений самых разных жанров: от драматических сочинений до хвалебных од и эпиникиев. Таким образом, то, что было очевидно архитектуроведу, стало научной проблемой для литературоведа: метафоричность употребления термина *фронтон* (*птичье крыло*) в чуждой для него стихии сослужила добрую службу в выяснении принципов композиции литературных произведений.

Так, выразительность архитектурного построения «Ифигении в Авлиде» Еврипида, по мнению В. Н. Ярхо [Ярхо 1990], сказывается именно в ее *композиционной* организации. Эта организация, исходя из содержания, получает *симметричную структуру*. Так, «Орест пребывает в Авлиду по приказу Аполлона, а его возвращение обеспечивает Афина — ...создается “божественное” обрамление, внутри которого развертывается деятельность смертных. Своими действиями в первой трети трагедии Орест выдает себя и готовит себе смерть, в последней трети он готовит себе спасение, но волнение на море снова грозит ему смертью» и т. д. — «Соотношения эти слишком оче-



25. Западный фронто́н храма Афины Афайи на о. Эгина.
Реконструкция М. Циммермана [Вёрман 1896, с. 347]

видны, — замечает В. Н. Ярхо, — чтобы считать их случайными... Указанные выше соразмерности должны были производить впечатление в целом, поскольку чувство меры у афинского зрителя было воспитано длительным восприятием произведений словесного искусства на слух. Мы же имеем право констатировать, что Еврипид бесспорно пользуется *фронтонной композицией* (курсив мой. — А. П.), в свое время выработанной Эсхилом и им же самим отвергнутой» [Ярхо 1990, с. 64–65].

В книге об Эсхиле 1958 г. В. Н. Ярхо сделал аналогичные наблюдения: «Углубление *содержания* образа находит непосредственное отражение в художественной *форме* произведения, в частности, в эволюции композиционной структуры Эсхиловой трагедии.

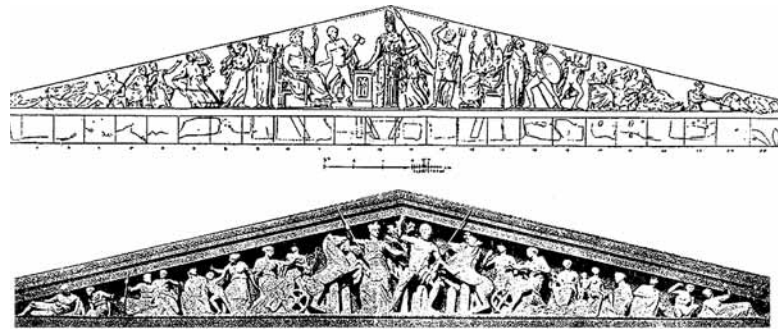
Общеизвестно, — продолжает ученый, — какое место занимал в эстетических представлениях древних греков принцип соразмерности, симметрии отдельных частей целого, организованных вокруг его центра. Достаточно вспомнить в этой связи известные скульптурные фронтоны храма Афины на острове Эгина и гораздо более динамичные, но также построенные вокруг геометрического центра рельефы олимпийского храма Зевса. Наглядным принципом симметрии в греческой художественной литературе служит строфический принцип членения произведений хоровой лирики и, в частности, ...хоров из трагедий Эсхила» [Ярхо 1958, с. 128]. Анализируя композицию «Персов» Эсхила, Ярхо указывает, что «обрамленная двумя большими хорами, трагедия делится на две почти равные части ...при помощи хоровой партии. ...Как в скульптурном фронтоне, в «Персах» по обе стороны от центра находятся примерно симметрично расположенные части: первую половину трагедии занимает сцена Атоссы и рассказ вестника, вторую половину — сцена с тенью Дария. Последняя в свою очередь находится в окружении двух,



26. Схема фронтональной композиции «Истории» Геродота по М. А. Гаспарову [Гаспаров 1997, т. 1, с. 487]

почти равных по размеру хоровых партий: заклинание тени (53 стиха, три пары строф с вступлением и эподом) и воспоминание о былой славе Дария (56 стихов, три пары строф с эподом)... Если мы обратимся теперь к «Семерым [против Фив]», то увидим, что с точки зрения композиции эта трагедия построена в общем по тому же принципу, что и две более ранние [«Персы» и «Проксительницы»]: крайние ее части симметрично организованы вокруг центра» [Ярхо 1958, с. 129, 131]. Исследователь призывает «снова сопоставить художественные принципы Эсхила с творческими установками современных ему скульпторов», создавших фронтоны храма Зевса в Олимпии [Соколов 1980, с. 105–114]. «Особенно наглядным материалом для сравнения может послужить западный фронто́н, где изображена битва лапифов с кентаврами. ...Аналогия с первым и вторым стасимами «Семерых», расположенными «влево» и «вправо» от центральной диалогической сцены, напрашивается здесь сама собой. А в центре этой композиции — герой, уже отделенный от хора и в значительной степени противостоящий ему, герой, играющий совершенно самостоятельную роль, которая и предоставляет поэтому самые широкие возможности» [Ярхо 1958, с. 132–133].

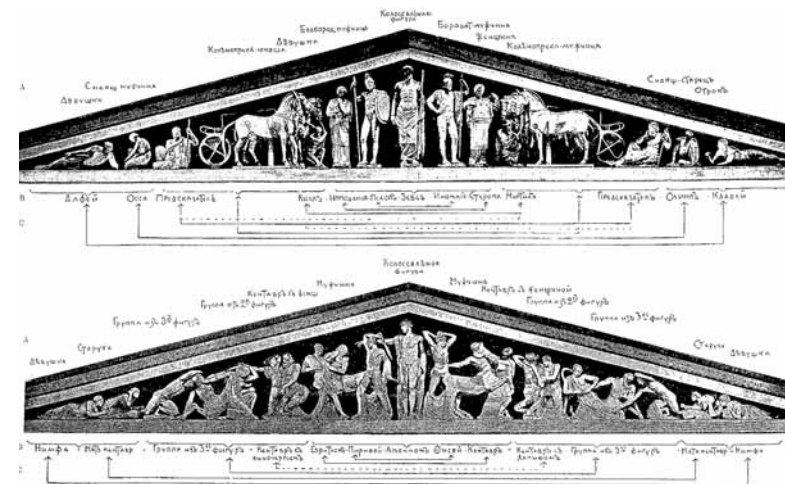
В попытке обнаружить исток размышления о *фронтонных композициях* древнегреческих произведений литературы и архитектуры, что к 1950-м гг. уже сделалось практически *locus communis*, мы наталкиваемся на статью 37-летнего профессора Ф. Ф. Зелинского о законе плоскостного изображения и композиции «Илиады» [Зелинский 1896], в которой только нащупывается нерв разрабатывавшейся позднее идеи. Э. Д.



27. Восточный и западный фронтоны Парфенона в Афинах.
Реконструкция А. Фуртвенглера по рисунку Рейхгольда и реконструкция Шверцека [Мальмберг 1904, табл. XXII–XXIII, XXIV–XXV]

Фролов, исследовавший творчество Зелинского, указывал, что как филолог *ex professo*, Зелинский много занимался вопросами греческой и римской литературы: так, его глубоко интересовал и он со вниманием изучал строй греческого героического эпоса, в частности свойственное гомеровским поэмам явление *хронологической несовместимости*, под которой понимают видимую неспособность эпического поэта повествовать о различных, но в одно время случившихся событиях иначе, чем последовательно, то есть выстраивая их в последовательный временной ряд, а не излагая параллельно [Фролов 1999, с. 282–283]. Вслед за Зелинским стоит назвать труды «Модели “Илиады”» Дж. Т. Шеппарда (1922 г.) и «Геометрический стиль “Илиады”» Фр. Штёлина (1923 г.), несколько «модельных» статей Дж. Л. Майрса (1932–1954 гг.), наконец: «Эсхил» В. Н. Ярхо (1958 г.), «Гомер» А. Ф. Лосева (1960 г.), архитектурные наблюдения Л. Е. Пинского над композициями «Короля Лира» и «Ромео и Джульетты» (1971 г.), Ф. фон Кубе — над «Антигоной» Софокла [Семиотика 1972, с. 224–227], Геродот в «Античной эпической историографии» Т. А. Миллер (1984 г.), небольшую заметку «Неполнота и симметрия в “Истории” Геродота» М. А. Гаспарова (1989 г.), его комментарии к Олимпийским, Пифийским, Немейским и Истмийским одами Пиндара и др.¹

Так, скажем, Дж. Л. Майрс, ссылаясь на Аристотеля (*Поэтика* 1459 а 20), указывает, что черты эпической композиции це-



28. Восточный и западный фронтоны храма Зевса в Олимпии.
Реконструкция и симметрическая идентификация фигур В. К. Мальмберга [Мальмберг 1904, табл. XV–XVI, XVII–XVIII]

нились в древности и легли в основу строения трагедии и великих произведений изобразительного искусства: «ларец Кипсела», фронтоны храмов в Эгине, Олимпии и Парфенона². О том же

¹ (К сmp. 786) J. T. Sheppard. The Pattern of the Iliad. London, 1922; Fr. Staehlin. Der geometrische Stil in der Ilias // Philologus: Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption. 1923. Bd 78. S. 280–301; J. L. Mayers. The Last Book of the Iliad // Journal of Hellenistic Studies. 1932. Vol. LII. P. 265–296; J. L. Mayres. The Pattern of the Odyssey // Journal of Hellenistic Studies. 1952. Vol. LXXII. P. 1–12; J. L. Mayres. The Structure of the Iliad, Illustrated by the Speeches // Journal of Hellenistic Studies. 1954. Vol. LXXIV. P. 122–141; [Ярхо 1958, с. 128–132]; [Пинский 1971, с. 301–304]; [Лосев 1996-а, с. 154–175]; [Кузнецова, Миллер 1984, с. 25–30]; [Гаспаров 1997, т. 1, с. 483–489]; [Пиндар 1980, с. 394–459]. Статья М. А. Гаспарова впервые опубликована в «Вестнике древней истории» (1989. № 2. С. 117–122), перевод: М. Gasparov. Incompleteness and Symmetry in Herodotos History // Культурология: The Peterburg Journal of Cultural Studies. СПб, 1993. Вып. 1. С. 42–49.

² «Ларец Кипсела» описан у Павсания (V 19, 1). См. выше сmp. 450–451, а также: [Гаспаров 1996, с. 89–90].

³ J. L. Mayres. The Pattern of the Odyssey... P. 8–9.

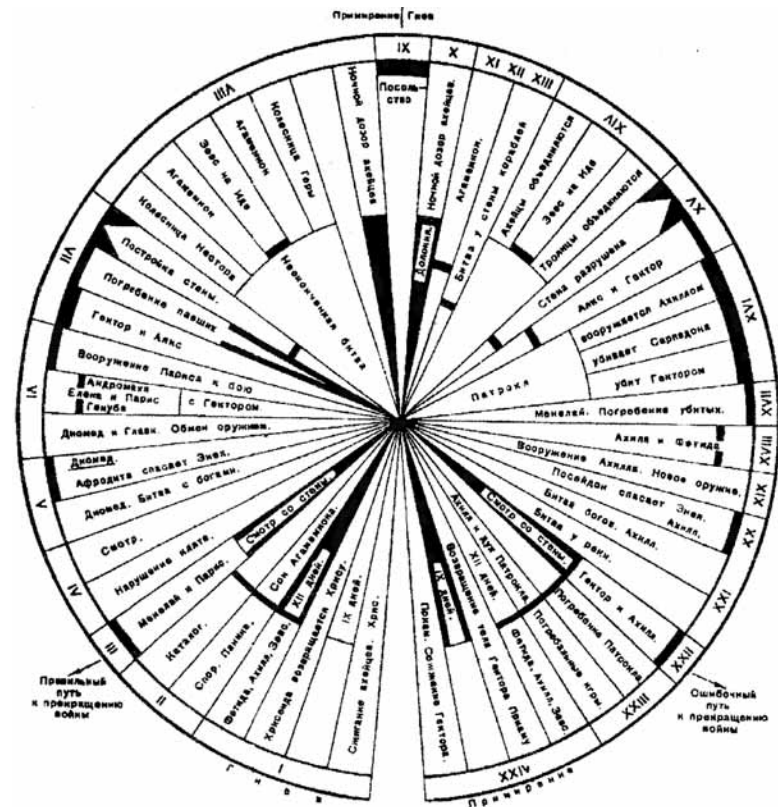
в связи с фронтовыми композициями храмов Эллады пишет и В. К. Мальмберг [Мальмберг 1892; 1904].

Итак, не углубляясь (вслед за В. Н. Ярхо) в тонкости литературоведческого анализа «технологии мастерства» античного драматурга, позволим провести параллель между двумя чувствами одной меры¹: при восприятии произведений словесного жанра *на слух* и произведений архитектурных и художественных *на глаз*, поскольку не что иное, как *древнегреческая фронтоная*, или лучше — *фронтальная композиция*, — была, пожалуй, с древних времен характерной чертой создания некоего композиционно завершенного впечатления не только в орнаментальном, но и в визуальном-архитектоническом смысле.

Тимпан фронтона античного храма оказывается наиболее выразительной формой всякой *театралогии выражения*, претендующей на завершенность композиционного замысла. М. А. Гаспаров, изучая вопрос о «Неполноте и симметрии в «Истории» Геродота», указывает, что «фронтальная композиция» — выражение, которое давно уже стало литературоведческим термином [Гаспаров 1997, т. 1, с. 483]. Пожалуй, это единственное заимствование литературоведения из архитектуроведения. Теперь же *принцип фронтальности*, *фронтальности* просто необходимо распространить на более широкий материал — на собственно архитектурный и собственно бытийный: вернуть его в лоно, в котором был выпестован.

Будучи взята в общем, наша задача сводится к следующему: выяснить, 1) насколько фронтальный принцип действительно был присущ античной культуре в целом (подтверждение гипотезы); 2) в какой степени он отличен от приема (темы) симметрии как композиционного приема (различение приемов); 3) каким образом можно постулировать единство корреспонденций между разными проявлениями культуры (от архитектурного формообразования до искусства слова) в рамках фронтальности; 4) в чем состоит мировоззренческое основание фронтального принципа как тектонически-пространственной идеи, 5) каковы его границы и 6) на каком этапе становления древнегреческой культуры мы можем говорить о прене-

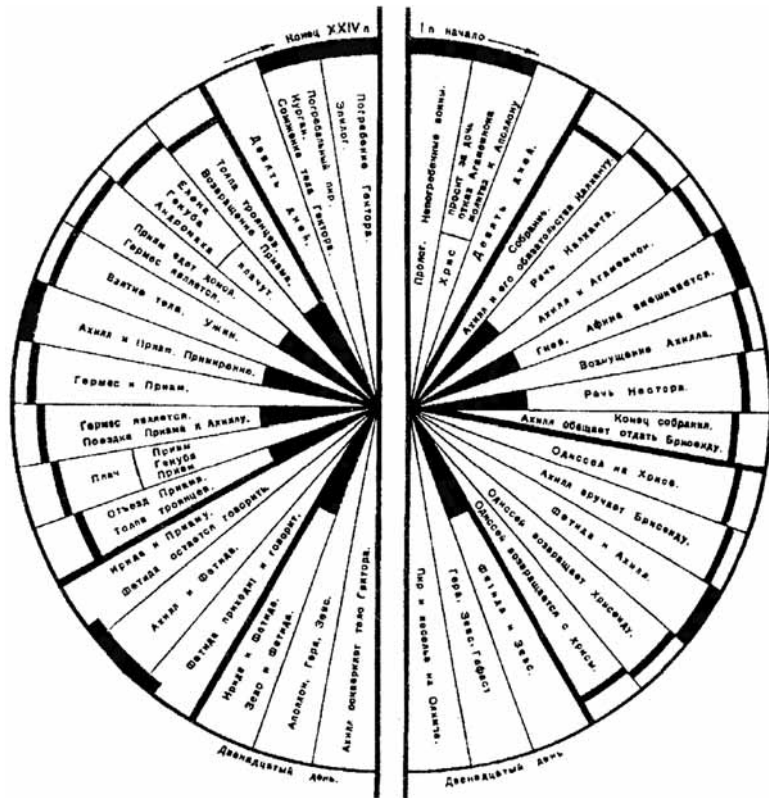
¹ А. Е. Пинский отметил, что русское «мера» и греческое «мойра» (судьба) этимологически родственны! [Пинский 1971, с. 451]



29. Структура «Илиады» [Лосев 1996-б, с. 175].

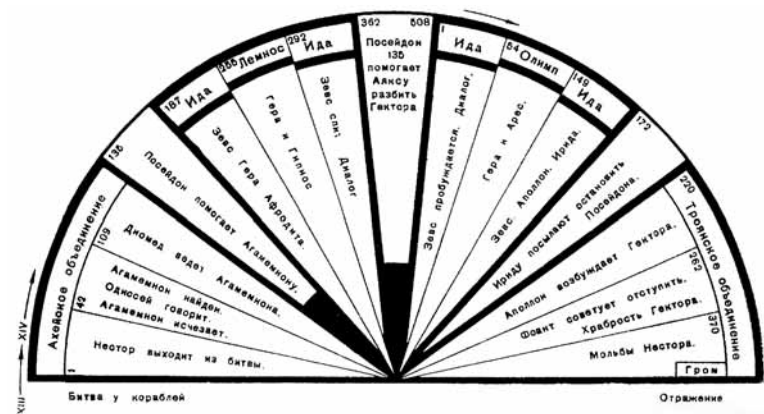
Римские цифры указывают песни «Илиады», соответствующие друг другу эпизоды расположены на обеих сторонах на равном расстоянии от вертикали окружности

брежении фронтальным принципом выражения идеи некой формы в материальной вещи. Конечно, это целая программа для отдельного исследования, поскольку и вопросы эти должны рассматриваться взаимосвязано, и широта привлекаемого материала должна быть достойной тех исследовательских потенциалов, что лежат в основании фронтального принципа. В данном месте я вынужден ограничиться лишь самой общей постановкой и самым общим решением некоторых из выписанных проблем.



30. Сравнительная диаграмма I и XXIV песен [Лосев 1996-б, с. 173]. Порядок повествования указывают стрелки; соответствующие друг другу эпизоды расположены на равном расстоянии от вертикали полукруга

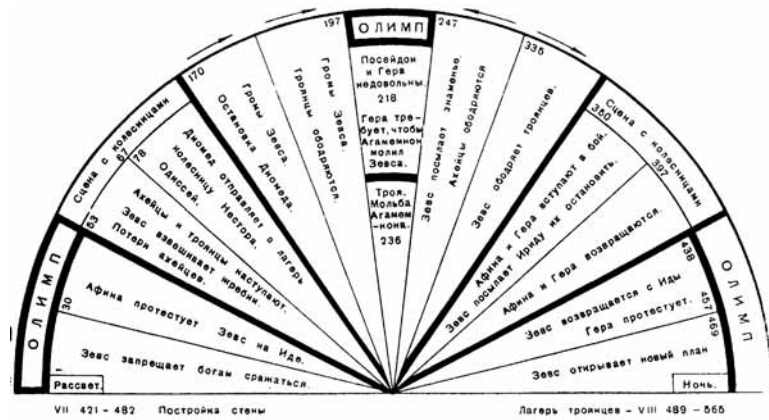
Продолжая вариации на тему закона хронологической несовместимости Фаддея Зелинского, Лосев подчеркивает, что у Гомера «при таком способе изображения предметов *отсутствует способность восприятия трехмерного пространства*, отсутствует способность восприятия *рельефа*. Перед нами не рельефное, но пока только *плоскостное* восприятие предметов. Допущение трехмерности и рельефа происходит у читателя и слушателя Гомера как бы само собой, в виде необходимой догадки и совершенно без всякого специального изображения» [Лосев 1996-а, с. 157–158]. Стремление восстановить словесное



31. «Обольщение Зевса» в «Илиаде» (XIII–XVI песни), сравнительные диаграммы [Лосев 1996-б, с. 167]

изображение в формах пластики приводит Лосева к рассуждению о «гомеровской пластике», которую, как и пристало ожидать, «следует понимать чисто исторически» [Лосев 1996-а, с. 172]. На нескольких выразительных примерах, в которых даются у Гомера описания гибели воинов, Лосев показывает, что мы получаем «не только просто “телесность”, но еще и выраженную во всех физических же проявлениях в зависимости от того или иного положения тела врага вследствие нанесенного удара» [Лосев 1996-а, с. 175]. Признавшись, что *художественная композиция является эпическим явлением* [Лосев 1996-а, с. 147], ученый движется в сторону выяснения психологического переживания гомеровской пластики, увертываясь от исследования содержательно-формальных моментов фронтального принципа и отсылая читателей к трудам Шеппарда, Майрса и Штёлина. Нас же интересует другое: насколько сюжет, сохраненный в письменной форме, мог быть отражен в форме пластики на тимпане античных фронтонов, по крайней мере в тех сохранившихся, по которым этот сюжет может быть более или менее убедительно реконструирован.

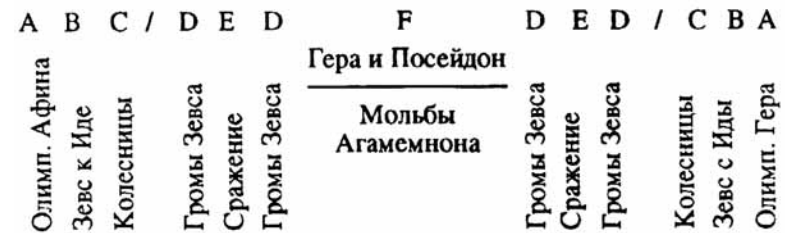
Когда речь заходит о *композиции* литературного произведения, авторы рассуждений охотно прибегают к лексикону, принадлежащему внелитературной области, ближе всего — архитектуроведческому лексикону. Проговаривается, скажем,



32. «Неоконченная битва» в «Илиаде» (VII–VIII песни), сравнительные диаграммы [Лосев 1996-б, с. 165]

слово «фриз», и перед искусственным в разглядывании фризов читателем появляются образы Панафинеийской процессии в скульптуре Парфенона; проговаривается слово «фронтон», — и сонм декоративных, украшенных скульптурой треугольников (тимпанов) вызывают в сознании читателя обобщенный образ эллинского храма, увенчанного сложной пластической композицией, подпирающей скаты кровли и вопиющей о центральноосевой симметрии. Историк П. Видаль-Накэ, говоря, что композиция «Истории» Геродота «напоминает скорее скульптурный фронтон, нежели скульптурный фриз» [Видаль 2001, с. 81], намеревается сообщить читателю нечто такое, что нельзя вымолвить в иных терминах: одна область знания проявляется через другую, проясняя тем самым и «свою», и «чужую» природу. Но Видаль-Накэ не продумал до конца мысль, высказанную еще в 1960-м, тем более что она, по его словам, восходит к Дж. Л. Майрсу¹, но его наблюдение, что если у ионийских ис-

¹ J. L. Mayres. Herodotus, Father of History. Oxford, 1953. P. 79, а еще раньше — к статье Ф. Якоби в «Real-Encyclopaedie der Klassischen Altertumswissenschaft» Паули-Виссова и Кролля (1908, Bd 2), в которой § 26 посвящен истории вопроса. Из иной литературы М. А. Гаспаров, посвятивший композиции «Истории» Геродота специальный этюд, рекомендует: H. Wood. The Histories of Herodotus: Formal Structure. The Hague, 1972; The Classical World Bibliography

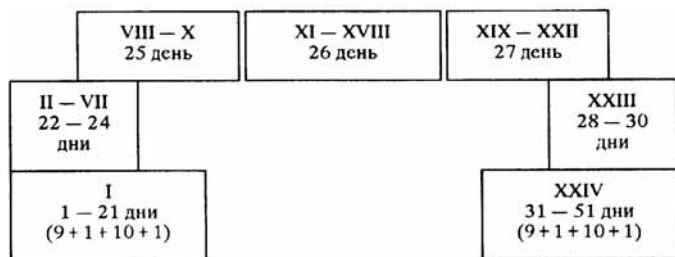


33. «Билатеральная» симметрия в «Илиаде» (VIII 1–27, 485–488) [Лосев 1996-б, с. 163]

ториков пространство представляло собой символическое и геометрическое пространство, то у «дорийца» Геродота повсюду, даже там, где речь идет об этнографии, неотвратно присутствует гражданское пространство греческого, полисного типа [Видаль 2001, с. 80]. Намного дальше пошли Т. А. Миллер [Кузнецова, Миллер 1984, с. 15, 29–38] и М. А. Гаспаров [Гаспаров 1997, т. 1, с. 483–489], который, на мой взгляд, поставил точку в вопросе о композиционном обустройстве «Истории» Геродота, назвав ее «фронтонной композицией», — выражением, «которое давно уже стало литературоведческим термином» [Гаспаров 1997, т. 1, с. 483].

Здесь нет надобности пересказывать результаты последних исследований Т. А. Миллера и М. А. Гаспарова. Довольно сказать, что если Миллер исследует расчленение Геродотом композиции «Истории» на соотносимые части по принципу фронтонна, «где срединное изображение оттеняется боковыми параллельными друг другу зарисовками», предлагает ряд доказательных фронтонных реконструкций текста и заключает «большой фронтон» общей композиции «Истории» обобщенной схемой [Кузнецова, Миллер 1984, с. 32, 36], — то Гаспаров, обращаясь к принципу симметрии в композиции «Истории» и признавая ее фронтонность, показал, как и чем Геродот мог бы композиционно закончить свой труд, остроумно обосновав свою гипотезу и подчеркнув, что «это не реконструкция несохранившегося текста, а реконструкция невоплощенного замысла» [Гаспаров 1997, т. 1, с. 487, 489].

of Greek and Roman History / Ed. by W. Donlan. New-York, London, 1978.



34. Структура «Илиады» по дням [Лосев 1996-б, с. 161]

Нас, скорее, должен интересовать иной вопрос: насколько сознательно использовали фронтальный принцип античные писатели и поэты, задумывая и создавая свои произведения? Со скульпторами и зодчими, допустим, понятно: фронтон есть специальная техническая конструкция, «заглушка» для треугольной плоскости, образующейся посредством сочленения двух скатов кровли с карнизом антаблемента. Эту «заглушку» можно оставить незаполненной скульптурными изображениями (см. европейский классицизм), можно декорировать (см. фронтоны античных храмов). *Чем, зачем и как декорировать* — не столько ремесленная проблема (мол, скульптор выдумал: ничего он не выдумает, если ему не назвать хотя бы сюжет), сколько жанрово-литературная, и потому умственная.

Литературоведы (кстати, М. А. Гаспаров) подчеркивали, сколь яснее раскрывается и идейное, и художественное содержание элементов произведения, если их рассматривать в структуре целого: что же говорить об архитектуроведах?

Неужели достаточно сказать, что на западном фронтоне Парфенона скульптор Фидий (или его ученики) изобразил то-то, а на восточном фронтоне то-то, — и полагать, что этим исчерпывается исследовательская коллизия? Почему именно так, почему именно эти сюжеты, почему в такой последовательности расположены персонажи? (С фронтонами храма Зевса в Олимпии, как и с другими 38 известными нам фронтонными композициями, исследованными В. К. Мальмбергом на рубеже XIX–XX вв., дело обстоит так же.) Вероятно, вопрос нужно ставить с тою же мерой абстракции, с которой его ставят литерату-



35. «Взятие Илиона греками», картина Полигнота, Лесха кнудян в Дельфах. Реконструкция, исполненная М. В. Фармаковским по эскизу и указаниям Б. В. Фармаковского [Фармаковский 1902, табл. XIX]

роведы касательно античных текстов: как тот или иной фронтон был порожден структурой не только *этого* храма, уровнем мастерства *этого* скульптора, финансовыми возможностями *этого* полиса, но и вообще мировоззрением граждан, созидающих *этот* храм как *дом этого божества*. Если ответы на эти вопросы окажутся убедительными, можно настаивать, что архитектурное и литературное мировосприятие эллинов имело одни корни (впрочем, в этом и нет особых сомнений).

Здесь нужно обратиться к социальным основаниям. А. Е. Пинский в книге о сюжетах Шекспира (1971 г.) указывает, что античная демократия не знает «неограниченного развития» личности, ее безусловных прав. Ей известна только свобода политического коллектива, его неограниченная суверенность, свобода от внешней зависимости, а внутри коллектива — свободнорожденных, в отличие от рабов, и правовое равенство всех граждан полиса перед государством. «В силу консервативности своего “базиса” античный полис косо смотрит на *новаторски творческое* (хотя бы лишь в сфере сознания, духа) развитие личности; он присуждает к смерти Сократа за *новые, личные* — в самом ответственном смысле слова, — а потому сугубо опасные, подлинно “демоничные”, этические идеи, разлагающие священную общность традиционных, для жизни полиса единственно важных устоев. Культура античной демократии с нескрываемым подозрением относится к *чрезмерному* возвышению человека над прочими, над средним уровнем граждан,



36. «Аид», картина Полигнота, Лесха книдян в Дельфах.
Реконструкция, исполненная М. В. Фармаковским по эскизу
и указаниям Б. В. Фармаковского [Фармаковский 1902, табл. XX]

к выходу индивида за положенный для всех удел, за пределы извечной доли “одного из нас”, ее меры как таинственной Мойры; подозрительность эта освящена древним — столь важным для античной трагедии! — верованием в “ревнивых” богов, “завистливых” к славе смертного, не в меру вознесенного, а тем самым стоящих на страже полиса, его “золотой середины”. Победителей на традиционных физических играх, прославивших родной город, воспевали в эпиникиях как полубогов, прекрасным гетерам воздвигали статуи, а великих философов — от Анаксагора до Аристотеля, обвиняемых в безбожии, развращении умов, — не раз присуждали к смерти либо к изгнанию из города... Остракизму могли быть подвергнуты лица вполне безвинные, но *потенциально опасные* — по своим связям, влиянию, а то и всего лишь *чрезмерной личной* популярностью... Высокомерного героя надо — в его же интересах и в интересах Города — унижить, научить скромности, хотя бы видимой» [Пинский 1971, с. 450–452]. Кто мог быть возвышен? Только божество. Остальные (народ, «зрители», «паства») важны по сравнению с божеством как целокупная дополнительность его величия, и потому если божество показано на фронтоне, в центре тимпана, во весь рост, с остальными персонажами что-то непременно должно происходить, чтобы подчеркнута была цельность общей композиции. Греки применяли для обозначения такой целостности слово *teleios*. Б. В. Фармаковский пишет, что греческое *teleion* обозначает нечто такое, от чего нельзя от-

нять ни единой его части; «каждый предмет мы тогда можем назвать *teleios*, когда у него налицо находятся все те свойства и качества, которые предполагают понятие о нем, когда предмет действительно осуществляет какое-нибудь понятие, когда он обладает всем тем, чем, по нашим представлениям, он обладать должен... *Teleios* обозначает вообще нечто соответствующее его понятию, нечто совершенное, полное, наилучшее, что мы можем ожидать от предмета» [Фармаковский 1902, с. 20–21]. *Совершенство фронтонных композиций достигалось средствами демонстрации целостности пластического решения вкупе с выражением некоего всеобщего значимого сакрального сюжета*. Так, «иерархия космоса в ансамбле Парфенона выступает в еще более развитом виде, а сам космос еще более упорядочен и связан с функцией архитектуры (архитектурной формы! — А. П.), чем олимпийский. Все сферы космоса — люди, герои, боги, животные, полузооморфные существа — более широко и органически сливаются воедино. Так, в дорийском и ионийском фризах мир богов и героев вторгается в мир людей, а во фронтонах местные, второстепенные божества соседствуют с олимпийцами... Фидий в Парфеноне дает образ всего человечества во всем мыслимом пространстве и во всем протекающем времени» [Акимова 1982, с. 74–75, 78].

Скульптурные композиции эллинских фронтонов — единственные очевидные для нас *слепки системы древнегреческого мировоззрения* в том смысле, что жанровая сценка, сказанная, например Гомером (восточный фронтон эгинского храма Афины Афайи), сработана в материале античным скульптором по определенному *композиционному сценарию*. Ему приходилось выдумывать (творчески продуцировать) не сюжет для своего фронтона, но *изобретать новые средства изобретательности*. Таким образом, *тимпан фронтона не только есть произведение скульптуры, но образец того, как эллин видел в материале конкретный сюжет своей литературы, каким образом творчески переосмысливал свидетельства истории и художественного слова*. У греков не было другого средства зафиксировать пластическими средствами особенности своего мировосприятия: театр и литература решали для него другие задачи. *Только фронтоная скульптура смогла вполне отчетливо и адекватно литературным свидетельствам преподнести современному ей скульптору, то есть тоже в некотором роде ре-*

месленнику, образцы для ощущения своего прошлого, закрепленного внеисторическим преданием. Застывшие скульптуры фронтона и черно- и краснофигурные изображения на вазах — единственные «фотографические» средства античного человека. Он видит, что создаваемая им пластическая форма не пассивно вмещает содержание, но активно формирует его. Только наблюдая эллинские фронтоны, убеждаюсь, что изображение сакральной реальности и самая сакральная реальность не могли существовать отдельно одна от другой.

По каким же источникам удастся судить о композициях античных фронтонов?

В. К. Мальмберг по поводу реконструкции Адольфом Фуртвенглером (1853–1907) сюжетной композиции восточного, главного фронтона Парфенона (рис. 27) удивленно спрашивал: «что здесь указывает на рождение Афины? Ведь не то же, в самом деле, что она сама себе приносит жертву? По реконструкции Фуртвенглера, она помещается несколько ближе к Ире, нежели к Зевсу; кроме Ник, которых можно, пожалуй, принять за атрибуты, она отделяется от сидящих фигур Прометеем и Посейдоном. Кто бы мог догадаться, что Прометей расколол Зевсу голову, из которой появилась Афина? Он просто является с своим молотом или топором, как Посейдон с трезубцем. Постановка Иры ближе Зевса к Афине и отделение последней от своего родителя Прометеем и жертвенником, несомненно, затемняют сюжет. [О реконструкции Фуртвенглера можно было бы сказать:] если фронтон был на самом деле таков, то афиняне, догадывающиеся о представленном, были тем обязаны своему знанию родной мифологии, а отнюдь не таланту Фидия». И далее: «Фуртвенглер глумится над [Г.] Брунном, говоря, будто по его реконструкции выходит, что во фронтоне был представлен “роженик-Зевс со схватками в голове, окруженный любопытными зрителями”, не подозревая, по-видимому, что нетрудно было бы подшутить и над той семейной картиной, которую он рисует сам... Никто, конечно, не станет оспаривать, что контраст в изобразительном искусстве великое дело, но вместе с тем всякий должен признать, что он применим лишь в том случае, когда он не служит в ущерб ясности представленного. В реконструкции Фуртвенглера... сюжет не только затемняется, но положительно становится загадочным. Друзья Фуртвенглера, указывавшие ему на то, что в фигуре Афины

должен был еще выражаться “прыжок с головы Зевса в собрание богов”, по моему глубокому убеждению, были совершенно правы» [Мальмберг 1904, с. 240–241, 257]. А вот несколько вполне благожелательных слов о тимпанных композициях Парфенона. «Число человеческих фигур в том и другом тимпане одинаково, а именно 20, причем на каждое крыло приходится по 10; центр образуется не одною фигурою, как во фронтонах Эгинского и Олимпийского храмов, а в одном случае — четырьмя, в другом — двумя. В этом отношении фронтоны Парфенона и отличаются от всех предыдущих композиций подобного рода, так как вряд ли можно сослаться на то, что во фронтонах Мегарской сокровищницы и древнего храма Афины на Акрополе мы имеем в центре тоже группы, состоящие из двух фигур... Парные колесницы с их возницами и провожатыми в одной композиции играли ту же роль, что сидевшие на креслах божества: они отделяли центр от крыльев» [Мальмберг 1904, с. 271]. И, наконец, некоторый вывод: «Темами для фронтоновых композиций служили рождение Афины и спор с Посейдоном из-за владения Аттикою. Общий смысл совершенно ясен: на главном фасаде, то есть восточном, здания было представлено событие, имеющее значение для всего эллинского мира, а на западном более частное событие, имевшее значение главным образом для жителей Аттики вообще и для афинян в частности... Если на восточном фронтоне Парфенона изображены были представители дня и ночи, а в фигурах, обращенных к ним, следует видеть существа, связанные, по представлениям греков, со страной, где восходит солнце, и страной, где оно заходит, то есть что сценою действия служит весь мир с одного конца до другого, то и в фигурах западного фронтона надо видеть указание на место действия, а для такого наиболее соответствующим являются две афинские реки Кифис и Илис» [Мальмберг 1904, с. 273, 288].

О чем говорят современному архитектуроведу эти цитаты? Во-первых, о том, что еще в начале XX в. споры о реконструкции фронтоновых композиций античных храмов между исследователями продолжались, и общей точки зрения не было (правда, затем они вовсе заглохли, так и не разрешившись), во-вторых, о том, что здравый смысл преобладал над эмоцией, знание — над догадкой, и, в-третьих, о том, что, не смотря на это, искусствоведческая мысль все равно одерживала верх над мето-

дами классической филологии. Приходится согласиться, что «усилившаяся после условностей архаики жажда точности и реальности, вызвавшая к жизни выразительность лиц кентавров и угловых фигур на западном фронто́не [храма Зевса в Олимпии], будет заглушена затем в течение нескольких десятилетий величавым этосом высококлассического искусства» [Соколов 1980, с. 131], и отразится не столько в «этосе» скульптуры, сколько в «этосе» литературных сочинений.

Эти произведения носили ярко выраженную *симметричную композицию*: конец был симметричен началу, центр разделял «сюжет» на «правое» и «левое», которые в свою очередь были параллельны между собой, отзеркаливаясь, как «правое» и «левое» фронтона [Акимова 1982, с. 66–67]. В. Н. Ярхо выделил три особенности, характерные для архаической композиционной техники: 1) техчастное деление как отдельных небольших произведений (*Сафо*, фр. 1; *Пиндар*, I Олимп. ода), так и относительно крупных кусков эпического повествования с симметричным расположением крайних (обычно равновеликих) частей вокруг центра (*Ил.* XIV плюс XV 1–389 дает членение 353 + 169 + 385); 2) «рамочная» композиция, при которой обозначенная в начале эпизода тема повторяется почти в тех же словах при завершении рассказа (классический пример — рассказ о шраме на ноге Одиссея, обрамляемый лексически близкими формулами: *Од.* XIX 392–394 и 465–468); 3) система мотивов и лейтмотивов, обозначающая, что каждая из мыслей, владеющих поэтом, получает всегда одинаковое лексическое выражение; такие лейтмотивы либо скапливаются в пределах небольшого отрезка текста (в «Трудах и днях» Гесиода), и родственные слова употребляются 12 раз на протяжении десяти стихов (349–358), либо охватывают, переплетаясь между собой, всё произведение (так построена 1-я элегия Солон¹). Эти же особенности можно эксплицировать и на построение аттических фронтонов, причем, без всякой коррекции, лишь путем подстановки нужных по случаю слов!

Гармоническую симметрию (в отличие от технической) фронтальности нужно, вероятно, наблюдать даже в таком жанре, как биография. Здесь «Параллельные жизнеописания»

¹ В. Н. Ярхо. Художественное мышление Эсхила: Традиции и новаторство // Язык и литература античного мира (К 2500-летию Эсхила) / *Philologia classica*. Л., 1977. С. 11–12.

Плутарха, в которых греческий и римский герой не только параллельны, но и *симметричны* друг другу по тем или иным признакам деятельности, оказываются едва ли не самым ярким примером. Эта тема была развита С. С. Аверинцевым, у которого относительно союза «и» в заглавии его программной монографии находим замечание: «Союз “и” звучит в таком заглавии не иначе, чем в заголовках попарно сопряженных Плутарховых биографий... Книга построена “параллельно” — в том смысле, в котором “параллельны” сами “Параллельные жизнеописания”» [Аверинцев 1973, с. 17]. Даже если Плутарховы биографии действительно построены параллельно, все равно нельзя не видеть того принципа симметрии, в согласии с которым они попарно объединяются союзом «и».

Союз «и» в заглавии биографий — будто *конёк тимпана* — позволяет героям встать на композиционном фоне *во весь рост*, не сгибаясь, не меняя царственной позы. «Перемена позы» произойдет по мере удаления к основанию фронтонных скатов, по мере того, как в каждом из героев станут проявляться черты, *отличающие* их друг от друга, и боги сменятся людьми или полузооморфными существами.

М. Ю. Савельева, изучая природу сакрального, которое, по ее мнению, было лишено принципов симметрии и равновесия, замечает, что «представления о симметрии появились только в опытах первых философов, в частности среди сторонников Пифагора. И это тоже свидетельствует о том, что мир, в котором они жили, изменился: в нем одно могло отражаться в другом, дополнять другое, сравниваться с другим. Принцип симметрии выявлял мировые связи и позволял анализировать. В мифические же времена “правое” и “левое” были несущественными (кстати, для них не было личных имен). Вместо них царили “*верх*” и “*низ*” — Олимп и Аид, Уран и Тартар...» [Савельева 2008, с. 51]. Правда, о «мифологических временах» мы можем только вообразить, а «высота» и «глубина» означались одним греческим словом (см. выше), но главное схвачено убедительно. В связи с этим здесь можно повторить вслед за В. Н. Ярхо, что в сфере композиционных приемов мы находим мастерское завершение традиции архаики (мифология) и их преодоление ради новых идейно-художественных приемов (симметрия)¹.

¹ В. Н. Ярхо. Художественное мышление Эсхила... С. 13.

Фронтон эллинского храма это не только требующий пластического заполнения треугольный промежуток, остающийся от технической организации двускатной кровли: это *пластически ценная, вопиющая о заполнении и оформлении плоскость, с высоты которой должно быть нечто сообщено человеку, приближающемуся к храму*. В греческом храме как насквозь сакральном сооружении, долженствовавшем нести поучительно-назидательную функцию, фронтон оказывается аналогией православных житийных икон, повествовавших о земном пути и деяниях святого так, чтобы было понятно и неграмотному. На тимпане фронтона изображено главное событие из жизни божества, которому посвящен храм, или сопредельное по важности событие. Это впечатленная в реальном мраморе реальная легенда, которая, по П. А. Флоренскому есть «очищенная в горниле времени ото всего случайного, просветленная художественно до идеи, возведенная в тип сама действительность» [Флоренский 1995, с. 83]. Если о создании иконы о. Павел говорит, что «писание иконы, этой наглядной онтологии, повторяет основные ступени Божественного творчества: от ничто, абсолютного ничто, до Нового Иерусалима, святой твари» [Флоренский 1995, с. 504], то создатель сюжетной композиции на тимпане античного фронтона занят решением этой задачи в категориях и формах политеистически-скульптурного мировосприятия. Если, по Флоренскому, Академия как-то и связана с Элевсиниями, и «в основных онтологических построениях древнего идеализма перенесения на небо» нужно видеть «художественное творчество земных художников» [Флоренский 1995, с. 504], то граница этих связей в античном мире проходит через самое высокое, что только можно технически вознести над землей, чем можно «окрылить» земной дом божества, — через композицию фронтона, осязательно имеющую жанровую принадлежность к сказанию, к эпической построенности.

Изучение пластики фронтона может подлежать, с одной стороны, ведению античного религиозного («церковного») искусства, с другой стороны, ведению конструктивного устройства, с третьей стороны, — может рассматриваться как *модель* организации всякого художественного и литературного произведения, с четвертой, — как целостное художественное произведение.

Обнаружение *тяги к симметрии* в законченных объемах и к *гармоническому нарушению симметрии* в решении архитек-

турного ансамбля позволяет убедиться, что греки понимали симметрию широко и очень творчески.

Фронтальное построение и художественных произведений, и самих тимпанных композиций — решение законченной задачи средствами гармонического нарушения симметрии. Великие храмы и великие литературные сочинения, предметы нашего восхищения и даже восторга, не могли быть капризной вспышкой, чьей-то внезапной прихотью; «великое ... есть слово, к которому сходятся бесчисленные нити, давно намечавшиеся в истории. Великое есть синтез того, что по частям фосфорически мерцало во всем народе; оно не было бы великим, если бы не разрешало собою творческое томление всего народа» [Флоренский 1995, с. 360]. В открытии греками приема симметрического построения фронтонных композиций и фронтального принципа композиции литературных вещей проявилось не только величие, но и незаметная обычным людям творческая страстность.

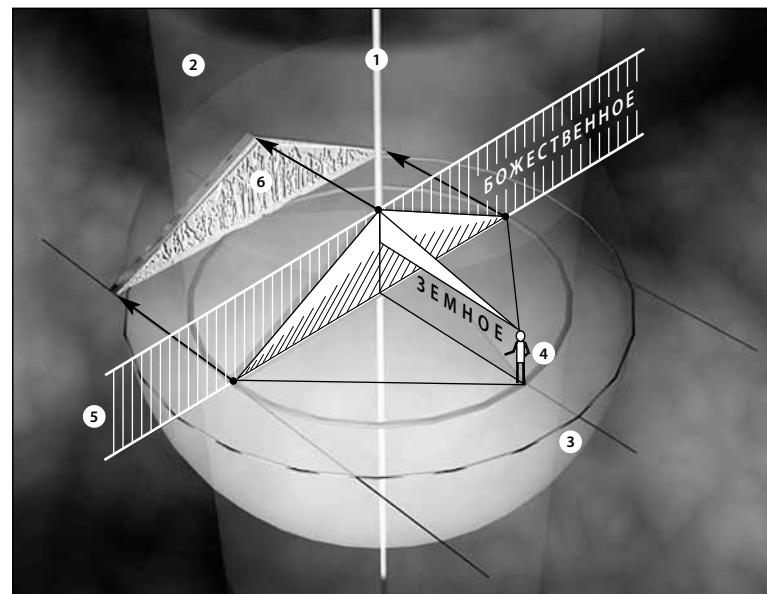
Конечно, *фронтальный принцип* построения чего бы то ни было (кроме самого фронтона), годен для рассуждений и может быть положен в качестве основания только как принцип, не более. Наше удивление здесь основывается прежде всего на том, что этот принцип, имеющий явный *архитектонический*, даже *архитектурный* признак, оказывается пригодным для какого угодно *культурологического анализа*, и не только античной культуры.

Если понятие фронтальности принято на вооружение филологами и литературоведами, то отчего оно, рожденное в недрах архитектурной терминологии, не может быть принято на вооружение архитектуроведом? *Фронтальный принцип* в самом предельном выражении — *принцип внутреннего диалога* между изображенными явлениями, между «сюжетными линиями», в котором выражено обоюдоострое напряжение пытающихся сомкнуться явлений. Зритель (читатель), наблюдая за их ситуациями, стремится понять, о чем это они меж собой «рассуждают», с кем «воюют»? Античность по отношению к современности оказывается расположенной тоже по *фронтальному принципу*: в коньке фронтона сомкнуты краешки эпох.

Если попытаться, опираясь на сказанное, предложить модель «работы» фронтального принципа в системе древнегреческого мировоззрения, (*стр.* 805) в графической форме получится то, что изображено на *рис. 37*. Беря во внимание, что ге-

ометрическим центром эллинского мировосприятия является идея светового столпа (см. выше), пронизывающая вещи и события «по вертикали», сверху вниз и снизу вверх — от загробного (подземного) мира через земную твердь к небесам, ночью усыпанным звездами, — ближайшим аналогом этого столпа окажется *мировая ось античного космоса*, проникающая сферность представления об устройстве мироздания. М. А. Шкепу показывает, что в силу того, что сфера является принципом эстетической определенности основания, представляющего логику человеческой жизни, в которой нет прямых, безразлично-параллельных линий, то снятие по основанию предшествующих во времени форм развития не может носить линейный характер. В снятии предшествующих форм и в дальнейшем развитии основание раскрывается как круговая координата формообразующего движения новых мер истории [Шкепу 1991, с. 8]. *Самая мера есть среднее между крайностями, и потому высшее между ними: форма фронтона это подтверждает*. Выше храмового фронтона в Элладе классического времени никакое здание не возвышалось (как в Киеве времен августейших визитов ни одна постройка не была выше Лаврской колокольни). При этом, например, фронтоны Парфенона представляют собой не реальную арену действия, но как бы отражение всей небесной сферы; события, в них изображенные, совершаются не в определенные отрезки времени, а словно в круговороте вечности. Подобно тому как для греческих философов пространство не имело самостоятельного бытия, а время было только числом, атрибутом движения, так и греческому искусству было чуждо сознание глубины пространства и исторического времени (об этом говорил Б. Р. Виппер в лекциях 1940-х гг. [Виппер 1985, с. 189]). Но не чуждо сознание сферности космоса, в котором все прочее может не иметь решающего значения.

Но это одна сторона вопроса. Поскольку речь идет не только об искусстве как форме общественного сознания, но об архитектуре как форме общественного бытия, полагание *сферической модели архитектурного устройства эллинского мировоззрения*, являющейся его основанием, предполагает *принцип фронтальности* центральным элементом, через вершину которого «проходит» представление о мировой оси, крепится к ней, задает возможность «вращения» явлений сознания, скомпонованных по этому принципу и в отношении



37. Фронтальный принцип в космосе древнегреческого мировоззрения

1. Мировая ось. 2. Световой столп. 3. Сфера мифологического мышления.
4. Человек. 5. «Плоскость» восприятия мира (божественное и земное).
6. Фронтон античного храма как проекция эллинского мировосприятия

общественного сознания, и в отношении форм бытия. Фронтоны древнеэллинских храмов в этом случае следует зачесть *проективной моделью* реальности мировоззрения, той художественно значимой и выразительно устроенной условной плоскостью, на которую проецируются реальность мифа и реальности гносеологической рефлексии. Главная особенность композиции фронтона — мера горизонтального разворачивания сюжетов и мера вертикального задания абсолютных величин (скажем, в масштабе полиса), выраженные в конкретике архитектурных и скульптурных форм.

ГРЕЧЕСКИЙ ПОЛИС И РИМСКИЙ ПОМЕРИЙ КАК «ПЛАЦДАРМ» ПРОСТРАНСТВЕННО- МАТЕРИАЛЬНОГО СЕРЕДООБРАЗОВАНИЯ

Если выше затрагивался преимущественно материал античной Греции, нынешний пункт невозможен без привлечения материала римского. Это необходимо не только для полноты картины, которую я пытаюсь выставить на суд зрителя, но и для логического завершения поисков. Так же, как неоплатонизм и гностицизм с философских позиций завершают, «закругляют» феномен античности как тип культуры, так культура Рима является завершением античности в смысле собственно культурологическом. Все, что после Рима, — так сказать, «после Потопа»; с распадом Римской империи европейская античность исчерпывается не только хронологически, но и — с исторической точки зрения — феноменологически. Наступает европейский «феномен Византии» [Пучков 1992], перенесший западную «древность» на восточное «средневековье», и — ближе к нашему времени — оценка не столько самого Рима, сколько Рима в контексте Италии, как это сделал, скажем, граф С. С. Уваров, президент Императорской академии наук и министр народного просвещения при государе императоре Николае Павловиче¹.

«Рим как неподвижный берег: мимо него несутся волны; он все неизменен, только они сменяют друг друга.

Есть два способа видеть Рим и Италию: надобно посвятить им большую часть своей жизни и с любовью изучать их во всех подробностях, или же удовольствоваться общим их видом, схваченным налету. Кому пришлось ограничиться последним способом, тот должен также ограничиться выводом более или

¹ Об Уварове Пушкин оставил в дневнике за февраль 1835 г.: «это большой негодай и шарлатан. Разврат его известен. Низость до того доходит, что он у детей Канкрин был на посылках. Об нем сказали, что он начал тем, что был б..., потом нянькой, и попал в президенты Академии наук, как княгиня Дашкова в президенты Российской академии. Он крал казенные дрова и до сих пор на нем есть счеты (у него 11 000 душ), казенных слесарей употреблял в собственную работу etc., etc.» (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1948. Т. 6. Кн. 1. С. 439). В это время вышел «Пугачёв», которого «в публике очень бранили, а что хуже — не покупали», и С. С. Уваров «кричал» об этой книге как о возмутительном сочинении. Сложные отношения Пушкина и Уварова описаны

менее точным из общего впечатления; может быть, этот поспешный взгляд, этот взор, напряженный и страстный, обращенный на Италию и особенно на Рим, представляет в окончательном результате более живости и верности, чем долгое и кропотливое изучение, часто теряющееся в мелочах. Я не знаю ничего бесплоднее утонченных разысканий антиквариев о том или другом темном месте из римской топографии; к чему поведет название здания, определение разрушенной дороги, от надгробного памятника отбитый камень, когда ускользает мысль, лежащая в целом, когда не осязается многообразная сложность всего состава, когда деревья, по выражению немецкого поэта, мешают видеть лес?» [Уваров 1858, с. 195]. Исполненные здравого научного смысла, эти сомнения полутора-сотлетней давности, постигшие русского графа, будто ушатом холодной воды возвращают современного исследователя в лону точной, приподнятой над артефактами постановки задачи.

Нас будет интересовать один, но имеющий два вектора, вопрос: во-первых, одно ли и то же граница греческого полиса и граница римского города, во-вторых, если они различаются, то почему и чем? Дополнительный вопрос: благодаря чему античная социальность, рассматриваемая последовательно, смогла преодолеть путь от полисной *организации* территории и общества до имперского *стиля* жизни, то есть — путь от гражданства к подданному? Оба вопроса в контексте диахронического изучения составляют интерес для понимания мира античных территориальных образований в более или менее различном

в: Яков Гордин. Право на поединок: Роман в документах и рассуждениях. Л., 1989. «В николаевские времена завершился отрыв государства от страны — явление, чреватое катастрофой. Потому и понадобилась уваровщина — густая маслянистая ворвань демагогии, пролитая на смятенное общественное сознание» (с. 102). Впрочем, труды С. С. Уварова по классической филологии (об Элевсинских мистериях; о Нонне Панополитанском; о греческих трагиках; о способах перевода Гомера; о неоклассицизме как направлении «нефальсифицированного» изучения античности etc., etc.) в первой половине XIX в. держались на уровне развития тогдашней науки. См. сборник его трудов: *S. Ouwaroff. Etudes de philologie et de critique.* St.-P., 1843, а также: *М. П. Погodin.* Для биографии графа С. С. Уварова // Русский архив. 1871. № 12 (со списком трудов Уварова); [Фролов 1999, с. 138–139]; *Гр. П. С. Уварова.* Былое: Давно прошедшие счастливые дни. М., 2005.

качестве. Кроме того, интересна самая специфика античного понимания такой *границы*, которая выступает как выражение предела человеческого поселения и «само-чувствия», в том смысле, в коем эта граница была фиксирована самой античной культурой¹.

Полис: снаружи внутрь. Вопросами полисной организации античных обществ занимался обширный круг историков и филологов, и один перечень их занял бы много места. Назовем отечественных ученых, выдвинувших четкие, но обсуждаемые концепции: Ю. А. Кулаковский, А. И. Доватур, Э. Д. Фролов, К. М. Колобова, Л. П. Маринович, Ю. В. Андреев. Тему «полис в российской историографии» обстоятельно разработал С. Г. Карпюк [Карпюк 2003, с. 25–36], правда, на материале древнегреческого общества. Поучительный труд оставил С. Л. Утченко, в 1955 г. на X Международном конгрессе исторических наук в Риме сделав доклад «Кризис полиса и политические воззрения римских стоиков»: в нем освещены римские условия существования полиса [Утченко 1977, с. 230–240]. Материал накоплен, и с ним можно работать.

Очевидно, что в заглавии раздела вынесены две несовместимые, непарные категории. «Греческий полис» и «римский померий» соотносятся как горячее и цветное: они — из разных семантических плоскостей. Такой заголовок дан сознательно: он позволяет показать, с одной стороны, социальность градообразованной ткани, с другой, ее намеренную планировочную ограниченность. Чем связаны эти две составляющие? Понятием границы, которое в древних Греции, Риме и средневековой Ромейской империи, объединившей традицию обоих, сохраняло

¹ Интонацию, которой О. Э. Мандельштам вознамерил отрывок из статьи «Пушкин и Скрябин» (1915 г.), придется оставить в стороне. Впрочем, вот она: «Рим железным кольцом окружил Голгофу: нужно освободить этот холм, ставший греческим и вселенским. Римский воин охраняет распяты, и копье наготове: сейчас потечет вода: нужно удалить римскую стражу... Бесплодная, безблагодатная часть Европы восстала на плодную, благодатную. Рим восстал на Элладу... Нужно спасти Элладу от Рима. Если победит Рим — победит даже не он, а иудейство — иудейство всегда стояло за его спиной, и только ждет своего часа, и восторгается страшный противуестественный ход: история обратит течение времени — черное солнце Федры» (О. Э. Мандельштам. Собр. соч.: В 4 т. М., 1991. Т. 3/4. С. 514).

если не материальное, то государственно-символическое значение. Особняком стоит понятие *город*, возникшее позднее: но речь идет именно о городских структурах.

Для современного слуха в понятии *древний город* олицетворено развитие производства (в первую очередь — ремесленного, отличного от деревенского, сельскохозяйственного) и товарно-денежных отношений. Такое понимание вступает в конфликт с понятием о полисе как социальном организме, основанном на общинных началах и допускающем только ограниченное развитие ремесла и товарно-денежных отношений. Иными словами: в рамках одного политического явления на протяжении веков боролись две прежде всего *понятийные* тенденции: *город* и *полис*, которые означали две структуры — экономическую и идеологическую¹. В дальнейшем, конечно, такое противостояние прекратилось, и потому для современного разумения сущности города есть специальное определение (Н. М. Дёмин [Архитектура 1995, с. 73]).

Уже Витрувий употребляет слово *moenia* (*De archit.* I 4, 1; лексема не имеет единственного числа) в смысле оборонительные стены, укрепления, укрепленное место, соответствующего русскому *город* как огороженному месту. Однако если в русском слове сохраняется смысл ограды как условно отмеченной границы, то слово латинское несет смысл именно укрепленного стенами, обороноспособного места, «исполняющего функции ядра в мировом пространстве» [Лебедева 2003, с. 69]. В латыни есть, кроме слова *moenia* (переводимого Ф. А. Петровским на русский язык как «город» [Витрувий 1936, с. 28]), слово *oppidum* с тем же значением «укрепленное место», но со смысловым оттенком провинциальности поселения. «Оно как бы указывает на отсутствие у данного поселения функции ядра» [Лебедева 2003, с. 69]. Вообще, русский перевод Витрувия (лучший — Ф. А. Петровского, худший — Н. Ф. Дератани, А. В. Мишулина и К.; оба изданы в 1936-м: в Москве и Ленинграде²) на-

¹ Л. М. Глушкина. О специфике греческого классического полиса в связи с проблемой его кризиса // Вестник древней истории. 1973. № 2. С. 27–42; Г. А. Кошеленко. Полис и город: К постановке проблемы // Вестник древней истории. 1980. № 1. С. 3–27; Г. А. Кошеленко. Греческий полис на эллинистическом Востоке. М., 1979; [Карпюк 2003, с. 25–36]; [Пучков 2005-г, с. 12–13].

² См. рецензии на эти издания: А. Г. Габричевский, В. П. Zubov, Г. И. Берди-

столько русифицирует Витрувия в духе «Закона градского», что за этим упрощением теряется соль латинского смысла. На это обратила внимание Г. С. Лебедева. У Витрувия: «*Moenibus circumdatis secuntur intra murum aresum divisiones...*» (*De archit.* I 6, 1) — «Возведение оболочки укреплений благоприятствует распределению территории внутри стены...»; перевод Петровского: «За обнесением города стенами следует разбивка внутри него площадей...» *Areae* (ср. рус. *ареал*) здесь, конечно, и территория, и площадь (как «городская рыночная площадь»), но и — открытая возвышенность, равнина, поверхность (*pelagi media areae*), сельскохозяйственное угодье, грядка, клумба, строительная площадка, место для застройки, внутренний двор, площадка для гимнастических упражнений, ристалище, поле, участок работы, поприще, даже лысина и плешь (у Корнелия Цельса). Не чувствует ли читатель всю условность перевода «технических текстов» древности на русский язык? Потому и приходится говорить об условности и символичности понятия *граница* в отношении к разным градостроительным организациям, всегда держа в памяти, что мы работаем с *приблизительным* смыслом понятий и терминов (как это сделано выше, в третьей главе, относительно античного архитектора).

Первым организованным пределом, пред которым останавливается ретроспективное сознание, покоряя античное пространство, конечно — *полис*¹.

Традиция переводить древнегреческое *polis* русским *город* настолько живуча, что преодолеть семантическую неточность перевода трудно. За чертой *города* в *полисе* остается главное. Римляне называли «город» не только *urbs*, но и *civitas* — гражданская община, поселение, государство, город (*errare per totam civitatem* у Петрония Арбитра), и это тоже неточно.

С. Д. Крыжицкий справедливо сетует, что если с *эмпорием* (торговым центром или портом, торговой факторией) вопрос более или менее ясен, то значение распространенного термина

чевский. Искалеченный Витрувий // Архитектурная газета. 1936. № 42. 28 июля. С. 3 (об издании Дератани и К⁰); В. П. Зубов. Два новых перевода Витрувия // Архитектура СССР. 1936. № 11. С. 74–75 (= [Зубов 2000, с. 464–469]).

¹ История термина и понятия *полис* изложена в: М. В. Sakellariou. The Polis-State: Definition and Origin. Athens, 1989. P. 19–23. См. также: [Мариневич, Кощеленко 1995].

полис крайне широко. «Это и город, и акрополь, и цитадель, и страна, и остров, и государство, и община. В понимании ряда античных авторов, таких как Фукидид, Эсхил, Ксенофонт, термин *полис* в значении город, по-видимому, определял наряду с прочим и архитектурное выражение данной поселенческой структуры. В настоящее время термин *полис* используется большинством исследователей главным образом в значении город-государство. ...Все эти структуры имели независимый политический статус (в начале) самостоятельных государств, являлись культурными, религиозными и экономическими центрами их сельских округ. Они имели плотную городскую застройку в современном понимании, квартальную структуру, торгово-административные площади (агоры), культовые центры — теменосы, развитое благоустройство». Автор предлагает ряд определений территориально-планировочных структур: *полис* — город, столица полиса в значении государства; *полхнион* — город, не имеющий статуса государства и тем самым необходимых для функционирования государства сооружений административного назначения; *комэ* — деревня; *комион* — деревушка; *хорион* — частная усадьба; *эмпорий* — торговая фактория [Крыжицкий 1993, с. 32–34].

Тем не менее, *полис* это не просто населенный пункт, имеющий граничное пространственное и территориальное завершение, не просто некое организованное скопление домов, площадей и жителей, не просто административный центр некой обширной территории и не просто *город-государство* как единица политической организации населения. Полис — прежде всего некий *отличительный признак*, средоточие и наиболее выразительная конечная территориально-пространственная формулировка античного мира, взятого в самом общем смысле. «Зарождается на новой семантически социальной основе старая антикаузальная архитектурная система: 'государство' совпадает с 'городом', город — с 'площадью' и 'улицами', площадь и улицы — с домом-'дворцом' и 'покоями'. ...Подобно внутреннему устройству дома, мебели и утвари, всякая постройка рационализируется, и человеку начинает казаться, что его вещный обиход полон рациональной осмысленности, что он вытекает из бытовой потребности и необходимости, что он подсказан опытом отцов, что искони существует связь между вещью и ее бытовой функцией» [Фрейденберг 1998, с. 177]. Если бы ни

здравый смысл и самая возможность осмыслить вещи, что мы знали бы о «греческом чуде» и городах?¹

Античный полис исследован, и вдаваться в пересказ сказанного, резона нет. Единственно, что кажется годным для следующего изложения, это этимологическое наблюдение над категориями пространственных *границ* различных общественных образований в античном мире.

Взглянем на корнесловие понятия *полис* вслед за В. Д. Блаватским. Древнегреческое слово *astu* отвечает санскритскому *vastu*, жительство, и славянскому *весь*, деревня («по городам и весям», то есть «по городам и деревням»). Термину *astu*, обозначающему населенный пункт вообще, противостоит *polis* (*polisma*), «этимологию которого можно сопоставить с глаголом *poleo*, имеющим значение “переворачиваю”, “пашу” и “на-

¹ В который раз я возвращаюсь к теме «греческого чуда», предполагая показать новую сторону в деле его объяснения. А. Дж. Тойнби предлагает такое: когда пастбища Аттики высохли, обрабатываемые угодья истощились, народ перешел от животноводства и земледелия к возделыванию оливковых плантаций, обменивая свое масло на скифское зерно. Транспортировали масло морем, что стимулировало развитие гончарного ремесла и мореходного искусства: оголение почвы в Аттике компенсировалось освоением моря, и афиняне во сто крат приумножили утраченные богатства. Эти богатства сделали экономическую основой политической, духовной, художественной культуры, превратившей Афины в «школу Эллады». В политическом плане афинские промышленники и мореплаватели являлись избирателями афинской демократии, тогда как аттическая торговля и власть на море создали рамки для международной ассамблеи эгейских городов-государств, который оформился в Делосский союз под водительством Афин. Расцвет аттического гончарного дела вызвал к жизни новые формы изобразительного искусства; исчезновение лесов заставило аттических архитекторов работать не в дереве, а в камне, и в результате родился Парфенон [Тойнби 1991, с. 127–128]. Помните, как М. А. Гаспаров писал, что щит создал Грецию [Гаспаров 1996, с. 30–31]! Если эти модели носят условный, несколько упрощенный вид, то в концептной ясности, очевидности и даже убедительности им нельзя отказать. И все же: что есть «греческое чудо»? Неповторимыми достижениями эллинской культуры после греко-персидских войн история обязана настолько сильному подъему духа обездоленных войной афинян после победы при Саламине, который был направлен в силу разных свободосообразных обстоятельств не на восстановление поврежденностей быта, но на создание духовных богатств. Отчего так? Пояснить не берусь.

селяю”, “обитаю”. Таким образом, в понятие *polis* входит пашня, то есть территория, и населенный пункт» [Блаватский 1963, с. 7]. Латинский термин, означающий город, *urbs*, имеет, по мнению Блаватского, прозрачную этимологию от *urbare*, сиречь: очерчивать, опахивать округность, то есть имеет выпукло-обрядовое значение (к этому пункту мы ниже вернемся на римском материале; о семантическом развитии понятий «жилье», «поселение», «земля», «мир» на широком языковом материале см.: [Мосенкис 1996, с. 5–7; 1997, с. 154–164]).

Уже для самих древних понятие *полис* было более сложным и глубоким, чем сухая правовая категория: оно связывалось с представлением об отчизне (*patris, patria*), то есть общности (*societas*), которая объединяет граждан в целое. Поскольку самый термин *политика* как нечто, что касается всех, происходит от слова *полис*, постольку же следует понимать всякое античное политическое образование замкнутым в неких территориальных пределах. В Греции эти пределы — горизонт малой родины, который легко обозревается с акрополя. В Риме — вся римская ойкумена, римский круг земель. Такие пределы поставлял именно *город*, «*огород*», «*ограждение земель*», потому *полис* с ним содержательно и отождествился. «Последней формой конкретно-чувственной “обозримости” *полиса* становится абстрактная “обозримость” империи, ресурсы которой исчислены фиском: *Рим как мир*» [Аверинцев 2005, с. 60]. Со времен Страбона и Плиния Ст. [Фролову 1998, с. 414–432] известно, что крайним северным пределом обитаемого мира был остров Туле (Фула; Ultima Thule), находящийся в шести днях плавания к северу от Британских островов: но это не город, это остров. Как отмечает В. Д. Блаватский, «употребление слов *polis* и *astu* Геродотом не отличается отчетливостью: он прилагает термин *polis* и к небольшому городу Фестиям, и к весьма значительному городу — Афинам¹. Вместе с тем тот же город — Афины — он называет *astu*. Равным образом Геродот именует город Борисфенитов и *astu* и *polis*» [Блаватский 1963, с. 8]. Границы Афин времен Солона, то есть на рубеже VII–VI вв., охватыва-

¹ Побывавший в январе 1936 г. в Афинах архитектор Андрей Буров оставил запись: «Афины — город забавный. Помесь Одессы с Керчью. Потрясающе» (А. К. Буров. Письма. Дневники. Беседы с аспирантами. Суждения современников. М., 1980. С. 84).

ли очень большую для континентального полиса территорию (колонии в Великой Греции и Сицилии были заметно больше по территории, чем города в континентальной Греции¹). Афины уступали по территории только Спарте. А. Дж. Тойнби пишет, что у нас нет оснований полагать, будто какая-то часть этой территории была добыта силой оружия: единственное исключение — завоевание Саламина у Мегары. «Но оно не стало прецедентом; следующим приобретением Афин было присоединение Платеи, но не в качестве побежденного врага, а как пылкого и преданного союзника»².

Строго говоря, для античного города раннеполисного времени, времени господства эллинской родовой аристократии (VIII–VII вв.), обычными фрагментами являются два элемента — акрополь–убежище, именуемый *asty*, позднее — *верхний город*, *akropolis*, и рыночная площадь неукрепленного нижнего города, его «экономический центр», *agora*. Этот типаж сохранялся до VI в., а иногда и позднее, во всяком случае, до тех пор, пока «нижний город» не обзаводился собственными оборонительными стенами, что в свою очередь изменяло как функцию акрополя в сторону его все большей сакрализации, так и функцию агоры в сторону ее все большей секуляризации. Нижний город, близкий по типу устройства к деревне, носил название *kote*, гавань вместе с портом — *лимен*. В начале V в., после разрушения Милета и в силу известных событий, способствовавших политическому возвышению Афин, создаются «особо благоприятные условия для афинской экспансии» (Блаватский). Афины, со временем подчинившие себе морские полисы в Делосском союзе, превратили прежних союзников в борьбе против персов в подданных. Так образовалось новое градостроительное понятие — *arch*, — имевшее в греческом языке несколько значений, главными из которых оставались понятия *начала*, *истока* и *началия*, *единоначалия*, *власти*. А. Боннар пишет, что «Делосский союз превратился в Афинскую империю» [Боннар 1992, т. 1, с. 252].

¹ «В Греции почти невозможно рисовать — так всё точно. У меня ничего не выходит» (А. К. Буров. Письма. Дневники... С. 87). Каким же еще, кроме словесного, может быть метод обнаружения сущего в вещах?

²А. Дж. Тойнби. Уход и возврат творческих меньшинств // Философская и социологическая мысль. 1993. № 5. С. 143.

Рождение полиса как социальной композиции из духа утопического государственного устройства. «Начальственный» феномен античного (афинского) полиса и хочется рассмотреть немного ближе, в частности, сквозь призму платоновского мифа об Атлантиде, в котором прежде всего нас будет интересовать, конечно, не самый атлантический миф¹, а описываемое Платоном древнейшее устройство афинского поселения, которое понимается им в ряде текстов (в первую очередь, конечно, в «Государстве» и «Законах») как идеальное.

Сквозь призму мифа об Атлантиде, рассказанном Критию его девятидесятилетним дедом, тоже Критием, а тому — каким-то египетским жрецом, и изложенном в диалогах «Тимей» (20 e — 26 d) и «Критий» (112 d — 121 c), — древние Афины оказываются в конечном счете точным отображением Платонова идеального государства, даже больше: идеальный город Платона — общественное видение города, аккумулированное одним из его представителей. Пра-Афины — иллюстрация идеалов «Государства» [Панченко 1990, с. 25], антипод сказочной республики атлантов, в единоборство с которыми свела судьба праафинян, дабы продемонстрировать им высокие качества тех, кто держится правильного, то есть опирающегося на принципы социальной справедливости, жизненного строя [Фролов 1991, с. 415]. Говоря градостроительно-мифологическим языком (если такой возможен), противопоставлены *страна* Посейдона и *город* Афины.

¹ К этому вопросу со времени Платона обращались бесчисленное число раз. Его литература — переполненный резервуар сведений, в контексте которых могло появиться и развиваться у Платона его размышление об Атлантиде. Среди отечественных и переводных трудов назову лишь главные: И. А. Резанов. Атлантида: фантазия или реальность? М., 1975; А. И. Немцовский. Две Атлантиды // Вестник древней истории. 1978. № 3. С. 214–220; Е. Г. Рабинович. Атлантида // Текст: Семантика и структура. М., 1983. С. 67–84; А. Галаиопулос, Э. Бэкон. Атлантида: за легендой — истина / Пер. с англ. М., 1983; Ю. В. Андреев. Поэзия мифа и проза истории. Л., 1990; [Панченко 1990]; [Фролов 1991, с. 415–420]. Хочется повторить вслед за Д. В. Панченко, что сила, вызвавшая к жизни Атлантиду, была не меньше той, что погрузила ее на океанское дно. Собственно, это была одна и та же сила: сила человеческого ума и рассуждения, мастерства и воображения. Поскольку письменных свидетельств не осталось, приходится верить Платону и персонажам его диалогов.

Здесь приходит на память сюжет на западном фронтоне Парфенона о споре между Афиной и Посейдоном за обладание Аттикой (Платон отдал каждому свое: Афине — Аттику, Посейдону — Атлантиду (*Критий* 109 b), по-своему последовательно разрешив их спор. «Сталкивая два идеальных варианта развития..., [Платон] подводит к мысли, что страна, вверенная попечению Афины, будет сильнее и лучше страны, вверенной попечению Посейдона, хотя бы та была даже островом неизмеримо огромных размеров» [Панченко 1990, с. 154]), может быть, не в последнюю очередь подогревший мифо-социальную изобретательность Платона.

Конечно, речь в сюжете, как это явствует из мифологии, шла о преобладании в производственной деятельности афинян либо дел сухопутных, либо дел морских. Афина (*Фемистокл* XIX) показала афинянам оливу — и победила суша; эта ритуальная олива растет на Акрополе подле западной стены Эрехтейона и могилы Кекропса (враги много раз уничтожали ее, но каждый раз она вырастала заново). На самом деле, земельное и морское дело развивалось в Афинах равномерно, хотя для Платона наполнить город гаванями, верфями, стенами значит сделать его *большим*. «Нет, ни полудемократия, ни четвертьдемократия не приведут к благу¹. Государство должно быть основано на принципиально иных, философских принципах. И одно

¹ Переход демократии за разумные пределы может вести к государственному кризису и упадку. Так случилось в Афинах, где невозможность произвести самонаименованные ограничения демократической свободы привела эту «опасную форму государственного строя в наиболее опасный фазис ее колебаний» (И. Дройзен) [Гринин 2006, с. 349]. Тогда еще не знали разницы между свободой и вольницей, ибо второй не было, а первая была настолько отчетливо обусловленной, что не предполагала изменения. По слову Марка Захарова, в России нужно ограничивать ту свободу, которая характеризуется российским скифством, лихостью, что граничит с разбоем. В Элладе, конечно, вопрос столь остро не стоял. Однако именно в демократических Афинах монополия власти распространялась не столько на применение силы, сколько на *концентрацию разумного применения силы*. И, к тому же, любая демократия сильна электоратом, который должен ощущать свободу волеизъявления. Стало быть, и обставлять эту свободу рамками следовало осторожно. С другой стороны, Пушкин писал, что устойчивость режима есть первое условие народного счастья,

из практических правил, вытекающих из этих принципов, — прочь от моря!» [Панченко 1990, с. 147–148]. С. А. Шубович верно отмечает, что «олива материализует мифологическую связь между двумя храмами Акрополя: Парфеноном и Эрехтейоном. На фронтоне первого сюжет с оливой запечатлен в виде скульптуры, во втором этот сюжет представлен в виде живой оливы» [Шубович 1999-б, с. 314]. Платону море не нравилось (не станем выяснять, почему), он человек преимущественно «сухопутный», и все смоделированное им государство тоже преимущественно сухопутно. Вода коварна; это она поглотила прекрасный остров Атлантиду. То ли дело — суша; есть где развернуться и политической интриге, и всякого рода строениям. Недаром в середине острова Атлантиды стоял «недоступный святой храм» (*Критий* 116 c) — храм Посейдона, а город «Законов» кольцами поднимается к вершине холма, на котором расположен обнесенный круглою стеной акрополь. Такой город, по Платону, имеет «облик единого здания» (*Законы* VI 779 b). Все на Платоновой суше имеет какое-то центростремительное устройство. Но, как заметил В. П. Яйленко [Платон 1979, с. 172–190], многие установления «Законов» оказываются не более чем отливкой с современного Платону афинского государственного устройства.

Пусть эта «отливка» утопична, пусть идеальна, но она не только дает возможность представить принципиальное строение греческого космоса-полиса, не только понять, почему Платону понадобилось создавать *фронтональную* композицию *Посейдон — Афина* (буквально списывая ее с фронтона главного храма его родного города и всей Аттики) и *Атлантида — Пра-Афины*, но и уяснить, почему и как возникает *город-государство* в качестве рационального *целеустремления*, почему и как проявляет себя человеческое инобытие в качестве скульптурного образования, имеющего естественные границы.

Как отмечает Д. В. Панченко, «круг, вершина, средоточие, зависимость от центра композиция, — эти мотивы, вместе или по частям, характеризуют все платоновские конструкции идеального пространства. Стражи Афин живут на Акрополе

и спрашивал: «Как согласовать ее с возможностью бесконечного совершенствования?» (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1948. Т. 6, кн. 1. С. 322). — *Прим. А. П.*

за идущей по кругу оградой». И ниже: «Изоморфизм между контуром Атлантиды и контурами всех платоновских картин идеального состояния позволяет заключить, что и мир, организованный и охваченный этим контуром, для Платона, говорит он это или нет, — своего рода идеальное состояние» [Панченко 1990, с. 152]. О. М. Фрейденберг подчеркивает повсюдность *кругового движения*, окутывания сакральных и светских событий *вокруг*, окаймления природных вещей и артефактов, будто повинуясь «меловому кругу» славянских заговоров: «круговое хождение, круговое стояние запоминается храмом и театром, их шествиями и архитектурной формой (орхестра, арки, круги и полукруги). Но хороводное начало сказывается и в народном собрании, и в суде гелиее, в этом судилище на открытом месте, на “солнечном месте”». В другом месте: «Круглое широкое место, обведенное оградой, — вот мегалитический кромлех с менгирами, вот храм, подмостки, покой в их до-зрелищном, до-бытовом, до-религиозном виде, вот площадь и рынок в семантическом потенциале» [Фрейденберг 1998, с. 108; 133]. Понятие о круглом — пара к понятию о шаре, шарообразности, от него недалеко до понятия о космосе, тоже если не шарообразном, то яйцеобразном (куры у греков были).

Античный космос, как и античный полис, — афинские порождения, элементы пресловутого «греческого чуда». Это оттого, что афиняне отличались, скажем, от беотийцев, и об этом хорошо сказали Ипполит Тэн (и А. Дж. Тойнби): один (беотиец), «откормленный в тучных равнинах и среди густого сравнительно воздуха, привыкший к тяжелой пище и к жирным угрям Копайсского озера, был едок, пьяница и при этом тупоумен»; другой (афинянин), «родясь на самой жалкой почве Греции, довольствуясь какою-нибудь рыбьей головкой, луковицей да горсточкой маслин, выросши в легкой, прозрачном и ясном воздухе, обнаруживал с самого начала необыкновенную тонкость и живость ума, изобретал, наслаждался, чувствовал, без усталости предпринимал, ни о чем другом не заботясь, и как бы не имея иной собственности, кроме своей мысли» [Тэн 1912, с. 361]. «В эллинских устах слово “беотиец” имело вполне определенный оттенок. Этим словом обозначался простоватый, туповатый, невпечатлительный и грубый этос, — этос, выпадающий из общего ряда отмеченной гением эллинской культуры. Это несоответствие беотийского этоса эллинизму подчеркивается

тем фактом, что сразу же за горной цепью Киферон вокруг одного из отрогов Парнаса, где сейчас железная дорога делает спираль, находилась Аттика — “Элада Элады” — страна, этос которой представлял собой квинтэссенцию эллинизма. А совсем рядом проживает народ, этос которого для нормального элина был словно диссонирующий звук. Этот контраст можно почувствовать в выражениях “беотийская свинья” и “аттическая соль”» [Тойнби 1991, с. 126]. Не является ли это обстоятельство дополнительным, параллельно обустроенным феноменом к противоречию между дорийским и ионийским восприятием, между естественностью покоя и движения, без парности которых нельзя было бы говорить о покое и движении, об ионическом и дорическом ордерах, о «соли» и «свиньях»? Не является ли это подтверждением того, что эллин сосредоточивал квинтэссенцию¹ своего бытия в пределах городских стен родного полиса, и стены чужого полиса заключали в себе иной тип мировоззрения и отношения к миру?

Таким образом, удастся показать, что *полис* не только некое городское образование, имеющее границу и тем самым телесно и законченно оформленное, но прежде всего *отличительный признак* того *идеального устройства*, до которого *подтягивали* себя античные демократические режимы: то ли в повседневной жизни, то ли в фантазиях интеллигентных сограждан вроде Платона².

¹ История слова «квинтэссенция» небезынтересна. К четырем основным стихиям, открытым греками, — воде, земле, воздуху и огню, — итальянские гуманисты прибавили пятую: человек. Понятие quinta essentia (пятая сущность) стало на время синонимом понятия «человек» в значении основного ренессансно-алхимического (!) элемента вселенной. Только позднее оно получило иной, современный смысл. М. А. Гаспаров полагает иначе: поскольку в небе прямолинейных движений нет (только круговые), там, над нами, есть особая, пятая стихия, которой нет на земле. Аристотель назвал его старинным словом «эфир», что значит «пылающий» [Гаспаров 1996, с. 329]. Так «эфир» или «человек»? Долой сие неизвестно, а спросить не у кого.

² Чтобы эллину представить себе Афины, Коринф, Аргос или Спарту, «ему достаточно вообразить разрезы родной долины или силуэт родного города. Он знает в нем всех граждан, точно так же, как живо помнит все его контуры, и уость его политического быта, подобно форме его тесной и природной области, дает ему заранее тот умеренный и ограниченный тип, в который замкнутся

Градоустроитель Гипподам из Милета — «отец утопии». Кроме Платона, к таковым с полным правом может быть отнесен *Гипподам Милетский* (V в. до Р. Х.), человек, сделавший много, чтобы «остаться в истории», и благодаря записи Аристотеля, а не только хрестоматийной планировкой малоазийского Милета, в ней оставшийся. Может быть, это первый представитель архитектурной профессии, главным занятием которого было не возведение построек, но нечто, предполагающее их разумную расстановку в *городе-полисе (городе-принципе)* как таких, которые отражают природу человеческого восприятия и преобразования своего инобытия посредством выразительной архитектурно-технически организованной формы. В этом смысле к Гипподаму как нельзя более кстати приложимо название «градоустроитель»: недаром Аристотель упоминает о нем не в «Никомаховой этике», не в «Поэтике», а именно в «Политике».

«Гипподам, сын Еврифонта, — громоздко и витиевато пишет Стагирит, — уроженец Милета (он изобрел деление полисов и спланировал Пирей; он и вообще в образе жизни, движимый честолюбием, склонен был к чрезмерной эксцентричности, так что, как некоторым казалось, он был очень занят своей густой шевелюрой и драгоценными украшениями, а также одеждой простой и теплой не только в зимнее, но и в летнее время и желал показать себя ученым знатоком всей природы вещей), первым из занимавшихся государственной деятельностью людей пробовал изложить *кое-что* (ха! — А. П.) о наилучшем государственном устройстве» (*Политика* V 1, 120–130). Действительно, кроме градоустроительной деятельности, Гипподаму принадлежат трактаты «О добродетели», «О блаженстве (эвдемонии)» («О счастье»), сохранившиеся во фрагментарных пересказах и цитатах доксографов. Словом, он — первый специалист, стремившийся к «соорганизации всего со всем». Наконец, Гипподама считают (благодаря Аристотелю) создателем *жанра* социальной утопии. Может, Платон у него «научился Атлантиде»?

Несмотря на весь их аристократизм, идеи Гипподама достаточно здравы: «Он проектировал государство с населением в десять тысяч граждан, разделенное на три части: первую образуют ремесленники, вторую — земледельцы, третью — за-

все его понятия и соображения» [Тэн 1912, с. 372].

щитники государства, владеющие оружием¹. Территория государства также делится на три части: священную, общественную и частную... По его мысли, и законы существуют тройкого вида, поскольку судебные дела возникают по поводу тройкого рода преступлений (оскорбление, повреждение, убийство)... Сверх того, он устанавливает закон относительно тех, кто придумывает что-либо полезное для государства: они должны получать почести; и дети павших на войне должны воспитываться на казенный счет... Избранные должностные лица обязаны иметь попечение о государственных делах, а также о делах, относящихся к чужестранцам и сиротам. Вот большая и наиболее примечательная часть предполагаемого Гипподамом устройства» (*Политика* V 2–4). Гипподам если и был архитектором-градоустроителем, то достаточно диковинным: он не был чужд пера, возмущая этим умением даже такого самолюбивого человека, как Аристотель, который помимо письма умел только размышлять. Впрочем, по тем временам и этого было довольно, а ярко выделявшийся человек рисковал быть непонятым и осужденным. Это потому, что в демократическом обществе все должны быть примерно одинаковыми, и не слишком отличаться друг от друга. В этом смысле суд выступал как важней-

¹ Вообще для Греции регулярная армия — институт нехарактерный. В греческом полисе армию образовывало ополчение самовооружающихся граждан. Закат Афин характеризовался, как уже выше указывалось, наличием наемной армии, не способной (и, видимо, не особенно желавшей) защищать чужое отечество. Вообще же, «всю историю Афин можно представить как процесс реди-стрибуции власти (распределения и перераспределения власти между центром и периферией) от аристократии и выдающихся людей к демосу и малоимущим: реформы Солона, которые укрепили базу демократии; задача средств демосу; закон об изгнании политиков — остракизме; право населения на участие в судах; обязанность имущих давать деньги на государственные дела (литургии); ограничение числа лиц, имеющих право гражданства; развитие системы доносов; введение смертной казни за покушение на демократический строй; введение в начале VI в. до Р. Х. платы за посещение народных собраний, и т. д. Разумеется, процесс перераспределения власти от аристократии и имущих к малоимущим не может идти до конца. Он и без того в Афинах зашел слишком далеко. И в этом заключается одна из причин того, почему Афинское государство, в отличие от Римского, так и не смогло стать развитым» [Гринин 2006, с. 371–372].

ший орган поддержания внутреннего порядка и регулирования общественной жизни: иначе что стали бы делать 200-тысячных Афинах 6 тысяч судей, этого «племени аттических ос» (Аристофан)? И триста судебных заседаний в год для полиса с таким населением — большая цифра. Это неслучайно, ведь в обществе, где товарообменные (денежные) отношения развиты, суд играет значительно большую роль, чем в других (например, торговый суд и, скорее всего, торговое законодательство). Но суд поддерживал не только экономический порядок: в классический и более поздний период Афин суд охранял и сам демократический строй, поскольку любой гражданин мог возбудить судебное дело против любого, если имел основания считать, что поправы интересы государства [Гринин 2006, с. 370–371].

Воздавая должное Гипподаму, Аристотель все же более чем критически, пункт за пунктом, разбирает положения Гипподамовой системы устройства полиса (*Политика* V 5–14)¹. Разумеется, речь идет об *идеальном* государственном устройстве и, следовательно, об *идеальном городе*. Как замечает Б. П. Михайлов, «если под влиянием пифагорейства Гипподам и внес ... трехчастное деление в свою “утопию”, то его градостроительная практика носила реалистический характер» [Михайлов 1967, с. 109]². Думается, здесь дело не столько в трехчастном делении или якобы абстрактном пифагорействе, сколько в стремлении Гипподама нечто совершенствовать и упорядочивать. Иначе невозможно объяснить изобретенную и «внедренную в практику» регулярную сетку улиц в главных греческих городах. Следует, впрочем, согласиться с предположением Э. Д.

¹ Эта критика не раз помещалась в центре исследований о Гипподаме. См., например: С. F. Hermann. De Hippodamo Milesio. Marburg, 1847; P. Пёльман. История античного коммунизма и социализма / Пер. с нем. СПб, 1910. С. 120–122; F. Castagnoli. Hippodamo di Mileto, Roma, 1957; [Гуторов 1989, с. 129–135]; Ю. Г. Чернышев. Характерные черты греческой социальной утопии // Социальная структура и идеология античности и раннего средневековья. Барнаул, 1989. С. 3–21, и др.

² Возражения (стоит полагать, справедливые) против сближения Гипподама с пифагорейцами находим у В. А. Гуторова [Гуторов 1989, с. 130–131]. А. Ф. Лосев указывает, что Гипподама причисляют к пифагорейцам лишь на том основании, что он жил в Фуриях и написал там трактат «О добродетели» [Лосев 1980, с. 27]. Но этого, конечно, недостаточно.

Фролова, что мнение Аристотеля о Гипподаме если и не означает буквальный образ отнесение Гипподама к числу софистов, то все же подчеркивает чисто теоретический, умозрительный характер его политического прожектёрства [Фролов 1991, с. 376]. Чего не сделаешь, чтобы прославиться на общественном поприще: сочинение утопий — самый верный ход для слушающих на площади ротозеев.

Недаром в трактате Гипподама «О счастье» речь идет именно о гармонии и божественном строении космоса, без которых этот космос не мог бы существовать в благополучном состоянии, и если бы не было благозакония (во всех смыслах, в том числе и градоустроительном) в городе, не было бы «ни одного доброго и счастливого гражданина... Ибо как гармония “добродетель” космоса, так благозаконие — добродетель полиса, а здоровье и сила — добродетель тела» [Лосев 1980, с. 31]. Регулярная (перпендикулярная) планировка улиц с запада на восток и с юга на север — главное изобретение, с которым связано в истории архитектуры имя Гипподама¹. Казалось бы, что за изобретение: любой ведь додумается. В то вне-ню-йоркское время додумался только Гипподам.

Реконструкция греческих городов по Гипподамовой системе, осуществлявшаяся в классический период после разрушений и пожаров, причиненных персидскими экспансиями, захватила такие города, как Пирей (446–445 гг.), Милет, Фурии (444–443 гг.), Родос (408–407 гг.; *Страбон* XIV 2, 9), однако, как указывает Г. А. Кошеленко, «ни у греков, ни ... у этрусков равномерная разбивка городских территорий на кварталы еще не сопровождалась четким выделением двух главных взаимно перпендикулярных магистралей. Такое выделение впервые появилось у римлян как результат формирования их военного лагеря» [ВИА 1973, с. 425]. В отличие от Греции, Рим регулярен, развратен и при этом парадоксально организован, хотя всякое организованное людское поселение Лукиан откровенно сравнивал с муравейниками и пчелиным роем (*Икароменипп* 19; *Гермотим* 5; *Харон* 15). Э. Д. Фролов пишет, что Гипподам (вместе с Протагором, Анаксагором, Сократом, Софоклом, Ге-

¹ Хорошо учившимся в институте архитекторам эти работы должны быть памяты: [Бунин, Круглова 1940, с. 8–9]; [Градостроительство 1945, с. 28–61]; [Бунин 1979, с. 43–86].

родотом, прорицателем Лампоном, искусным механиком Артемоном и др.), принадлежал к кругу интеллектуалов, с которыми в постоянном общении находился Перикл [Фролов 2004, с. 308–309].

Как бы ни было, градоустроительные и градостроительные идеи Гипподама настолько подействовали на современников (и текстуально, и планировочно), что даже такой едкий человек, как Аристофан, не преминул «пройтись» по этим идеям в «Птицах» с той же иронией, с какой он «прошелся» в «Облаках» по Сократу. Афинский комедиограф представлял себе градостроительное дело довольно просто, по-своему издевательски:

Возьму линейку, проведу прямую,
И мигом круг квадратом обернется,
Посередине рынок мы устроим,
А от него уж улицы пойдут —
Ну, как на солнце! Хоть оно само
И круглое, а ведь лучи прямые...

(*Птицы* 997–1003)

Если Геродот — «отец истории», Эсхил — «отец трагедии», Аристофан — «отец комедии», то Гипподам точно — «отец утопии». Их объединяет принцип не столько выдумки, сколько реализации этой выдумки в материале. В «Птицах» (поставлены в 414 г. до Р. Х.) воплощение этой утопии не заставило себя ждать, а Платон Атлантидой показал, на что способен вообще метод утопического мышления и «моделирования среды».

Несмотря на сатирический тон отрывка, в этих строчках довольно точно изложены методы композиции плана города, в которых прямоугольная сетка улиц связана с радиальной композицией площадей и ансамблей, характерная как для плана Милета и прочих городов, организованных «по Гипподаму». Однако Аристофан всячески подчеркивает отвлеченный геометрический характер такой планировки, в которой регулярное начало навязывалось чересчур прямолинейно [Ярхо 1947; Гуторов 1989, с. 135–139]. Но, с другой стороны, стоит думать, именно эта градоустроительная *упорядоченность*, которой греки до Гипподама не знали и строили кварталы и дома, как вздумается, привела Аристофана к сюжету «Птиц».

Два старика — Писфетер и Евельпид, — покинувшие большие и шумные Афины в надежде на «лучшее будущее», предла-

гают встреченному ими Удоду основать между небом и землей новый, *птичий* город — город между миром богов и миром людей. Птицам это будет очень выгодно: не вечно же жить в лесу. Удод соглашается, зовет сородичей. После краткой перебранки между человеком и птицей город все-таки строится, и птицы даже самостоятельно возводят его *стены*. Название города соответствующее: *Нефелококкигия*, *Тучекукуевск* (или *Облакокукушград*, как переводит С. И. Соболевский [Соболевский 1957, с. 195]). Все, что происходит потом, к нашей проблеме отношения не имеет, однако Аристофаново ёрничанье по поводу методов современной ему планировки города симптоматично. В результате действие разворачивается почти по Аристотелю Гипподаму: узнав о создании замечательного Тучекукуевска, люди награждают Писфетера за его мудрость золотым венком, а более десяти тысяч человек собирается переселиться в этот город, обликом своим и образом жизни уподобившись птицам. Чем не мораль для градоустроительной басни? Афинский зритель, по рассказам, остался доволен.

Самый факт обращения Аристофана к идеям Гипподама должен быть расценен прежде всего как явление заинтересованного отношения к *проектированию* человеческого инобытия, в дальнейшем вылившемся не только в бесчисленные социальные утопии (начиная с Платона), но и в не менее утопичные проекты городов будущего, «динаполисы» (кстати, тоже грека — Константиноса Доксиадиса), «параболы» (Н. А. Ладовского) и проч. Все это вызывало справедливую улыбку недоумения: «Смех Аристофана, — спрашивает Андре Боннар, — нечто менее всего аттическое, самое галльское¹, самое грубое, что можно себе представить? Нет. Тогда — нечто самое изящное, самое воздушное в мире? Тоже нет. Или, может, дважды да? Все виды смеха вместе. На обоих полюсах — смех сатирический и смех радостный. И всякий другой смех также» [Боннар 1992, т. 3, с. 237].

Фантастическая, окрыленная — как греческий периптер — сказка-феерия² Аристофана сценически уводит афинского зри-

¹ У Эд. Багрицкого: «С орлами галльскими идут в простор полки!» («Эклога миру», 1917).

² Так ее назвал Адр. И. Пиотровский (1898–1938), внебрачный сын Ф. Ф. Зеллинского, первоклассный переводчик с древних языков, драматург, литерату-

теля от довольно мрачной политической действительности (414 год печально известен Сицилийским походом Алкивиада, Сократа друга¹), облакая его чаяния в домашнее платье: город, дом, птицы. Во всем этом просвечивает не только что-то уютное, «канаречное», домашнее, но и — вселенское, космическое, миро- и градоустроительное. В этом велик не только Аристофан из Афин, но и высмеянный им Гипподам из Милета. Оба работали — «городу и миру», созидавая «из двух углов» идею полиса.

Полис и не-полис в Элладе. Однако если первоначально словом *полис*, видимо, обозначалось укрепленное место, цитадель (*oppidum*), и если все же иметь в виду понятие *полис* в теоретических воззрениях древних, оно всегда будет оказываться

ро-, театро- и киновед, один из организаторов и первый директор «Ленфильма». Автор нескольких антиковедческих монографий (в частности, по истории театра). Репрессирован; потерял рассудок, скончался в сталинских застенках.

¹ Об этом походе подробно писал Плутарх в «Жизнеописании Алкивиада» (17–22). «Еще при жизни Перикла афиняне мечтали о захвате Сицилии, но за дело взялись лишь после его смерти, и под предлогом помощи союзникам, притесняемым Сиракузами, всякий раз посылали за море свои отряды, рассчитывая путем силам более внушительным. До предела, однако, разжег в них это стремление лишь Алкивиад, который убедил сограждан впредь действовать не исподволь, не постепенно, но двинуться на Сицилию с большим флотом и попытаться сразу овладеть островом. Он внушил народу великие надежды, впрочем, его собственные планы и намерения были еще величественнее: если другим Сицилия представлялась целью и завершением похода, то Алкивиаду — не более чем началом. В то время как Никий, считая взятие Сиракуз трудным делом, уговаривал народ отказаться от этого замысла, Алкивиад уже грезил Карфагеном и Африкой, за которыми должны были последовать Италия и Пелопоннес, а Сицилию расценивал всего лишь как приступ или путь к войне. Своими упованиями он быстро воодушевил и увлек молодых, старики рассказывали им о чудесах и диковинках, которые они увидят в походе, и повсюду в палестрах и на полукружных скамьях во множестве собирались люди, чертили на песке карту острова, обозначали местоположение Африки и Карфагена. Говорят, впрочем, что философ Сократ и астролог Метон (автор «Метоновой цикла». — А. П.) не ждали от этого похода ничего хорошего для Афин: первый, вероятно, услышал предупреждение своего всегдашнего гения, а Метон, то ли здравым рассуждением, то ли с помощью какого-то гадания открыв грядущее и страшась его, прикинулся безумным, схватил горящий факел и поджег свой дом» (Алкивиад 17).

несравненно более сложным¹. Тот же Фукидид (устаами Никия) утверждает, что полис — прежде всего люди, «ахейские мужи» (*andres*), а вовсе «не стены города и не корабли» (*История VII 77, 7*). Как замечает тот же С. Л. Утченко (с указанием на работу Ю. В. Андреева), тем более странно «у некоторых исследователей» встречать утверждение, будто отсутствие стен, «негородской стиль» жизни и некоторые другие особенности не соответствуют «нашим представлениям» о полисе [Утченко 1977, с. 22]. Но в той же степени, в которой целое предшествует части, в той же степени полис как общность предшествует семейному устройству и воззрениям отдельного человека.

К слову сказать, уже в гомеровские времена противостояние между жителями «города» и жителями «деревни» (расцветшее в первые века большевизма и приведшее сегодня к чудовищной маргинализации постсоветских городов) было достойным упоминания (*Ил. XX 676; Од. XXI 85*), следы этой старой и объективно объяснимой распри можно увидеть у Гесиода (*Теогония 26*), Алкмана (фр. 13), Сафо (фр. 61), Феогнида Мегарского (53–57). Ю. В. Андреев, рассуждавший на эту тему, указывает, что переселение древних «крестьян» в «города» и называлось *синойкизмом*, сселением. «При этом крестьяне в большинстве своем так и оставались крестьянами, несмотря на столь радикальное изменение места и образа жизни, поскольку никто не лишал и не мог их лишить принадлежавших им земельных наделов» [Андреев 1995, с. 90–91]. И не только в силу владетельских обстоятельств, но, конечно, в силу образа жизни. Так, другой страт, пролетарии, в римском значении слова это люди, за которыми по переписи не числилось никакого имущества, кроме детей (*proles*), отсюда «пролетарии» — те, кто не чувствуют никаких обязательств по отношению к своей социальной группе [Тойнби 1991, с. 38].

Так или иначе, в полисе стена — не столько конструкция (или — субструкция) физическая, материальная, очевидно грубая, сколько — конструкция *духовная*. Эту тему на феноменологическом уровне оригинально разрабатывает Л. В. Стародуб-

¹ Например, Афинский акрополь, по свидетельству Фукидида (*История II 15, 6*), достаточно долго назывался *полисом*. Видимо, это и вызвало изумление В. Д. Блаватского, отмечавшего, что Геродот называет Афины и *polis*, и *asty* одновременно. Впрочем, это — отдельный историографический вопрос.

цева, которая отмечает, что черта, разделяющая Город и не-Город (читай: полис и не-полис), может быть проведена не только в реальном пространстве, но и в духовном. «В таком случае “Городская Стена”, граница внутреннего и внешнего, своего и чужого пространств, могла бы быть трактована нами и шире, как чисто умозрительная интеллектуальная граница, понимаемая как *духовная конструкция*, условно разделяющая представления о здешнем и тамошнем» [Стародубцева 1995, с. 249]. С этой точки зрения то, что С. А. Утченко считает *парадоксом полиса* («античный полис как таковой не знал ни полного гражданско-го равноправия, ни подлинной демократии» [Утченко 1977, с. 41]), вполне может быть прояснено *парадоксом границы полиса*, которая проходит где-то вблизи городских стен, с этими стенами не совпадая, но которая в духовном отношении является неким телесным «красителем», «ферментом» *отличительного признака*, воздействующего на процессы, порождаемые полисной структурой внутри физических городских стен.

Граница как явление античного градостроительства. Упоминанием и обращением к границе полиса мы вплотную подошли к вопросу о границе города в ее *римской* транскрипции. Римляне, конечно, не уничтожили полисного строя, но самоуправление полисов было значительно ими ограничено¹.

Однако прежде чем подступить к древним римским стенам, кажется необходимым обратить внимание на противоречивость научных формулировок полисной организации в античном мире.

Так, И. А. Маяк, которой принадлежит специальное исследование генезиса римского полиса, отмечает, что относительно содержания понятия *полис* «мнения ученых разошлись». Г. А. Кошеленко, например, полагает неправомерным определение

¹ Гибель античного полиса, если присмотреться к ней с позиций пассионарности (А. Н. Гумилёв), может быть объяснена общей усталостью эллинов, которая неминуемо настигает всякую систему (от машины до человека и т. д.) и ведущую к ее гибели. Полис как ограниченное городскими стенами живое образование (что с того, что социальное?) был подчинен, как и все предметы и явления природы, закону: тот же механизм, который в начале работал над их совершенствованием, продолжая менять вещь и после того как она достигла совершенства, постепенно лишает ее благоприятных условий и в конце концов незаметно доводит ее до полной гибели (*И. Кант*. Вопрос о том, стареет ли Земля с физической точки зрения (1754 г.) // *И. Кант*. Соч.: В 6 т. М., 1963, Т. 1. С. 98).

полиса как города-государства, а Ю. В. Андреев видит в последнем универсальную историческую категорию, где полис — только ее частный случай, своего рода разновидность, обусловленная спецификой греко-италийского региона. Самой же И. А. Маяк кажется возможным назвать полис общиной территориального характера и одновременно гражданской общиной, основанной на античной форме земельной собственности. Термин «община», по мнению Маяк, указывает на генетические связи полиса с первобытным обществом, ее территориальный характер — на отход от родового общества, ее гражданское содержание — на государственную стадию, античная же форма собственности — на конкретный вариант социально-экономической структуры, на его историческую обусловленность. «Именно в античной форме собственности... и коренится отличие полиса от древневосточных социально-политических, государственных образований, которые принято называть городами-государствами» [Маяк 1983, с. 29]. Этот тезис следует, вероятно, понимать в том смысле, что в греческом (афинском) варианте развития *полис* и *город-государство* счастливо совпали благодаря специфике форм собственности.

Уже с первых шагов развития Рима его характеризует восприятие себя как частицы не физического космоса (это было характерно для Греции), а некоего социального универсума. Рим имел тенденцию к государственной монолитности на большой территории, в то время как Греция была территориально рассеянной системой маленьких государств; Рим сознавал себя центром мира и был убежден в собственной исключительности, организующейся и подчиняющей все вокруг силе. А. Ф. Лосев остроумно назвал эту черту «великодержавным универсализмом», который реализовался в грандиозности римской архитектуры, в тождественной парадности зрелищ, в характере военных триумфов, во всем комплексе понятий, олицетворяющих Рим как мировую державу. Эти представления укреплялись еще и тем, что для римлянина огромное значение имела *своя история*. Исторические легенды и предания значили для менталитета римлян больше, чем существовавшая как бы вне времени мифология эллинов. Римляне абстрагируют персонажи мифологии (как например, *alma Venus* у Лукреция) или превращают их в героев своей истории (как Эней в поэме Вергилия). *История у римлян, таким образом, остается историей, но поднимает-*

ся на пьедестал мифа. Именно у римлян окончательно вырабатываются категории, поддающиеся счислению, несущие упорядоченность в существующий мир эллинистического хаоса, возникшего в их головах взамен подлинного космоса природы.

С. А. Утченко, специально оговаривая (еще в начале 50-х гг.) различие в путях развития греческого (афинского) и римского полисов и указывая на «близость» внешних форм социальной организации между Спартой и Римом, подчеркивал, что для формирования государства в Риме не может быть исключен «путь, связанный с применением внешнего и внутреннего насилия»¹. В приложении «Кризис полиса» к вышедшей посмертно книге С. А. Утченко отмечает, что в противовес тому, что наблюдается в Афинах в V — первой половине IV вв. до Р. Х., верхи торгово-ремесленного слоя в Риме (торговцы, ростовщики, владельцы ремесленных мастерских) и фактически, и даже юридически выделяются из состава *демоса*. Ко II в. до Р. Х. в Риме уже не существовало демоса в том значении слова, которое имеется в виду, едва речь заходит об афинском обществе эпохи расцвета. «Для самих древних понятие “полис”, “*civitas*”, всегда было понятием более сложным, более глубоким, чем формальная и сухая правовая категория, хотя бы уже потому, что оно у них непосредственно связывалось с представлением об *отчизне* (*patris, patria*), то есть той общности (*societas*), которая объединяет граждан в единое целое, и с понятием о той сумме не только духовных, но и *материальных* ценностей, которые эту общность и создают» [Утченко 1977, с. 238]. И поскольку самые термины *политический*, *политика*, *полития* происходят от *полис* и, вероятно, в античности *не выходят* за пределы «*полиса*», постольку следует понимать всякое политическое образование замкнутым в определенных территориальных пределах, обладающим, как писал Платон, *автаркией* (*Государство* 423 b–c). Эти пределы — без сомнения — предоставлял именно *город*, потому-то полис с ним *содержательно* и отождествляется.

Феномен городской стены: полис и *urbs*. Главным формальным признаком города оказывается *городская стена*, в которой семантически заложено многое. Если в античных Греции и Риме в силу их политического устройства городская стена

¹ С. А. Утченко. Идеино-политическая борьба в Риме накануне падения Республики. М., 1952. С. 10.

была необходима не только *политически*, но и, так сказать, *физически* — для охраны города от неприятеля, то, скажем, города крито-минойской культуры (II тыс. до Р. Х.), имевшие иную политическую начинку, в городских стенах не нуждались¹. В этом случае *полис в свою очередь оказывается моделью идеального государства*.

Кстати говоря, единственно принятой дефиниции понятия *город* тоже нет. Правда, Помпоний в книге энхиридия, поминая о Дигестах императора Юстиниана, пишет: «Слово *urbs* (город) ведет свое начало от глагола *urbare*, что означает “проводить борозду плугом”». И [Публий Альфен] Вар сообщает, что *urbum* называется изгиб плуга, применяемого обычно при основании города. Название *oppideum* (укрепленный город) происходит от *opes* (могущество), ибо ради него возводятся его стены» (*Дигесты* L 16, 239).

Чин закладки нового города в древности был простым: влиятельные и ответственные римские особы, произведя надлежащий ритуал, велели вспахать борозду, очертив определенную территорию, внутри которой и должен был находиться собственно город². Поскольку в древности понятие *город* (в латинском варианте) многие столетия вращалось вокруг Рима, Вечного Города, для современного слуха в понятии *древний город* схвачено развитие производства (в первую очередь ремесленного) и товарно-денежных отношений, постольку это вступает в конфликт с понятием о *полисе* как социальном организме, основанном на общинных началах и допускающем только ограниченное развитие ремесла и товарно-денежных отношений. В дальнейшем, конечно, такое противостояние прекратилось, и ныне существует определение города, вполне пригодное и для *культурологического* обсуждения. «Город — форма поселения, населенный пункт, значительный по размерам численностью

¹ Этому можно только позавидовать: воинственные племена ахейцев, разрушившие крито-минойскую культуру в XVI–XIV вв. до Р. Х., еще «сидят» на севере Европы, остров Крит живет мирно, ни с кем не воюя, строит и вечно перестраивает дворцы-лабиринты, взимая, по преданию, дань с древних Афин — в пропитание Минотавру (7 юношей и 7 девушек ежегодно); это продолжалось, покуда Тесей (в сотрудничестве с Ариадной) не избавил Грецию от жуткой подати, сразив Минотавра.

² Подробнее об этом красочном обряде см.: [Кулаковский 1888-6].

и плотностью населения, занятого преимущественно в неаграрных сферах деятельности. Формами жизни и повседневной деятельностью население города объединено в некую социально-территориальную общность, потому город является исторически конкретной социально-пространственной формой существования общества» (Н. М. Дёмин [Архитектура 1995, с. 73])¹. Как бы ни квалифицировать город (социально, экономически, исторически, планировочно и т. п.), какой бы положительный смысл в его понятие ни вкладывать, каждый подспудно в общем-то понимает, о чем речь: мол, «не деревня и не Бровары».

Противопоставлять город деревне и отсюда выводить смысловое наполнение обоих понятий — занятие малоувлекательное, а вот уяснить, *когда античный полис становится городом в нашем понимании*, интереснее.

Полис становится *городом*, латинской *муниципией* примерно в V в. по Р. Х., когда полисная система контролируемого рынка, базировавшаяся на собственных ресурсах и полисной собственности, обвалилась: неожиданно складывались новые отношения, не контролируемые муниципально. Город был тем институтом, который определял лицо античного общества,

¹ Впрочем, еще Льюис Мамфорд в 1930-е предупреждал, что никакое определение города нельзя приложить ко всем его проявлениям, и никакое одно описание не может охватить все его превращения «от зародышевого социального ядра до сложных форм зрелости... Происхождение города темно, большая часть его прошлого похоронена или стерта так, что его невозможно восстановить» (L. Mumford. The City in History: Its Origins, its Transformations, and its Prospects. London, 1966. P. 11). Исследовавший русский феодальный город П. П. Толочко оговорил приблизительность понятия *город* по отношению к начальной фазе существования этой категории поселений: археологи обогатили проблему таким числом новых рабочих определений, что возникли даже трудности в осмыслении понятийного аппарата. «Открытое торгово-ремесленное поселение», «населенный пункт городского типа», «прагород», «протогород», «предгород», «племенной город», «эмбрион города» — неполный перечень терминов, имеющих хождение в архитектурно-археологической литературе, часто с довольно сомнительным приложением к тому или иному населенному пункту. «Далеко не всегда ясно, что обозначают эти понятия и в каком отношении к собственно городу находятся обозначенные ими поселения... Нередко ранний период в жизни того или иного поселения отрывается от его последующей истории» (П. П. Толочко. Древнерусский феодальный город. Киев, 1989. С. 7–8).

в нем обитатели-сограждане рассматривали себя как замкнутый, закрытый для посторонних лиц коллектив, совместно владевший городской (муниципальной, муниципальной) собственностью, управлявшийся городскими властями и собиравшийся на совместные зрелища и праздники¹. С сокращением общегородской собственности и обеднением муниципальной организации полис все больше превращался в совокупность независимых друг от друга частных собственников, что понуждало иначе, нежели прежде, решать общегородские вопросы. В течение VII в. по Р. Х. античная форма городской собственности в Западной Европе и в Римской империи превратилась в частную, клерикальную, корпоративную или государственную: город, сохранив городские стены, угас как полис. Вилл Дюрант в книге «Цезарь и Христос» (1944 г.) писал: «После Адриана на Западе отмечается значительное сокращение населения... Закон Септимия Севера упоминает о *penuria hominum* — нехватке мужчин. В Греции уменьшение численности населения продолжалось на протяжении нескольких столетий. В Александрии, которая похвалялась своим многолюдьем, епископ Дионисий насчитал в 250 г. н. э. половину от прежнего населения. Он со скорбью говорит о преуменьшении и неизбывном исчезновении человеческого рода. Лишь варвары и восточные народы, как внутри империи, так и за ее пределами, становились все многочисленнее»².

Почему сокращалось население Рима? — спрашивает Патрик Бьюкенен. «Несмотря на преследования закона, процветало детоубийство... Сексуальные излишества также ослабляли чадородие; схожий эффект имело и откладывание браков»³. Впрочем, еще в начале IV в. по Р. Х. в Риме насчитали 423 улицы, 46 602 жилых дома, 1 790 дворцов, 423 храма, 856 бань,

¹ «Политически город был включен в систему Римской империи, обязан был подчиняться распоряжениям римских наместников и платить римские налоги, — но в хозяйственном и культурном отношении полис-муниципии и в условиях империи продолжал оставаться средоточием общественной жизни. Более того, именно эпоха императорского режима, I–III вв. н. э., оказывается временем оживленного строительства новых и реконструкции старых городов» [Каждан 2002, с. 13–14].

² Цит. по: П. Дж. Бьюкенен. Смерть Запада / Пер. с англ. М., 2003. С. 75–76.

³ Там же. С. 76.

19 водопроводов, 1 352 резервуара для воды, 8 мостов, 36 триумфальных арок, 28 общественных библиотек и — миллионное народонаселение [Поплавский 2000, с. 20]. Что ж до Патрика Дж. Бьюкенена, — американцы, как и мандельштамовские киевляне, любят сильные выражения.

Но к культуре это едва ли имело серьезное касательство: архитектор, конечно, обрел некоторое разнообразие заказчиков, а с ним и разнообразие творческих задач; но деятель искусства — художник, сочинитель текстов, музыкант — остались при своих «заказчиках» и своих личным опытом обусловленных проблемах. Простые люди, извечно составляющие «пшеницу человеческую», живое «мясо истории», как принято, терзались больше прочих: бедняки беднели, зато богатые дома превращались во внутригородские усадьбы — появляются даже комплексы частных построек, перекрывающие улицы (знаменитый магнатский дом в Абрите). — Раннее средневековье переходило в зрелую фазу. Впрочем, археологический материал свидетельствует об ухудшении качества и сокращении объемов общественного строительства уже в III в. по Р. Х. Законы из *Codex Theodosianus*, ограничивавшие разрушение общественных построек и расхищение украшений (XV 1, 1), говорят не только об обветшании этих зданий, но и о том, что они перестают функционировать: если в первой половине IV в. многие из них приходили в негодность, и законодатели стремились как-то оградить их от разрушения (впрочем, вполне заслуженного), — во второй половине IV в. «правительство», отчаявшись, разрешало сносить и использовать для новых строительных нужд материалы заброшенных и разрушавшихся муниципальных строений (вспомним, из чего в середине VI в. император Юстиниан Великий возводил храм св. Софии в Константинополе)¹. Основания *архитектурного этикета* менялись.

¹ Описанное, к слову говоря, — естественный ход истории, и потому едва ли разумно нынче сетовать, что центры крупных городов активно застраиваются невиданными ранее в этих городах высотными зданиями. Утешает одно: на фоне довольно безликих современных высоток из стекла и железа добротное старое архитектурное произведение выглядит настоящей художественной жемужиной. Грамотный, трезвомыслящий законодатель и градозидатель всегда разумел неизбежность этого процесса, мало прислушиваясь к голосу крикливых городских старушек. Если М. Я. Сюзюмов, виднейший среди российских византинистов середины XX в., утверждал, что «античная культура ложилась

Римский город был для римлян, как и митгард для германцев, отграниченным от всей вселенной и противопоставленным ей единственным местом на земле: положение его предопределено богами, но выбрано людьми. — При основании Рима Ромул кривым жреческим посохом очертил в небе квадрат, ориентированный по странам света, *templum* (священный участок, место для ауспий, пространство, область; у Витрувия — поперечный брус, балка). Когда в нем появилось двенадцать коршунов, он был спроецирован на землю, и таким образом определили территорию будущего города. На ней вырыли круглую яму, *mundus* (перевод: убор, наряд, туалет, мироздание, вселенная, земля, люди, человечество, настоящий, подлинный, чистый, опрятный и т. д.), бросили туда всё, что олицетворяло силу и богатство народа, — первины урожая, куски сырой руды, оружие, влили вино, кровь жертвенных животных, затем затворили яму ульевидным сводом и замковым камнем. «Город врос в ту землю, в которую уходило его прошлое. Его окружала проведенная плугом борозда, земля из которой образовала шедший вокруг города вал. Так возник *romerium* — граница, неодолимая для враждебных, нечистых, извне подступающих сил, очерчивавшая территорию, в ней заключенную, как бы магическим кругом и делавшая ее священной»¹. О сакральных территориях внутри городских стен выше уже шла речь (*теменос* и проч.). Существует специальное исследование Ю. В. Андреева, в котором исследуется вопрос корреляции греко-римского полиса со структурным устройством восточных городов-государств [Андреев 1979]. Автор приходит к выводу, что в любом восточном городе храм или святилище всегда был крупнейшим земельным собственником, владея сотнями и тысячами рабов, активно участвуя в торговле и кредитных операциях. «Наряду с фискальным гнетом деспотической монархии храмовое хозяйство было той главной силой, которая тормозила экономическое развитие древневосточного города» [Андреев 1979, с. 18]. В античных государствах на Балканах и Апенниннах ситуация была иной. Дело в том, что в течение нескольких, истори-

тяжким бременем на трудящихся», что «Римская империя жила не по карману», — он был прав по самому большому счету.

¹ Г. С. Кнабе. Историческое пространство и историческое время в культуре древнего Рима // Культура древнего Рима: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 110.

чески «темных», «гомеровских» столетий после крушения крито-микенской цивилизации (с XII по IX вв. до Р. Х.) греки были предоставлены самим себе, не испытывая никаких внешних воздействий, и имели возможность для выбора того пути развития, который более всего соответствовал условиям их жизни, без подсказок со стороны восточных деспотов. Ю. В. Андреев считает, что монархия (олигархия) и полис — «две вещи несовместимые» (как, по З. Фрейду, «тений и послушание»), и если в городе-государстве устанавливается монархический (тиранический) режим, это свидетельствует либо о неразвитости этого города, либо о том, что он находится в состоянии перерождения, кризиса, при котором полисная система прекращает действие¹.

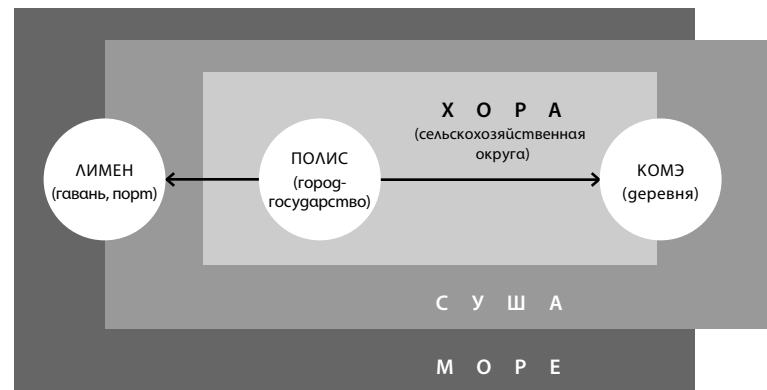
В этом случае памятником-символом былого полиса тогда оказывается только городская стена — своеобразная линия взаимопроникновения общины и государства.

Внутри городской стены храмовое хозяйство, все-таки и в Элладе имевшее место, правда, в эллинистическое время (например, в труде И. С. Свенцицкой среди прочего речь идет о храмовом хозяйстве, территории и негражданском населении при святилище Артемиды в Эфесе [Свенцицкая 1979, с. 60]), при изменении политического строя остается заложником того священного участка, который — помимо городского населения — призвана охранять городская стена.

К вопросу о создании такой стены и связанных с ней исторических странностях в «начале Рима» (в «эпоху царей») мы и переходим.

Вновь «к вопросу о начале Рима». Сколь ни удивительно, во всех фундаментальных отечественных трудах советского времени по вопросу начального этапа истории Рима (С. А. Утченко, Е. М. Штаерман, Г. А. Кошеленко, Л. П. Маринович, Ю. В. Андреев, И. Л. Маяк и др.) упорно обходится вниманием монография, в которой на отечественной почве едва ли не впервые было обращено внимание на особенности планировочной структуры Вечного Города (по данным археологии и нарратив-

¹ «В Афинах и Римской республике монархи отсутствовали, влияние родовых отношений на власть было небольшим, система подбора кадров строилась на иных основах, чем в других обществах, граждане не были исключены из политики, а активно в ней участвовали, насилие в отношении граждан применялось нерегулярно» [Гринин 2006, с. 338].



38. Градоустроительная структура древнеэллинической ойкуменической реальности

ным источникам) первых веков его существования, времени «Ромула и Рема». Имеется в виду докторская диссертация Ю. А. Кулаковского «К вопросу о начале Рима» [Кулаковский 1888-б], в 1888 году представленная на соискание ученой степени доктора римской словесности и защищенная в Императорском Санкт-Петербургском университете (Ф. Ф. Зелинский, И. В. Цветаев, П. Г. Виноградов — оппоненты) 30 сентября 1888 г. [Пучков 2004-в, с. 76–82]. К этой работе мы вкратце и обратимся, преследуя цели отчасти научного порядка, отчасти — пропедевтического.

Конечно, названные выше авторы, в том числе и И. Л. Маяк¹, не «изобретали велосипед», их работы во многом *перекрывают* исследование Кулаковского хотя бы в силу анализа нарративного и археологического материала, почерпнутого на территории Рима за последнюю сотню лет, тем не менее, знакомство с этой книгой значительно обогатило бы их терминологический аппарат, и нам, возможно, вообще не пришлось бы здесь говорить о римском *померии* и связанных с ним предметами.

¹ Диковинкой звучит ее смелое утверждение: «интерес к древнейшему Риму постепенно нарастает, хотя вплоть до послевоенного времени царский период освещался в общих работах» [Маяк 1983, с. 18]. Такое утверждение выглядит очень поверхностным, даже если не знать, о какой войне идет речь: Первой или Второй мировой.

Из четырех глав (1. «Царская история и синойкизм Рима»; 2. «Город на Палатине»; 3. «Аборигены и Сабини»; 4. «Этрусски в Риме») и приложения («К вопросу о так называемой “Ромуловой стене” на Палатине») нас, по понятным причинам, станет интересовать лишь вторая, дополнения к которой Кулаковский поместил в приложении к монографии.

Как указывается во вступительном слове, главной целью Юлиана Андреевича было поставить «критику литературного предания в уровень с теми данными, какими располагает современное археологическое исследование почвы Рима и Италии» [Кулаковский 1888-б, с. III] (Об этом позже похвально отзывался А. Ф. Энман¹.) Впрочем, это цель достойна любой историко-археологической работы.

Основной гипотезой, подтверждение истинности которой ищет автор, оказывается легенда (у Страбона — *Страбон V 3, 2*) о закладке Рима, согласно которой эта закладка совершается с соблюдением всех правил «этрусского чина» (*ritus etruscus*). Городская черта проводится плугом, в который впряжены белые бык и телюца. На месте будущих городских ворот плуг приподнимается. Во время возведения стен происходит разногласие между братьями-основателями, и Ромул убивает Рема; затем он царит единолично над дружинами своего брата и своей. Чтобы увеличить население города, Ромул дает на Капитолийском холме приют всем безродным и изгнанникам, которые ищут «нового отечества» [Кулаковский 1888-б, с. 25–26]. Как отмечает Кулаковский, все данные предания, как вместе, так и взятые порознь, не могут предоставить нам в непосредственном виде достоверную историю. «Все они суть только черты тех представлений, какие имели Римляне о своем начале... Конкретный и живой образ, какой дан нам в предании, не есть ни коим образом *история*» [Кулаковский 1888-б, с. 29]. Автор всячески выступает против признания *синойкизма* (от греч. *synoiketa* — «сселение»), то есть объединения разрозненных родоплеменных общин и поселений в единое политическое целое (в полис) по причине возникновения стратов и планомерного

¹ См.: А. Ф. Энман. Легенда о римских царях, ее происхождение и развитие. СПб, 1896. С. 9. Специальным сторонам исследования Ю. А. Кулаковского, на которых мы здесь не можем останавливаться, Энман посвящает с. 58–64 своего труда.

становления государства, синойкизма, столь любезного сердцу историков Рима. «Признание синойкизма в Риме... есть, по нашему мнению, одно из отклонений от пути, каким должна идти историческая критика в темном вопросе о начале Рима. Оно держится на вере в непосредственную достоверность одной из данных нашей традиции, а именно: появление сабин в Риме» [Кулаковский 1888-б, с. 29]. И. Л. Маяк, основываясь на новейших данных, устанавливает, например, следующую последовательность этнических стратов: сикелы и лигии, аборигены, пеласги, греки Эвандра и Геркулеса, троянцы Энея, «а на ранних ступенях истории Италии и Лация — какие-то примитивные автохтоны, современники легендарных Януса и Сатурна» [Маяк 1983, с. 74]. Но для нашей темы здесь интерес вовсе не в этом, — довольно того, что, как утверждает Маяк, «и теперь еще картина древнейшего населения Рима носит эскизный характер» [Маяк 1983, с. 89]. Странно иное утверждение И. Л. Маяк. По ее мнению, при всей «безусловной значимости и красноречивости археологических материалов на их основе нельзя составить сколько-нибудь связное представление об истории древнейшего Рима» [Маяк 1983, с. 37], в то время как Ю. А. Кулаковский придерживается иного мнения, всячески его аргументируя именно археологическими материалами (или указывая на их отсутствие). «В повествовании о начале Рима, — пишет он, — выражено прежде всего представление, что Рим начал свою историю как город. Древние ученые признавали тот общий факт, что городскому быту предшествует жизнь племени на своей территории в форме поселков, то есть быт сельский... С установлением форм городского быта, *pagi* [волости] явились естественными административными единицами. Эта форма деления территории существовала и у римлян. Но вместо того, чтобы признать в ней факт исконный, не имеющий хронологии, римляне дали ему вид исторического деяния..., оно приписывается царю Сервию Туллию» [Кулаковский 1888-б, с. 29–30]. Конечно, тезис о постепенном развитии Рима из поселения с сельским укладом в город тоже носит характер некоторого априорно полагаемого постулата, однако эта гипотеза помогает подойти к вопросу (и к гипотезе) о начале Рима более вооруженно.

Так, центром разбросанных в округе будущего Рима поселений оказывается Палатинский холм, который, обзаведшись

крепостной стеной, *тем самым* превратился в *город* и занял по отношению ко всему прочему положение *крепости* (агх). Однако, по Кулаковскому, «превращение палатинского города из *города*, каким его знает предание, в крепость, *арх*..., стоит в резком противоречии с преданием о начале Рима. В предании есть свидетельство об *арх*, о той крепости, которая сохраняла это свое — сначала значение, а потом только имя — в течение долгих веков исторической жизни Рима. Предание мыслит ее единой и отводит ей место на Капитолийском холме» [Кулаковский 1888-б, с. 34]. Как бы ни было, киевский ученый на основе многих данных призывает считать, что история римлян (и Рима) *началась с основания города*, то есть признать в основании города некоторое *событие*, «хотя и без хронологии, и без исторического лица». «Римляне были правы, когда в представлениях о своем начале не знали о существовании римского народа до основания города Рима. Идея тождества города и государства, связывавшая политическую мысль римлян за все века и роковая по своим последствиям для судеб их государства, имела в основе исторический факт» [Кулаковский 1888-б, с. 39]. Кроме того, что Рим возник как *город*, следует считать, что он как именно город возник несомненно *на Палатине*. В этой уверенности нет нужды усомневаться Ю. А. Кулаковского.

Нечего и говорить, что история основания Рима, даже имея под собой легендарные основания, ни в какое сравнение не идет с историей основания Афин. Так же, как в Афинах первым царем считается автохтон Кекропс, так в Риме (по мнению Маяк) следует искать «примитивных автохтонов», современников Сатурна и Януса. Кулаковский иронизирует над «современным языковедением» («для которого, *конечно*, безразличны соображения древних»), оговаривая, что древние римляне сблизили римские имена *Pales*, *Parilia* с греческими *Pallantion* и *Pallas*, и нашли в этом сходстве доказательство своей «исторической» связи с греческим миром.

Рим уважал Грецию, и, даже называя ее «провинция Ахайя», римские бонзы всячески старались приладить на себя греческие духовные одежды: когда эти хитоны и «пеплосы» не подходили по размеру или «жали в плечах», римлянин начинал раздражаться и негодовать. И так же, как ребенок, который не может понять устройства новой игрушки, от бессилия стремится разбить ее, так римлянин жаждал, с другой стороны, у-

вердиться в мысли, что Греция ему «в подметки не годится». На этих впечатлениях держались, надо полагать, и «царство», и Республика, и Империя, понуждая колыбельные напевы эллинов звучать римским колокольным набатом.

Но грозный Рим кипел: в огне всемирной славы
Сверкали воинов щиты и латиклавы¹,
И там, где тихий луч струился горячо,
Хламиды пыльный край закинув на плечо,
У мраморных колонн философ бородатый
Кровавый близил час безумья и расплаты.

(Эд. Багряцкий, «Эклога миру», 1917)

Так, по Кулаковскому, близость звучания имен *Pales*, *Parilia*, *Pallantion* и *Pallas* послужила основанием для рождения *этимологического мифа* об основании города на Палатине выходцами из Эллады, хотя этот миф и шел вразрез с основными представлениями римлян о своем начале и подрывал значенные царя-основателя — Ромула.

Римский померий: снаружи внутрь. Здесь мы, наконец, приближаемся к главному, из-за чего вообще было устроена «римская прогулка», — к вопросу о *померии* Ромулова города, поскольку «в традиции есть данные, которые позволяют нанести на карту пределы древнейшего Рима» [Кулаковский 1888-б, с. 46].

Понятие *померий*, сколь ни странно, не встретишь как ни в одном из общих толковых словарей, так и ни в одном из технических или архитектурно-градостроительных словарей. Но, конечно же, его растолковывает Фридрих Любкер в середине 1850-х: «*Pomerium* (не *pomoerium*) — незастроенное, считавшееся священным пространство по обе стороны городской стены, преимущественно с внешней стороны, ограда (*Liv.* 1, 44); по Моммзену (*Hermes*, т. 10, стр. 40 сл.), напротив того, “принимаемое как полоса — это дорога, идущая за стеною и отделяющая подошву стены от мест, оставленных под строения, а принимаемое как линия, это — внутренняя граница этой дороги”. Пограничная линия, которая имела также религиозное значение относительно различия городских и внегородских ауспиций, была обозначена частоколом, *cippi*. Старый римский

¹ Латиклава — туника с вертикальной пурпурной полосой, которую в Риме носили сенаторы и всадники.

померий был неоднократно расширяем, сперва Сервием Туллеем (*Liv.* 1, 44), Суллою (*Tac. Ann.* 12, 23¹) и, наконец, многими императорами» [Любкер 1885, с. 1077–1078]. С программным «Реальным словарем классических древностей» Любкера понятие. Но ни в одной из отечественных фундаментальных монографий, посвященных тем или иным сторонам римской истории (политика, культура, градостроительство, архитектура) померий не упоминается². Это заставляет застыть в удивлении тем более, что все отечественные авторы так или иначе опираются на зарубежные работы последних лет, где, приходится думать, *померий* также отсутствует. Не то — у старых филологов-классиков, таких как, например, член Французской академии Гастон Буасье. В его статье о древнеримских газетах можно встретить: «в провинциях были свои книгопродавцы, что вызва-

¹ Вот это место: «Итурей и иудей по смерти царей Сохема и Агриппы были присоединены к провинции Сирии. Тогда же сенат постановил возобновить после семидесятипятiletнего перерыва гадание о благе государства и впредь устраивать его ежегодно. Помимо этого, Цезарь расширил пределы города Рима, поступив в соответствии со старинным обычаем, согласно которому тем, кто увеличил размеры империи, предоставлялось право отодвинуть и городскую черту. Но, кроме Суллы и божественного Августа, никто из римских военачальников, и среди них покорители великих народов, не использовал своего права» [Тацит 1993, с. 195].

² А. В. Иконников, скажем, пишет в обычном для советского архитектуроведения слегка эмоциональном и слишком описательном стиле, раздавая все сестрам по серьгам: «Замкнутые, завершенные в себе архитектурные организмы возвышались независимо от других построек. Их взаимодействие было игрой объемов в пространстве; ансамбль объединяла уравновешенность индивидуализированных формальных систем. Пространство в таком ансамбле — лишь промежуток, дистанция между вещами. Античный город, четко определенный в своих границах, противостоял ландшафту как ясно сформированная материальная система... Впрочем, и в Греции жилище продолжало развиваться как форма, обращенная вовнутрь и концентрирующаяся вокруг укрытого извне пространственного ядра — двора, который был средоточием жизни дома и его смысловым центром. Со временем эта форма стала получать все более сложную разработку. В эллинистический период появились дома перистильного типа» (А. В. Иконников. *Художественный язык архитектуры*. М., 1985. С. 79–80). Вроде и кратко (в соответствии с авторской задачей и простотой адресата), и по делу, но, к сожалению, поверхностно.

ло некоторое удивление Плиния Младшего, который, несомненно думал, подобно многим ученым людям того времени, что мир кончался границами *romaeium*'а». К этому диковинному для французского (да и русского) уха слову Буасье делает примечание: «Так называлось незастроенное пространство по обе стороны городской стены, преимущественно с внешней стороны. Оно считалось священным. Моммзен дает несколько другое и более точное определение *помериума*. По его мнению, как полоса — это дорога, идущая за стеною и отделяющая подошву стены от мест, оставленных под строения, а как линия — внутренняя граница этой дороги. Пограничная часть имела большое религиозное значение в ауспичиях (городских и внегородских). Она была обозначена оградой или частоколом (*cippi*)» [Буасье 1896, с. 290]. Иными словами, Г. Буасье дословно, без ссылки, цитирует словарь Ф. Любкера¹. (Ссылаться на Любкера в то время все равно, что нынче — на двухтомник «Мифы народов мира».)

Территориально римский померий поначалу — это Паладинский холм с окрестностями. Внутри померия было запрещено не только хоронить мертвых, но и появляться вооруженным солдатам: армия сеет разруху и сама подвержена ей, армия должна бороться извне померия с внешними врагами. Г. С. Кнабе подчеркивал важность отношения римлян к армии, войне и смерти. Марс, бог не только войны, но мужской и мужествен-

¹ Мысль подготовить «Реальный словарь классических древностей» посетила голову крупнейшего лейпцигского книгоиздателя античных текстов Б. Г. Тейбнера, основателя «*Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana*» в начале 1850-х. С этой целью он обратился к Ф. Любкеру, а тот, в свою очередь, к немецким профессорам Клаксену, Экштейну, Йессену, Кейлю, Штоллю и проч. Труд был завершён в декабре 1854-го, первое издание появилось в Лейпциге в 1855 г., второе — в 1860-м, четвертое — в 1874-м: под редакцией Экштейна и Зиферта. Последнее издание отличалось от первых наличием обильных ссылок как на древних авторов, так и на современных. Пятое (1877) и шестое (1882) издания под редакцией Эрлера содержали много дополнений и улучшений. В 1881-м в России по инициативе В. А. Канского был начат перевод 5-го немецкого издания на русский язык, вышедший в свет в конце 1885 г. попечением министра народного просвещения гр. И. Д. Делянова и попечителя Московского учебного округа кн. Н. П. Мещерского. До сегодняшнего дня Словарь Любкера 1885 г. остается лучшим справочным пособием по классической филологии, археологии и искусству древних Греции и Рима.

ной силы: «в пределах земельного участка он обеспечивал его плодоносящее цветение, в пределах города — его изобилие, многолюдство и мощь; лишь на границе, их окружавшей, он становился и защитником им же созданного изобилия и лишь за этими границами — грозным и жестоким мстителем»¹. (Не забудем, что война есть один из самых первобытных видов труда, самое изначальное проявление социальной деятельности, как настаивал К. Маркс².) Таким образом, *полис* в пределах померия противопоставлялся *хоре*, находившейся за пределами померия. *Полис* и *хора* — слова греческие, латыни они не были ведомы: только как цитаты. Рим, правда, устами Рутилия Намациана (начало V в.) противопоставлял *urbs*, город, и *orbis*, мир. *Urbs* — это Рим: других городов не было. Хотя просвещенный Марк Аврелий, «философ на троне», цитируя «Ахарнейцев» Аристофана, называл рубежи империи «Зевсовым полисом» или «возлюбленным градом Зевса» (*Наедине с собой* IV 23), в метафорическом запале совмещая идею города с идеей империи. С. С. Аверинцев отмечал, что полис, который мыслился равновеликим Риму, есть радикальная негация настоящего полиса, которому, по суждению Аристотеля (*Политика* 1327 а 1), полагалось непременно быть «обозримым» с вершины его акрополя (*eusynoptos*) [Аверинцев 2005, с. 60].

Итак, по Ю. А. Кулаковскому, *померий есть предельная черта городской территории*. Невзирая на Любкера, должно уточнить: *римской* городской территории, поскольку, по свидетельству А. И. Доватура (довольно, правда, дискуссионному), «даже отсутствие территории у города не мешало грекам (при наличии других характеризовавших полис признаков) осознавать его как полис» [Доватур 1965, с. 331]; в Риме — совсем другое. Понятие *померий* сохранили Авл Геллий, взяв его из писаний авгугов, и Корнелий Тацит в «Анналах», тщательно описывая извивы линии *померия* от Бычьего (Скотного) Рынка до Форума Романум. «Итак, борозда для обозначения черты города была начата от Бычьего рынка, от того места, где мы теперь видим бронзового быка (ибо этих животных впрягают в плуг), в таком направлении, что большой жертвенник Геркулесу ос-

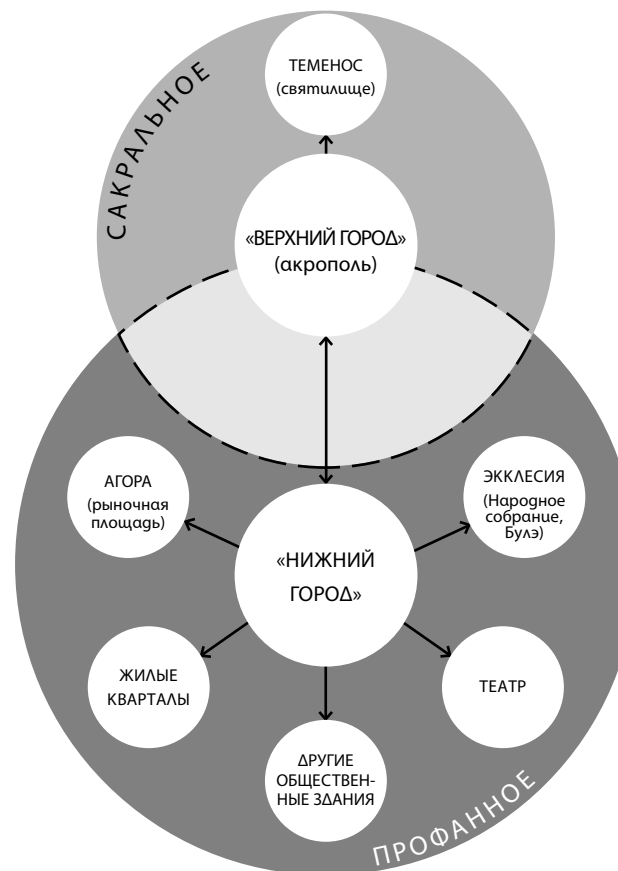
тался по эту сторону от нее; далее, на известном расстоянии друг от друга, были установлены камни, шедшие вдоль подножия Палатинского холма до жертвенника Консу, Старых курий, небольшого святилища Ларов и Римского форума; согласно преданию, Форум и Капитолий были включены в черту города не Ромулом, а Титом Тацием. В дальнейшем город Рим расширялся по мере роста римской державы. А границы, установленные для него Клавдием, хорошо известны и указаны в государственных документах» [Тацит 1993, с. 195]. Древние авторы (Варрон, Овидий, Тацит, Авл Геллий) связывают происхождение *померия* с праздником Луперкалий («отгонителей волков»), который олицетворял в легенде связь с основанием Рима, праздновался ежегодно 15 февраля и символизировал обряд очищения, повышения плодородия и защиты весенних стад от изголодавшихся за зиму волков. А. В. Сморгачев, изучавший коллегия луперков и подобно прочим обошедший вниманием труд Кулаковского⁴, указывает, что праздник Луперкалий был очень рано переосмыслен как стимулирующий родовитость семейств: «это и позволило ему сохраниться в условиях, когда городская застройка все более занимала прежние луга и поля, а жители Палатина все дальше отходили от сельскохозяйственных занятий» [Коллегии 2001, с. 259]. «Ни Варрон, ни Овидий не говорят прямо, что луперки бегали *вокруг* Палатинского холма, — пишет Ю. А. Кулаковский, — но известно, что всякий обряд *lustratio* сопровождался обхождением того, что подлежало очищению... Обхождение границ поля во время люстрации ... поддерживало память о них и, за отсутствием письменных документов, определявших пределы владения, имело весь-

¹ Такое отношение удивительно не только со стороны архитектора, но и уст самих историков вызвало бы ропот. Не говоря специально о трудах Кулаковского, исследованием биографии и работ которого я занимаюсь начиная с 1997 г., следует указать на другие труды о древнейшей римской истории, вышедшие до большевистского переворота и до сих пор не потерявшие значения: *Никифор Тумасов*. Религиозно-общественные учреждения древнего языческого Рима. Киев, 1880; *Илья Бердников*. Государственное положение религии в римско-византийской империи. Т. I. Казань, 1881 (докторская диссертация). Авторы «Жреческих коллегий в Раннем Риме» (2001 г.) сделали исключение разве что для А. Ф. Энмана (1856–1903), не воспользовавшись достижениями иных дореволюционных историков. Почему?

¹ Г. С. Кнабе. Историческое пространство и историческое время... — С. 111.

² К. Маркс. Капитал // К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч.: [В 50 т.] 2-е изд. М., 1975. Т. 46. Ч. 1. С. 480.

ма существенную важность в случае спора о границах с соседями» [Кулаковский 1888-б, с. 50–51]. А. В. Сморгачев полагает, что на промежуточной стадии, связанной с существованием отдельного укрепления (*orridum*) на Палатине, Луперкалии, видимо считались днем очищения всего народа, на что повлияло наличие в ритуалах луперков магического круга вокруг палатинского поселения, связанного в других ритуалах всегда с люстрацией. «Магическая сила луперков стала пониматься как действующая внутри этого круга на жителей поселения, а сам магический круг — как защищающий от внешних зол (именно к этому времени и подходит этимология *lupercus* < *lues* + *pa-sege*, как, возможно, и стали восприниматься луперки). А отсюда недалеко и до перенесения цели деятельности луперков с плодovitости скота на плодovitость семейств» [Коллегии 2001, с. 259]. Как бы ни было, архаический характер культа свидетельствует об его *исконном* происхождении, а очистительное значение «ручается за глубокую древность обитаемости» Палатина. К тем же выводам, автономно от Кулаковского, приходит Е. М. Штаерман [Штаерман 1987, с. 11–25]. А. В. Амфитеатров (1862–1938) определяет померий (*pomerium*; *post murum*) как «застенный участок», незастроенную полосу земли, окаймлявшую крепостные стены Рима, «заклятую», то есть отчужденную и неприкосновенную, «священный пояс» города. Пространство померия отчуждалось и с внутренней, и с внешней стороны стены, но преимущественно с внешней. Ромулов померий окружал только подножие Палатинского холма. «Разрастание Рима много раз вынуждало его правительство к последовательному расширению померия: при царе Сервии Туллии, диктаторе Сулле, императорах Клавдии, Нероне, Веспасиане, Траяне и Аврелиане. Расширение померия было важным государственным вопросом, так как оно расширяло и площадь компетенции выборных магистратов. Действуя под ауспигиями, то есть под вдохновением божественного откровения, только в освященных границах померия, в городе-храме, в жилище местных божеств, откровения дающих, магистраты теряли свои полномочия, как скоро выступали за эти границы; наоборот, провинциальные про-магистры слагали свои полномочия, вступая в померий или приближаясь к нему» [Амфитеатров 1996, с. 73]. Но *померий* — не черта, но именно полоса земли, которая непосредственно связана с городской стеной. Древние, по Ку-



39. Сакральное и профанное (повседневное) в организационном строении эллинского полиса

лаковскому, объясняли этимологию этого слова как результат сложения двух слов: *pone* (*post*) и *meorus* (*murus*); и хотя написание *pomerium* (греч. *pomerion*), выдержанное во всех документах, создает некоторое затруднение для принятия такой этимологии, историк все же не может им пренебречь. «В ученой литературе о померии не принято в соображение ... различие померия как факта в Риме, с одной стороны, и в римских колониях [как условного понятия], — с другой» [Кулаковский 1888-б, с. 57]. Основание города совершается при участии авгу-

ра, который *изрекает его пределы*. Померий находится *внутри* городских стен, мыслимых как нечто священное, как *теменос, templum*; его внешняя черта служит пределом между *auspicia urbana* и *auspicia extra urbem*.

Город в сакральном и фортификационном измерениях. Иными словами, римский город изначально — некое священное место, в котором пребывает божество, *формулируемое* авгуром в качестве замкнутого *круга*; граница этого круга в свою очередь формулируется технически, в материале, как городская стена. «Поскольку *romerium* есть факт, имеющий отношение к религии, в нем выступает на первое место значение *предела*, отграничивающего отличные по своему религиозному характеру пространства: территория города и земля вне его. Естественно поэтому, что в городе Рима под померием разумели черту, а не полосу земли» [Кулаковский 1888-б, с. 59].

Со ссылкой на специальную статью Теодора Моммзена «Понятие померия», Кулаковский считает, что древнейший город является одновременно *круглым* — как *urbs*, и *квадратным* — как *templum*; он окружен близким к кругу валом или рвом, но померий, ограниченный свободным пространством под стеной, предназначенным для домов и храмов, — есть четырехугольник, вписанный в окружность. Однако, «никто из древних не сказал нам, что полоса померия представляла *круг* в геометрическом смысле... Можно прибавить, что такой вид померия невозможен уже потому, что город у римлян планировался обычно в виде четырехугольника более или менее правильной формы [напр., римский лагерь, возникший позднее]» [Кулаковский 1888-б, с. 62].

Именно *стена формулирует* город в качестве города, тем самым порождая *понятие* города из недр *территории*, на которой этот город возводится. Стены священны, святость их засвидетельствована в предании о братоубийстве царя-основателя. В Риме померий сохранял только религиозное значение, ничего общего со стеной не имея. В раннем Риме померию принадлежала стена, но отпечатком ее опирания он не исчерпывался. И потому, заключает Кулаковский, по отношению к городу Риму в вопросе о померии важно только его значение как предельной черты города: Рим как латинский город имел испокон веков более широкие пределы, нежели палатинский померий — он включал Капитолий и местность *Forum Romanum*.

В этом пункте, на наш взгляд, Кулаковский впадает в известное противоречие. Ведь сама смерть Рема, оскорбившего святость городской стены и потому подлежавшего смерти, символизирует святость того, что защищает человеческое общежитие и создает возможность спокойного государственного быта — городскую стену вокруг Палатинского холма. «Так как стена Палатинского города оказалась лежащей вдалеке от черты померия, внутри ее, тем самым здесь оказался материал для решения вопроса о том, что такое померий. Справедливость утверждения Ливия, что померий есть полоса земли за стеной города вне его, думали подтвердить этой [археологической] находкой. Иордан и Моммзен держатся в вопросе о померии другого решения: они полагают, что померий следует искать за стеной внутри города. Ромулова стена на Палатине является возражением, которое и надо было устранить. Иордан и сделал предположение, что стена защищала *крепость* (*Burg*) древнего города, который лежал вокруг нее и имел свою другую стену по черте, направление которой описал Тацит в своем свидетельстве о померии» [Кулаковский 1888-б, с. 147]. Ученый доказательно опротестовывает эту мысль.

Нас заставляет остановиться в реферативном движении по книге Кулаковского «О начале Рима» уверенность, что вопрос о померии едва ли «не самый трудный вопрос топографии Рима». Юлиан Андреевич высказался о померии достаточно определенно. Но для целей нашей работы ценно другое.

Главными действующими лицами на последних страницах этой главы выступили полис-civitas, община, город, город-государство, демократические Афины, царский Рим, священный *теменос*, освященный *померий*, городская стена, граница города и т. п., то есть понятия, так или иначе связанные с географическим и материальным оформлением человеческого бытия некими организующими коллектив средствами.

Все эти понятия для грека и для римлянина первых веков его существования как этнической единицы несомненно имели стойкие сакральные характеристики, свойства, ставшие позднее «достоянием вечности» (*ktema ex aei*), но так или иначе отражавшие непосредственную «игру человеческих страстей». Поскольку, как подчеркивает Е. М. Штаерман, римляне никогда не имели мифов, связанных с богами, нельзя думать, что подобные мифы они перенесли на своих царей. Римская мифоло-

гия «была исторической, но она играла ту же роль, что мифология других народов: оправдывала и освящала ритуалы, нравы..., все части общественного устройства» [Штаерман 1987, с. 18]. В отношении религии Рима придется быть более осторожным, нежели в отношении сакральной мифологии греков. Никакой вольности божественного бытия, никакой симметрии между реальностью и мифологией в Риме наблюдать не приходится. Религия Рима со всеми вытекающими из нее понятиями о городе, святилищах и их границах основывается исключительно на служебной, государственной необходимости. Однако отсутствие космогонических мифов не мешало римлянам признавать за действиями их божеств веления судьбы. Римлянин — человек довольно трезвомыслящий, чтобы предполагать у него какую-то «жажду божества»; эту привычку у него мог выработать грек, проживавший со II в. до Р. Х. в «провинции Ахайя». Большинство римских божеств (возникших в пределах Рима или заимствованных и «перелицованных» из грека в римлянина), как пишет Штаерман, были не столько богами в собственном смысле слова, сколько символами добродетели, государственных, «общинных» установлений, необходимых *civitas* в целом и служащим ее благу гражданам, проявлением некоей силы, в них заключавшейся. «Их святилища скорее были памятниками достопамятных событий, как Конкордия, храм которой в 367 г. до Р. Х. был сооружен в знак примирения сословий, или напоминанием гражданам об их долге, которое всегда должно было быть у них перед глазами. Их набор показывает, как формировалась по мере укрепления *civitas* ее этика, ее моральные ценности, не санкционированные божеством, но как бы сами ставшие божествами» [Штаерман 1987, с. 103; курсив мой].

Как можно заметить, всякая религия, легендарно возникающая «на пустом месте» (даже если это место — Палатинский холм), неминуемо проходит несколько *сознательно-рефлексивных* стадий развития, пока не превращается в *открытую духовную систему*. Римская религия, в отличие от греческой, оказавшись религиозно-полицейской системой руководства *civitas*, была основана на принципе отчуждения абстрактного понятия божества от повседневного сознания римлянина.

Может, потому и стало возможным то, к чему пришел Рим в эпоху Империи, — ведь для рассудительного и строгого римского гражданина религиозная система была институтом *ис-*

кусственным. «Религия, не проникая глубоко в сознание, не способствовала объединению верующих, не создавала между ними никаких “братских” отношений. Все сводилось к исполнению скромных обрядов, к повседневной набожности без “бурного богоискательства”» [Штаерман 1987, с. 24]. Для не менее языческой Греции эта модель совсем не подходит.

Нигде в Риме мы не встретим даже намека на абстрактную теогонию; «медная наковальня», девять суток падающая с неба на землю и еще девять — с земли в Тартар (*Теогония* 722–724), в римской мифологии попросту немыслима. Собственно, Рим уже сам по себе — некое «новое время», Греция для Рима — не только «провинция Ахайя», но и нечто заповедное, темное, таинственное, такое, каким был для самой Греции — Египет (кстати, греческое слово, обозначающее «тёмный, таинственный»; сами египтяне называли свой край — *Кемет*, «черная земля»). Но если Греция и Египет родственны в своей таинственности, то Греция и Рим — напротив.

Рим можно сравнивать с Грецией, Грецию с Римом — нельзя, поскольку то, что выросло на культурной почве Рима, питалось соками греческого мировоззрения, а Греция римскими соками не питалась (чуждалась их, что ли), да и греков-то как таковых не было, самоназвание их — эллины — в некотором смысле оправдывает заключение, что единство устройства миниатюрных греческих полисов если и вытекает из этнического единства (о чем можно говорить с опаской, заданной теорией Я.-Ф. Фальмерайера), то из территориального единства вытекает гораздо точнее (беря в расчет и экспансию на малоазийское побережье).

Главные градоустроительные черты Греции и Рима. В Греции граница полиса *просматривалась*, в Риме — *промысливалась*. В Греции она была ощутима зрительно, в Риме — политически, идеально. (Не забудем, что *politeia* — всего-навсего значит *порядок*.) Там, в Греции, территориальную границу нужно было *показывать, чтобы признавать*, здесь, в Риме, *признавать, чтобы показывать*. При всем понятийном различии этих «земельных» коннотаций, общественное значение границы некой территории расселения в Греции носило демократический, «властно-народный» оттенок, в Риме — имперский, идеальный, властно-всемирный. Недаром греческий остракизм — изгнание на десять лет за пределы городских стен — большое полисное

(политическое, «порядочное») наказание; в Риме остракизм был неведом: кинжал и отравы решали всякий слишком заострившийся вопрос.

Позднее, в эпоху Ромейской империи, когда строй был римским, а язык греческим, писатели ощущали недостаток соответствующей лексики, которая бы позволяла им передавать по-гречески терминологию, относящуюся к римским «городским» институтам. Самый термин *граница* имел несколько понятий: как всегда в зависимости от контекстности употребления. Так, Прокопий Кесарийский в «Войне с персами» неизменно противопоставляет землям, лежащим за пределами имперских границ, римскую землю, *Romaion te*. Уже отмечалось, что в пространственном отношении «римская земля» имела точно установленные границы, для которых используются термины *oria* и *esbiatiiai*. *Oria* — священные межевые знаки, ограничивавшие патримониальные владения, а также — граница полиса. Очевидно, что для историка VI в. по Р. Х. эти *oria* соответствуют если не всегда линейной границе, то по крайней мере той полосе земли, которая была расположена между двумя параллельными рядами небольших укрепленных пунктов, крепостей¹. Греческие слова *entos* и *ektos* означают соответственно *по сю сторону* и *по ту сторону*; они связаны с некими географическими ориентирами: рекой или горой, относительно коих «сторона» может находиться *здесь* или *там*. В X веке в практическом смысле граница обозначалась такими греческими терминами: *orothesia*, *synoros*, *akra*, *kleisoura*. *Orothesia* — межевая граница, установленная в месте, где не было географического ориентира, могшего служить границей. *Synoros* — естественная граница по течению реки. *Akra* — внутренние границы фемы. *Kleisoura* — город-крепость, который господствует над труднодоступным пограничным районом. Все эти термины с отягощенностью конкретным понятием входили в лексикон *upo ten Romaiken politeian*, Ромейской администрации, почерпавшей идеологическую силу из греческой полисной организации, то есть сопряженной с архаическим разумением о космосе.

¹ Ж.-Ф. Дюно, Ж.-П. Ариньон. Понятие «граница» у Прокопия Кесарийского и Константина Багрянородного / Пер. с фр. // Византийский временник. М., 1982. Т. 43. С. 66.

Итак, Рим просветляет Грецию, делает ее сакральность *понятной, очевидной, наглядной*, тем самым не только подминая ее, но и искажая для последующих поколений. И точно так же, как в раннем средневековье между Венецией и Генуей будет средоточествовать Равенна (не только географически), так между Афинами и Иерусалимом, как нам поведали Тертуллиан и Лев Шестов, навсегда расположился Рим. В Риме невозможна акролитная техника изготовления хрисозлефантинных статуй, и бронзовое литье, изобретенное в «солёной» Аттике и «свинской» Беотии в VI в. до Р. Х., именно в Риме приобретет значение *увекочивающего* материала: на мрамор надежда невелика. Потому В. Б. Шкловский мог позволить себе заключение, что «скульптура скрывает историю мифологии» [Шкловский 1959, с. 110], когда бронза и медь предложили римлянину эрзац его бытия в монолитной форме, в то время как Греция светилась и переливалась в своих мраморах прожилками зеленых микроскопических мхов, живущих внутри ее основного пластического материала.

Однако так же, как, по О. Шпенглеру, «грек не видел дальше собственного носа», так и римлянин на начальном, «царском», этапе изобрел *печатки*, эти своеобразные «домашние тапочки» — божества-хранители дома, очага и чадолюбия. Как для грека, так и для римлянина все «не-греческое» или «неримское» было просто «варварским». Именно эти «варвары» потом разрушат Рим.

«Бес» древнего мира почувствовал себя «бесом» поздно, — отметил В. В. Розанов. «Раньше он считал себя *богом*, может быть, так же ошибочно, как пастухи и крестьяне ошибочно считали себя *царями*. Пришел Цезарь и показал, какие они *цари*; и богам этим тоже было показано, какие они *боги*. Взоры померкли у Диан, Зевс спутался в речах, Посейдоны и Аресы — испугались... Мир заплакал. Впервые он почувствовал себя бесконечно виновным, что-то ужасное сделавшим, заслужившим бесконечное наказание...» [Розанов 1994, с. 111]. Ярче Розанова, пожалуй, не выразить тот сдвиг в повседневном сознании, который навсегда отличил Грецию от Рима, то смещение, по происшествии которого ни что из того, что было характерным для Рима «до новой эры», в Риме «новой эры» не сохранилось. Жизненная «эра» осталась прежней, но «рубец» ее счисления изменился.

Посейдонам и Аресам, Юпитерам и Марсам было чего бояться: с наступлением «сдвига в сознании» наступил и сдвиг в отношении к формам прежнего мира. После Константина (и кратковременного Констанция) Юлиан Отступник попытался было «взмахнуть языческими крыльями», но этот взмах был уже искусствен¹.

Феномен и понятие *померий* следует искать не столько в красочно-легендарных историях о начале Рима, и не столько аргументировать их якобы смещениями в принципе государственного устройства Рима как будущего города-империи по сравнению с греческим полисом, сколько в *специфике формирования территории (города) как территории сакрализованной*.

В этом смысле римский померий сродни греческим теменосам, асилям и т. п. (эта городская черта, как сказал бы Мирча Элиаде, результат обряда превращения хаоса в космос). Какой была бы история древнего Рима, не превратись он позднее в Вечный Город и «столицу мира», насколько бы история Рима тогда интересовала ученых, — никто не скажет. Да это и не существенно. Важно: древнее общество независимо от форм «вероисповедания», «свобод совести» и того, как и откуда эти формы образовались и развились, нуждалось в существовании в пределах поселения — общины — общности определенных священных территорий, причины возникновения которых терялись бы в толще прошлых времен. Древнеримская городская стена, порожденная померием и обрядом очищения (люперкалии) и благодаря себе сохранившая понятие *померий* и историю обряда, — совсем не та *конструкция*, которую можно наблюдать в Греции, в Афинах, где стена — *не только* стена. За рим-

¹ Молодой, недолго правивший кесарь вызывает симпатии хотя бы своим библиофильством. Александр Иустинович Малеин пишет: «Хотя я не задавался целью упоминать всех античных библиофилов, но не могу, в заключение, не назвать еще одного имени императора-гуманиста, личность которого у нас была несколько затравлена церковными историками, именно *Юлиана*, т. наз. «Отступника» (361–363). На фронтоне построенных им библиотек в Константинополе и в Антиохии он приказал начертать следующее изречение: «Одни любят лошадей, другие птиц, третьи зверей, а во мне с раннего детства засело изумительное желание приобретать книги и обладать ими!» (А. И. Малеин. О библиофильстве в древности // Альманах библиофила / Ленингр. о-во библиофилов. Л., 1929. С. 15–16).

скими стенами уже не видать игривого Фавна, не слышать «смехуёчков» похотливого Бахуса; за римской стеной, освященной померием, жаждой к завоеваниями и «очищенной» навсегда, — «мир заплакал».

Лишенный демократического начала, греческий полис естественным образом превратился в город, став иным государственным институтом. И хотя Утченко говорит, что «в случае наиболее естественного и «мирного» пути (то есть синойкизма) речь должна идти, как правило, о слиянии, объединении именно сельских (соседских) общин», и что «подобная схема становления [римского] полиса..., кстати говоря, «открыта» еще Аристотелем» [Утченко 1977, с. 21], следовало бы располагать акцент на другом: на изменении тех мировоззренческих оснований, которые отличают «начало Греции» от «начал Рима» (как показала И. А. Маяк, политические детали могут различаться [Маяк 1976]). И самое главное: вопрос о первых онтологических ограничениях впечатлений человека о самом себе; вопрос о доме, очаге, городе. Ю. В. Откупщиков и А. С. Крюков¹ обратились к этимологии слова *dominus* в латинском языке в связи с его словообразованием и семантикой, и пришли к выводу, что древнегреческие образования *damao* «укрошаю», *domos* «дом» и *damar* «супруга» своеобразным образом между собой связаны, что в основе всех трех образований лежит значение *связывать, соединять*.

Таким образом, жилище, *domos*, дом — то, что *связывает* человека со его инобытием, *привязывает* к месту обитания, ограждая и «укрошая» человека в своих психологических границах; даже больше — строя, построй (дето) его как человека среди себе подобных.

Здесь кажется возможным заключение, что в той степени, в которой человеческому сознанию (как открытой, развернутой к миру способности первичным) предстает самый этот *мир* в его непостижимых (или постижимых) глубинах, в той же степени онтологии человека предлежит его *жилище* как первая форма ограничения его *физиологической* свободы, как вещь,

¹ Ю. В. Откупщиков. Словообразование — семантика — этимология (О происхождении лат. *dominus*) // [Античная культура 1985, с. 176–178]; А. С. Крюков. Из истории слова *dominus* // Вестник древней истории. 1998. № 1. С. 272–281.

впервые для него становящаяся тем рубежом, порог которого приходится преодолевать — то ли социологизуясь, то ли отчуждаясь от этой формы (пренебрегая ею).

Космос и жилище — гносеогенно и физиологически первые формы, понуждающие человека к рефлексии, к сомнению, и тем самым превращающие его в собственно *человека* и в собственно *мыслящее*. В соответствии с этим в римской религии возник бог Янус, древнейшее автохтонное божество, которое в человеечьем облике породила «мать — сыра земля». Это бог порога (отсюда его двуликость), отпирания и запираания дверей [Пучков 1996-а, с. 83–90]. В Греции такого специального божества, вероятно, не было; однако существовал обычай — перед тем как выйти на улицу, в дверь стучали, чтобы нечаянно не ушибить прохожего (как и нынче, древнегреческая дверь тоже открывалась наружу, *вовне*).

«Инстинкт украшательства», крепнувший в Риме по мере того, как вечный город обретал «политическое самосознание» и расширялся за первую границу *пространственного самосознания* (с которой и связан *померий*), не только в градостроительстве, но в архитектурных формах, как известно, — приводил едва ли не к полному подавлению *конструктивного момента*, «который у греков так удивительно объединялся с моментом декоративным» [Лосев 1979-б, с. 41]. Рим очень хотел быть похожим на Грецию, хотел до такой степени, что даже жуткий римский император Нерон даровал Греции «свободу и автономию» (*eleythemia kai aytonomia*), присовокупив к этому освобождение от налогов (*aneisphoria*). Причем, в дошедшей до нас надписи особо подчеркнута, что эти права дарованы Греции «в полном объеме», чего до Нерона никто не делал. «Термин *автономия* в римский период часто применялся для обозначения правового положения греческих провинциальных общин на Востоке империи»¹. Да, Рим хотел быть похожим на Грецию, и потому вел себя по отношению к ней снисходительно: привилегии, дарованные Греции администрацией Рима, проводились в жизнь только под римским наблюдением. Римский пантеон и пантеон олимпийский — не симметричны, к ним никак не приложим *фронтальный принцип* корреляции. Город в Греции

¹ В. М. Зубарь. Херсонес Таврический и Римская империя: Очерки военно-политической истории. Киев, 1994. С. 42.

— государство, в Риме — империя, и неизвестно еще, кто из них более «вечен». Но Рим — та же античность, хотя принципы обустройства «римской античности» во многом противоположны принципам обустройства «античности греческой».

Например, миф, положенный Эсхилом в основу трилогии «Орестея» («Агамемнон», «Хоэфоры», «Эвмениды»), был знаком зрителям отчасти по поэмам Гомера, отчасти по послегомеровской поэме «Возвращения» и по одноименной поэме Стесихора (конец VII — первая половина VI вв.), явившегося и в других случаях посредником между эпосом и афинской трагедией. Софоклова «Электра», Еврипидовы «Ифигения в Авлиде» (примыкающая к «Орестее» Эсхила), «Ион», комедии Аристофана, греко-римские драмы Менандра («Самиянка», названная В. Н. Ярхо «Еврипидом наизнанку»; «Третейский суд»), Плавта («Менехемы», фабула которой была использована Шекспиром в «Комедии ошибок»; «Скупой, или Клад», материал которой почувствовал Мольер) и Теренция («Братья», «Евнух») — в каждой из них по мере движения «от Греции к Риму» прослеживается поступательное возобладание сюжетного строя *от мифа к быту*. Самая возможность такого движения свидетельствует, что *отход осуществлялся именно от греческой мифологии в сторону римской комедиографической модели*, впоследствии отчетливо вписавшейся в лозунг *panem et circenses*, но выбившейся из цicerоновского *otium cum dignitate*, то есть «досуга с достоинством» (и давшего Сенеке право скорбеть, что *otium sine litteris mors est et hominis vivi sepultra* — досуг без занятий наукой это смерть и погребение живого человека; *Письма* LXXXII, 3). Конечно, древнеримские комедии ни в какое сравнение не идут с бесплатными цирковыми зрелищами, устроенными, скажем, Траяном в честь победы над Дакией и продолжавшиеся 123 дня: на арене Флавиева амфитеатра сражались (по мере выноса тел) десять тысяч гладиаторов, было затравлено одиннадцать тысяч диких зверей. Это потому, что «Рим только о двух вещах беспокойно мечтает: / Хлеба и зрелищ!» (Ювенал, Сатиры X, 80–81).

Если для исторического романа эпохи эллинизма, как пишет О. М. Фрейденберг, история берется напрокат, как берут парики и костюмы, для древней Греции ее современность — реальность, в которую облачается мифологическое прошлое, а для Рима — греческая бутафория, на фоне которой разыгры-

ваются римское национальное моралите.

В. Н. Ярхо пишет, что античным драматургам удалось открыть некие универсальные законы организации художественного пространства в произведении, предназначенном для сцены [Ярхо 1990, с. 140]. Эти законы («фронтон») были тождественны по духу и принципам построения самой античной повседневности, лишь так или иначе интерпретированной в сценическом, искусственно-художественном материале. Движение от всецелой ориентации сюжета на мифическое основание к преобладанию повседневных сюжетов, окрашенных назиданием, то есть от Греции к Риму, свидетельствует о постепенном отходе не только от четкой разграниченности драматического произведения на комедию и трагедию (Греция), основанием которых являлся преимущественно миф, но и от самого мифологического материала — в сторону сращенности театрального зрительского досуга с живой и веселой повседневностью (Рим). О стирании границы между трагедией и комедией, об утрате ими замкнутого характера в Новое время говорят драмы Шекспира (могилищик с черепом Йорика в «Гамлете») или, скажем, Пушкина (Варлаам с Мисаилом в «Борисе Годунове»). О человеческих трагедиях вообще нужно говорить светло и весело: через осмеяние люди становятся менее эсхатологически настроенными.

Конечно, дать точное определение, что такое *реализм*, практически невозможно. Объем и неоднородность философских, литературоведческих, историко-архитектурных и проч. концепций, которые идентифицируют себя с реализмом, застят простой взгляд на природу этого термина. Говоря философским языком, реалистическая традиция включает не только перипатетиков древнего мира, но и схоластическую философию средневековья, «вторую схоластику» XVII — середины XVIII вв. и современную аналитическую философию. По мнению В. И. Омелянчика, оригинального отечественного логика, суть реалистической позиции можно свести к императиву: размышляя, ставь во главу угла вопрос: «Что может быть?», именно «может быть» (здесь и сейчас), а не «будет». «Этот вопрос позволяет отделить *миф* (необходимость без случайности) от *логоса* (случайность без необходимости). Миф, согласно одной распространенной теории, уничтожает историю. Но дело в том, что миф уничтожает горизонт возможного» [Омелянчик 1991, с. 3]. В отношении всего, что в самом Риме переступи-

ло за порог новой, Христовой эры и феноменологически просуществовало до 529 года (когда Юстиниан закрыл в Афинах платоновскую Академию, разогнав учителей), *принцип античности* сохраняется хотя бы в «мифическом времени», приобретая новые, причудливые формы социального функционирования.

Ведь ныне, как и в 1858-м, — «если что возбуждает внимание в Риме, так это неоценимые услуги, оказанные папством искусству. Из двух Римов, рядом лежащих и, можно думать, равно умерших, великий папский Рим средних веков равняется смело с Римом древним. Очевидно, что папы спасли для нас все, что мы еще видим от древнего мира; в Ватикане открыли они ему убежище; и, точно, ничто не может сравниться с впечатлением, какое производит этот обширный дворец, до половины запустелый» [Уваров 1858, с. 199]. Что бы мы делали, если бы феномен Рима не выстоял вместе с его явлением? Сегодня понятие «Рим» имеет сложную лестницу коннотаций: от названия целого латиноязычного государства, в котором Средиземное море было небольшим внутренним озером, до Третьего Рима — Москвы, — после чего (по замечанию Филофея, инок Елеазарова монастыря) «четвертому не быть». Слыша *Рим* без уточнения, не сразу и понятно, о чем речь: то ли это город в пределах городской стены, основанный Ромулом (и Ремом), то ли то, что лежит между Афинами и Иерусалимом. Ведь здесь есть всё: кафедра св. Петра, папская энциклика и эшафот инквизиции, тысячелетняя история розги и пряника, хлеба и зрелищ, крови и жестокости, верности и предательства, изысканной риторики и рабского немотства, величественных зданий и жалкой инсулы, острых афоризмов, великих поэтов и ничтожных императоров. И несть ему конца не только потому, что туда все дороги ведут, но потому, что как бы ни шел, всякий раз на Рим натыкаешься. Так было и во времена римских цезарей (разделявших и властвовавших), и авиньонского пленения пап (XIV в.), и Гарибальди, и даже сейчас, когда Рим, деля территорию с Ватиканом, никак не совлечется груза давнего величия, сколько бы его ни рушили, пыжась считать не Вечным Городом, а лишь городом среди городов.

Глядя на Рим как исторически обусловленный пространственно-материальный организм, то есть как на некое ставшее идеальным образование, мы не должны забывать, что и греческий космос (от Гомера до Платона) — идеальное театральное устройство, услаждавшее себя роскошными импровизациями,

где под масками случайности и разлада разыгрывают самих себя гармония и порядок [Свасьян 1990, с. 146]. Порядок задается границей поселения, в котором случайность и разлад должны обнаружить гармонию. И если географически сложившийся полис, по мнению С. А. Утченко, мог завещать по крайней мере три великие политические идеи (идею гражданскую, идею демократии и идею республиканизма [Утченко 1977, с. 36–38]), то полис как признак, как знак демократического общежития античности (не он позже «бродил по Европе») оставил в наследство намного большее: прежде всего *способность* чувствовать себя внутри городских стен одного города *гражданином мифа, космополитом, существом космоса* (притом, самым лучшим и самым изящным произведением этого космоса), принадлежащим городу и миру. Понятие *космополит* имело в римскую эпоху вполне территориально обоснованную локализацию, которая не была известна демократическим грекам. Так и до сих пор: город — место жительства, мир — весь (*pan*) космос человеческой культуры. В этом и заключается путь от гражданина к подданному и от подданного к свободному человеку, с постановки вопроса о которых мы начали эту главу.

КРАТКИЕ ВЫВОДЫ

Основываясь на рассмотрении выделенных для обследования нескольких феноменов античной архитектуры, названных архитектурологическими основами античности, — световом столпе, колонне и ордере, цветности и фронтальности храмов, границе градоустроительных образований, — следует заключить о следующем.

Античная архитектура, олицетворенная колонной и выраженная в системе ордера, — человекоподобна, человекообразна, потому что только человеком вносится в свое инобытие некое человекоподобное сознание, не отделяемое от сознания. Колонне и ордере присуще это человекоподобное систематическое «самосознание» (в переводе с нескольких языков *ордер* — *система*). И уже из колонны, из ордера, которым присуще такое сознание, человек волен извлекать некие, антропоморфные формы: формы атлантов и кариатид. Античная колонна есть олицетворение в косном материале высшего синтеза реальнос-

ти, который только и способен выказать самую античную культуру как 1) нечто символическое и 2) нечто целостное и потому структурированное помимо явления, то есть — феноменально структурированное.

Так, отвечая на прагматически поставленный вопрос, зачем кариатиды в Эрехтейоне, был сделан конкретный вывод, что кариатиды — скульптурные образы плененных во время Греко-персидских войн карийских женщин, — устроены на южной стене Эрехтейона как 1) созданный в назидание врагам зримый символ разрушенного Ксерксом и не восстановленного Периклом гекатомпеда, 2) архитектурная маркировка «выражения / сокрытия» выхода из святилища Посейдона, использовавшегося для выноса неких сакральных предметов, потребных для ритуала Плинтерий, Каллинтерий и особенно Аррефорий, что были связаны с культом Афины Градодержщицы, и, вероятно, в малой степени — для Панафиной. Раздвигая рамки этой частной констатации в сторону общеэллинических обобщений об атлантах и кариатидах, следует подчеркнуть, что их антропоморфность зиждилась на отчетливом представлении эллинов о световом столпе как архетипе, сообразуясь с которым создавались все остальные устраивавшиеся греками материальные формы. Колонна (и ордер) — начатая на земле и возведенная к небу материальная вертикаль, символически указующая на связь между человеком и божеством. Каждый греческий храм был «окружен» священным местом, являясь для этого места центром и планировочной композиции, и сакрального представления о месте обитания божества, которым эллины не пользовались для несакральных целей, то есть одновременно «дышал» воздухом мифа и реальности.

На примере Парфенона показано, что храм был полноценным сакральным жилищем, домом божества с вытекающими из этого прагматическими следствиями: его помещения предназначались для выполнения исключительно священных функций, в чем бы меркантильном и светском они порой ни заключались. Дом божества в силу семантики и человекообразности божества оказывался усложненным прообразом упрощенного человеческого жилища. Греческий язык украшает греческий храм множественством словесных обозначений, в которых конструкция становится членом организма, элементом тела храма, и — притом — именно *живого* тела. Скажем, потолок в храме назывался *небом*

храма, ouraniskos, то есть тем, что должно бы *пронизаться* *возром*. Скаты храмовой крыши греки уподобляли *орлиным крыльям*, и потому называли крышу *aetota*, а ее скаты — *pteryges*. Да и тимпан фронтона — не что иное, как *чело храма*, и т. п.

Цвет как единство духа и материи, воплощенного в теле античной скульптуры и античного храма, оказывается 1) выражением конечных принципов материального устройства того, что они выражают (идея цвета), то есть некой моделью (которая в свою очередь порождает семантический смысл вещи), и 2) воплощением фронтального принципа в симметрии 1) мира ображаемого и 2) мира, представшего воображению (материализация идеи цвета).

Так, если форма храма или пластическая скульптурная форма выражают нечто, лежащее за их пределами, символизируя то социальное основание, на котором были созиждены, окраска этой формы есть предельный случай выразительности, помимо которого форма могла бы идеально длиться до бесконечности: в ней всегда что-то оставалось бы технически недоработанным и визуально «недоразвитым». Античный человек переносил на всё, антропоморфно с ним коррелировавшее, те же выразительные признаки, и наделял это антропоморфное инобытие присущими самому себе цветовыми качествами. Потому античная архитектурная и скульптурная полихромия — это не только «известная степень напряжения материи», но и предельный случай самой выразительности, отражающий онтологию форм человеческого бытия в формах архитектурного произведения.

Греки затем красили свои мраморные и немраморные скульптуры, что без такой окраски онтология этих вещей была бы художественно неполноценной, эллинская мысль о созидании своего инобытия в архитектурной форме не была бы технически доведена до логического предела и выразительно замкнута на себя. Этим выказывалась симметрия мысли и действия, реальности и мифа, движения и покоя, фантазии и прагматизма, слуха и зрения. Даже возвышение и упадок Афин (во время Пелопоннесской войны) происходит тоже по фронтальному принципу: в V в. до Р. Х. афинянин мог встать в полный рост, ощущая себя свободным. Этому способствовало, конечно, само государственное устройство.

Фронтальный принцип был присущ античной культуре как принцип организации античного мировоззрения, отличный

от симметрии как композиционной темы и распространяемый на все области античной культуры. С зарождением эллинистических тенденций и распадом полисного строя и связанными с этим трансформациями общественных сознания и бытия фронтальный принцип выражения идеи формы в вещах, достигнув принципиальной чистоты, начинает распадаться, уступая место эклектичным по характеру явлениям, нарушающим гармонию.

Градостроительные образования эллинов и римлян, рассмотренные с точки зрения дихотомии «полис / не-полис», «внутреннее / внешнее» и т. д., дают возможность показать разные черты сакрального и секулярного, сосредоточенные вокруг понятия о границе материальных вещей, ее форме и принципе проявления.

Говоря вообще, материалы этой главы позволяют более выпукло сформулировать *признаки архитектуроведения*, суть которых состоит в том, чтобы:

– *понять*, то есть моделировать, структуры и программы изучаемых объектов (культурные, строительные, конструктивные и т. д.).

– *создать* программы управления этими системами, то есть — новые системы, состоящие из управляющего «устройства» (архитектор, общественное мнение и т. д.) и управляемой естественной системы (среда, пространство общественно-го бытия).

Эти принципы, пожалуй, годны для любой науки. Касательно же архитектуроведения следует уточнить, что здесь под *структурой* мы понимаем социальную конструкцию, в рамках (границах) которой развивается архитектура как особая форма общественного бытия; под *программой* — внутренние (выработанные внутри профессии) правила построения логически удовлетворительной структуры (здание, ансамбль, комплекс). Первое — метафизическое начало, второе — начало физическое.

Взаимопроникновение обоих начал различимо с трудом, и потому в каждом частном случае пропорция между ними должна выясняться (или задаваться) заново. И первое, и второе начала так же относятся к познанию жизнедеятельности объекта, как полученные на их основе результаты — к сознанию и даже *самосознанию человека в среде*. А поскольку всякое познание следует рассматривать как моделирование, постольку

оно присуще всякой естественной системе (человеку, например), способной воспринимать внешние воздействия, считывать информацию разных уровней и запоминать ее в виде моделей, — таких систем, в которых отношения между элементами одной системы в какой-то степени отражают отношения между элементами другой (высшего, низшего или рядоположенного ранга). Как правило, *модель всегда проще образца*: в ней отражается только часть программы оригинала. Архитектуроведение как раз и занято решением вопроса, в какой мере оригинал может быть отражен моделью, насколько модель может быть адекватна оригиналу, в какой степени глубокое противоречие между оригиналом и его моделью, выполненной в сознании исследователя, и насколько корректна и «работоспособна» выстроенная цепочка рассуждений.

Иным словом, *архитектуровед задает себе вопрос помимо архитектурной формы — на уровне считанного с нее текста, затем накладывает этот текст на иной текст, считанный с историко-культурной ситуации, в которой эта форма появилась, затем выясняет, насколько корректен контакт между этими текстами.*

Если часто архитектуроведческое исследование еще не так часто, то во всяком случае оно должно стремиться именно к подобной схеме взаимоотношения материала и исследующего его сознания. Причем, на месте архитектурной формы, понимаемой довольно широко, может располагаться любое понятие, о существовании которого ученые договорились: здание, сооружение, ренессанс, барокко, мост, дом, мауэрлат, косоур и т. д.

ГЛАВА ПЯТАЯ

БЫТИЕ АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ В АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ И СЕГОДНЯ

Архитектурная форма
как онтологическая повседневность

Архитектурная форма
как организованный хаос бытия

В античной филологии всегда помнишь, что идешь по тысячам дорожек, выбираешь путь свой сам, но направления все протоптаны уже так давно, что никто и не помнит, какой Эразм протаптывал их первый.

М. А. ГАСПАРОВ

В письме Н. В. Брагинской, 8.09.1984

АРХИТЕКТУРНАЯ ФОРМА КАК ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ПОВСЕДНЕВНОСТЬ

В этой главе сделаем некоторые заключения относительно специфической природы архитектурной формы как выразительного бытия всеобщей исторической онтологии, рассмотренной выше на материале античной культуры.

Для того чтоб уяснить, в чем специфика архитектурной формы как *чувственного выражения*, следует, пожалуй, обратиться к разработке *понятия художественной формы*, присутствующей и формирующей архитектурное произведение в качестве произведения искусства. Иными словами, — построить ряд принципиальных соображений об архитектурной форме как форме максимально выразительной, *в самом выражении* которой воплощено не только актуальное бытие человека (в его онтологическом оформлении), но и самое это выражение взято как некая конечная форма становящегося бытия. Излишне напоминать, что в отечественной литературе наиболее разработанной в указанном смысле является концепция А. Ф. Лосева, изложенная в его книге «Диалектика художественной формы» (1927 г.).

Если предполагать за произведением искусства (живописи, скульптуры, музыки, танца и проч.) и архитектуры способность *выражать нечто* (а без этого произведения бессмысленны), ценный смысл чего коренится не в самой форме, но в том, *ради чего* и *чем* она порождена порождена как некоторая самостоятельность, архитектурная форма оказывается предельно-выра-

зительной формой вообще. Она выражает собой и *воплощает в себе заключенный в бытии ценный, эстетизированный человеком смысл бытия*, восстанавливая его художественными и социальными средствами в качестве полноценного олицетворения и средств, и смысла, причем — в общезначимой и общеприемной семиотической системе, не требующей специальных усилий по развеществлению смыслов.

В отличие от живописной или скульптурной формы, создаваемой художником как продолжение своего имени, жеста, своего «я» в пространстве истории, архитектурная форма создается как эстетически и социально значимая, и лишь потом способна стать продолжением «я» зодчего, запечатленном в художественном и функциональном «ренеме» произведения.

Архитектурная форма полноценно заключает в себе предельные ценностные установки человеческого инобытия, отличающегося в форму *общественного отношения*, притом инобытия в его наивиднейших пространственных формулировках, часто не требующих для своего освоения *точной* духовной работы.

Основное дидактическое противоречие, имманентно присущее архитектурной форме, следует усматривать в ее выразительных качествах, во-первых, — в преподнесенности ее как *наличного факта существования* этой формы и, во-вторых, — как *факта бытия*, для которого эта форма созиждена и коим инициирована. Это потому, что бытие выражается в архитектурной форме символическим образом, оседающая в пространстве символом 1) того процесса, ради которого она была затеяна, 2) самой себя как формы художественной.

Но такова не всякая архитектурная форма, а лишь та, в которой художественный момент не вступает в противоречие с функциональным моментом на уровне их совместной «выразительной работы» и совместного выражения вообще. Ведь выражение, по Лосеву, есть «та стихия, которая получается в результате *воплощения* ... эйдоса в инобытийной сфере. Выражение *есть синтез эйдоса и его инобытия*... Отсюда — *символическая* природа всякого выражения» [Лосев 1927, с. 17]. Но в отличие от просто художественного выражения, архитектурная форма получает выразительное оформление от всего окружающего самостоятельно предстоящего ей инобытия, но получает его *образом*, полновесно выражающим и олицетворяющим это инобытие в качестве ставшего.

Именно в таком смысле архитектурная форма есть *образ бытия*, который она запечатлевает собой в качестве смысла, упорядоченного *чем-то выразительным*. Но для архитектурной формы всегда существует некое социальное или художественно неоформленное инобытие, без которого она не могла бы быть понята как законченная, — всякая форма должна от чего-то быть отличена, из чего-то выделена. Но именно этим художественным или социальным инобытием архитектурная форма сполна обуславливается как *выразительная самостоятельность*. И в этом, пожалуй, состоит ее главный парадокс.

Дело в том, что *художественное* (как промежуточное состояние художественной формы между выразительным предметом и выраженным фактом) оказывается одновременно *способом* понимания предмета и его эстетического восприятия. Художественное — словом — говорит о выражении как той или иной степени *мифичности* архитектурного произведения, а выражение предполагает *в смысле* отнесенность этого смысла не к самому себе, а к своему инобытию, к тому, *что* этот смысл формулирует и корпускулирует как *смысл*. От всякого же факта и реальной наличности *миф* отличается тем, что «он есть *смысловая* конструкция и *умное* изваяние» [Лосев 1990-а, с. 26] или — «есть само бытие, сама реальность, сама конкретность бытия» [Лосев 1927, с. 412].

Архитектурная форма лишь отчасти выразительна как *эмпирический материал*, хотя в реальном бытии этой формы согласуется материал и пространственного (т. наз. функция), и художественного формообразования, вместе составляющий предпосылку эстетической выразительности, или — проще — выражения этой формы как именно *архитектурной*.

Как онтологический факт, обладающий некоторой законченностью, архитектурная форма предполагает множественность и полисемантическую выразительность, каждый раз могущую быть отличной от «предыдущей выразительности» (эпоха, вкусы и т. п.). «Художественная форма, — пишет Лосев, — есть такая форма, которая дана как цельный миф, цельно и адекватно понимаемый» [Лосев 1927, с. 35]. Пожалуй, как ни в какой другой, в архитектурной форме *тождественность* между формой произведения и самим произведением как ценным смыслом, то есть — между *выразительным* и *выражаемым*, — дается без *зазоров*, поскольку, по Лосеву (отметившему пер-

вым эту закономерность в отношении всякой художественной формы), «нет никакого особого факта формы, кроме того факта, который дан как произведение искусства», и в этом — *реальная жизнь архитектуры как жизнь всяких эстетически выразительных форм: социальных и художественных.*

Выразительная сторона архитектуры невозможна без того, что выражается в ее формах, о чем эти формы свидетельствуют актом возникновения и существования.

Поскольку всякая художественная форма в самой себе «содержит указание на первообраз», постольку для архитектурной формы таковым оказывается породившая ее *социальная среда*, преломленная волей мастера и отлитая им в ценное массивное образование, фигурирующее в пространстве как объект восприятия и как воспроизведение форм выразительности среды (см. стр. 84 и след.).

Парадокс же состоит в том, что то, что в художественной форме до тех пор, покуда она не создана, ничто не говорит о ее первообразе, — в архитектурной форме проступает помимо этой формы, прочитывается как ее первообраз, как содержательное основание, и только этим типом выразительности закрепляться в качестве общезначимого основания. Более того, архитектурная форма помимо всех ее художественных качеств выступает сразу своим собственным и художественно, и социально выразительным основанием. Однако, если для всякой иной художественной формы, кроме той, в которую только облекается и на которой *почиет* форма архитектурная, действительно утверждение: «покуда не создана художественная форма, не может быть и речи о первообразе», — для архитектурной формы как таковой, возвращенной первообразом, средой, этот первообраз тем самым *исчерпывается*, и в ней уже ничто *выразительно* о нем не напоминает. Она сама — первообраз, и потому «молчит» о нем. Архитектурная форма в этом случае может выступить в качестве чистой художественной формы и потому быть выразительной (в т. ч. и функционально). Потому архитектура, онтологизируя свое понятие в каждой форме, проявляясь в ставших динамических движениях социального, не столько суть — *социальное явление*, как принято понимать, сколько *явление социального*, данное в его максимально выразительном качестве. Она как бы *окутывает* свой первообраз, скрывая и исчерпывая его, покрывая вырази-

тельностью как *фактом* и одновременно делая выразительной самое социальность. Срастворясь с формой художественной и позаимствовав у нее свои качества при посредстве волевого творческого акта архитектора, она не только выказывает художественные пристрастия и вкусы творца (что сполна исчерпывается любой художественной формой), но и выказывает те социальные условия и установки, которые этого творца своеобразным, специфическим образом сформировали тоже в качестве некой «архитектурной формы», «способной» порождать *себе подобных*. Иногда это формирование происходит *вопреки*, но обязательно — как художественно-волевой залог созидания архитектурной же формы.

Архитектурная форма есть завершенный ценный смысл, отторгнутый социальным в себя же самое; некое своеобразное инобытие этого социального; волевым творческим актом запечатленное отторжение. Акт этого отторжения застывает выразительными формами, которые, с одной стороны, вбирают наиболее характерные признаки социального, а с другой, — погружают это социальное в самое себя и выражают его снятыми формами: формами, превращенными из социального и от него тем самым отчужденными.

Иными словами, *архитектурная форма — фиксированная социальность, приобретающая завершенную выразительность и отлитая в форму экзистенциальной ценности.* Такая экзистенциально ценная форма является преодолением пространства, поправлением его *природой человека*. Но тем самым человек *возвращает себя* в познанный им мир, возвращает себе пространство, данное ему природой как условие *творческой потенции*, в оформленности которой он как человек *деятельно* нуждается. *В человеке природа возвращает себя самой себе как понятие*, и в таком смысле создаваемое человеком архитектурное пространство — суть собственное пространство природы, *формирующееся* (именно — формирующее самое себя) по ее законам (недаром Фр. Шлегель мог сказать, что *человек есть творческий взгляд природы на саму себя*).

Нельзя в этом месте не вспомнить учение Ф. В. Й. Шеллинга о неразличимости идеального и реального *как* неразличимости *выражения* в идеальном мире через искусство, изложенное и строго сформулированное им в «Философии искусства» (1802–1805 гг.). Ведь всякое искусство, по Шеллингу, «само по

себе есть не только деятельность и не только знание, но деятельность, насквозь проникнутая наукой, или же, напротив, знание, всецело ставшее деятельностью, иначе говоря, неразличимость того и другого» [Шеллинг 1966, с. 80]. И поскольку это неразличение проводится и может быть ухвачено только по линии *выразительного*, то есть по линии именно *эстетического*, постольку Шеллинг и указывает, что «*совершенное выражение ... абсолютного тождества как такового, или божественного, поскольку оно растворяет в себе все потенции, есть абсолютная наука разума, или философия*» [Там же]. В том же смысле, применительно к нашей теме, находим у Шеллинга (§ 29) подтверждение тезису о единстве идеального и реального в сознании античного грека. «*Абсолютная реальность богов непосредственно вытекает из их абсолютной идеальности.* — Ведь они абсолютны, а в абсолютном идеальность и реальность совпадают, абсолютная возможность = абсолютной действительности» [Шеллинг 1966, с. 90]. Таким образом, все формы выразительного оказываются действительными в силу того, что они возможны: в силу того, что потенция явления их как художественных произведений заложена в них как в потенции всеобщего *бытия природы*. В этом смысле, вероятно, можно несколько продолжить мысль Шеллинга, сказав, что «каждая форма включает в себя целостную божественность» [Шеллинг 1966, с. 91], даже не будучи причастна *понятию* божества.

Относительно *целевой формы архитектуры как всеобщей онтологии бытия* Шеллинг пишет, что «архитектура как изящное искусство (то есть форма, взятая в её художественном качестве. — А. П.) должна быть *потенцией самой себя как искусства потребности*, иначе говоря, чтобы быть независимым искусством, она должна взять самое себя в качестве своей формы и своего тела» [Шеллинг 1966, с. 284; курсив мой]. И только становясь выражением *идей*, — сказано чуть выше, — «образом универсума и абсолютного, архитектура может оказаться свободным и изящным искусством». И ниже: «архитектура есть форма пластики, и если это музыка, то музыка *конкретная*. Она может изображать универсум не только через форму, но одновременно и в ее сущности, и в ее форме» [Шеллинг 1966, с. 282], то есть *в форме самой архитектурной формы*.

Выразительность архитектурной формы, ставимая здесь Шеллингом в качестве центральной ее особенности, вбирает

в себя все возможные *проявления* архитектуры как формы вообще, что, вероятно, не может быть признано точным. Это вполне объяснимо, поскольку Шеллинг традиционно вводит архитектуру в число пространственных искусств и ищет различия в *жизнепроявлении архитектурной формы* посредством выразительности форм других искусств. Разумеется, всякое явление, какими бы основаниями оно ни было созиждено, в качестве выразительного существа все равно предстает некой законченной или длящейся (музыка, танец) формой. И если в других проявлениях художественного эта выразительная форма оказывается *заключительной формой эстетического воздействия*, — для архитектурной формы как социально значимой это *начальный* этап ее постижения и бытия в качестве некоторого выражения.

Архитектурная форма в самой себе при посредстве выражения раскрывает свой подлинный первообраз, облекая его в художественную форму и делая выразительным. Но *что же в архитектурной форме выступает как художественное и, следовательно, выразительное* (то есть как тождество смысла и его инобытия в моем сознании)?

Художественное в архитектурной форме проявляется как выразительное в форме тождества функционального содержания (смысла) архитектурной формы и его полезностного, жестикулятивного инобытия в деятельности архитектора. Очевидно ведь, что всякая архитектурная форма по отношению к человеку проявляется как его инобытие, и наоборот — человек, сколь ни парадоксально, *положен* архитектурной форме не иначе как *ее инобытие*, без которого она просто не нужна.

И сколько бы ни утверждать, что архитектурная форма есть порождение, ценное оформление и деятельностьное обоснование человеческого жеста (как это делает, скажем, Габричевский), все равно в ней как в *произведении архитектуры* главенствующей оказывается не функция, не художественное оформление этой функции, превращающее тектоническое построение в архитектурную форму, но неперенное *совмещение* того и другого, постулирующее последнюю как *произведение природы, и потому* 1) обладающее выразительными качествами, и *потому* 2) имеющее эстетическую ценность.

Независимо от качества проекта и его исполнения архитектурная форма является первым *пространственно-онто-*

гическим препятствием человеку, препятствием, самим же человеком создаваемым для его последующих преодолений как залог некоторой *формы деятельности* и жизнепроявления.

Вскрывая, выказывая собой первообраз, архитектурная форма одновременно его *скрывает*, подменяя собой как просто *формой выражения*. Механизм этого раскрытия-сокрытия имеет художественные основания, а не жестикулятивные. И первообраз здесь оказывается не чем иным, как *смысловыражением* и *смысловращением* этой формы в ее непосредственной социальности. Выражение как нечто художественное, имеет *театралогиический* оттенок. Самая осуществленность этого выражения посредством художественного в архитектурной форме (а их совпадение, как мы выше показали, довольно своеобразно) приводит к восприимчивым моментам некоей дополнительной к архитектурной *театралогиической* форме. Последняя, сливаясь в общей выразительности, жестикулятивно ведет себя по-особенному. Акт *наблюдения над наблюдением* (не путать с дюрренматтовским наблюдателем!) архитектурной формы, — то есть акт архитектуроведческий, — в отличие от живописной, скульптурной или музыкальной, чаще всего начинается с театралогии, признаками которой наблюдающий невольно и даже «нехотя» наделяет архитектурную форму для ее рефлексии. В этом выражении и проявляется экзистенциальная *судьба* архитектурной формы, ее *историческая* судьба. И потому художественная форма, по *смыслу* тождественная первообразу, но по *факту* различная с ним, — есть «энергичное становление первообразом самого себя» (Лосев). Смысл архитектурной формы проявляется, следовательно, также и в *мифологическом* качестве — в движении покоя. Но мифологически понятый смысл говорит о *соотнесенности смысла* и *мифа внутри самих себя*, в то время как акты выражения свидетельствуют об их соотнесенности с инобытием, с тем социальным, из которого они были соизданы в качестве архитектурной формы. Такое выражение возможно в качестве постигнутого лишь посредством *лучения* «эйдетиической энергии», поскольку в архитектурной форме выражается некоторая сущность, и то, что переживаетея в этой сущности, суть ее энергия, излученная в свое инобытие. Посредством этой энергии, рефлексивно взятой уже как наше инобытие, мы только и способны *формулировать* самую эту сущность.

Архитектурная форма, в отличие от живописной, скульптурной или музыкальной, назначена в смысловом и энергичном качестве быть *оппозицией* человеческому жесту. Данная как оформление этого жеста в его деятельностной динамике, она предназначена для создания условий непрерывности функционирования некоторого процесса, и только будучи опосредована этими качествами, — для эстетического наслаждения, «свободного от всякого интереса», то есть — данного как нечто видимое или слышимое. С приземленной точки зрения, даже турист не столько «смотрит» или «слушает» архитектурную форму, сколько переживает самого себя в своем онтологическом нахождении, *переживает себя в инобытии*, оформленном архитектурной формой как безграничное, и если не бесталанен, сможет описать ее, создав *архитектурный экфрасис*. В этом случае всякое восприятие в архитектуре формы художественной целиком обуславливается формой архитектурной и эйдетиически отождествляет их совместную выразительность.

Таким образом, можно повторить (с опорой на выводы Лосева), что архитектурная форма не просто *извне* и *изнутри* *видимая вещь*, но *вещь*, переполненная смысловыми и жестикулятивными *энергиями*, вращающимися в самих себе и выплескивающими наружу. Деятельностное прикосновение к такой вещи переполняет человека этими энергиями, солидаризуя вещь и ее идею, и в таком слиянии выказывая собственно *вещную выразительность вещи*.

Следует уточнить вот еще что. *Всякая выразительность как театралогиический момент предполагает некую мистериальность своей онтологической реализации*. Отсюда можно заключить, что самая выразительность лежит на *идее мистерии* или имеет основанием своего воплощения понятие *мифа выразительного* как *открытой мистерии* или целостной семиотически развернутой системы мистериальности. Умберто Эко где-то написал, что первостепенная задача семиотического анализа заключается в том, чтобы по возможности свести любое спонтанное явление к условности, любой естественный фактор к фактору культуры, любые аналогии и соответствия — к коду, любой предмет — к символу, любой относительный признак к соответствующему смыслу и, наконец, любое проявление действительности — к социальному понятию. Архитектурная форма как выразительно театралогиическая форма, в самой себе со-

держащая принцип и основание своего семиотического устройства, свою онтологическую воплощенность и реализацию, будучи расцениваема как мистериальная одушевленность (имеющая основание для своей реализации лишь в аспекте всеобщей социальной значимости), является *страстной* в своей выразительности, безумной и внеисторичной. Художественность ее почит на театралогическом эффекте, им же, по сути дела, исчерпываясь. Но выразительность этого эффекта возможна только при наличии восприимчивого к нему человеческого духа, за счет подобных эффектов способного полноценно существовать и «питаться» результатом, который этим эффектом производится. Лишь в таком случае театралогический эффект может быть понят как ценное *исчерпание смысла* архитектурной формы.

Еще одна отличительная особенность архитектурной формы состоит в ее выразительном воздействии 1) и на среду, в отношении которой она как вещь выступает инобытием, 2) и на человека, который это инобытийное выражение (и для себя, и для среды) творческим образом продуцирует. Результатом такого продуцирования эта форма проливается в человека как основа его познания, как *проявленная природой выразительность* окружающего его инобытия. Стоит даже сказать, что *архитектура в значительно большей степени, нежели искусство, усложняет и модифицирует первично ощущаемое человеком инобытие, сгущая его, напрягая и концентрируя в экзистенциально ценных и выразительных формах, стремясь оформить посредством внесения художественного, и тем самым преобразить.*

Вероятно, именно в отношении архитектурной формы как сознательного *превращения бытия* окажутся справедливыми утверждения Фихте («я» полагает самое себя ограниченным через «не-я») и Шеллинга («я» сознает первоначальную гармонию субъективного и объективного), которые фиксируют, выражаясь повседневным языком (ведь любая архитектурная форма — *моя живая повседневность*), опосредованное сознанием инобытие ценной выразительной формы в качестве жестикультивного.

Отличие от художественных форм живописи, скульптуры и музыки, архитектурная форма, взятая не только как художественная, снимает (преодолеывает) возможность пренебрежения собой как оформленностью человеческого инобытия. И в антично-

сти, когда «архитектура была всем» (А. К. Буров), являясь художественным инобытием человека, перед которым блекнут иные выразительные формы, — невозможность пренебречь архитектурной формой в угоду какой-либо другой наиболее очевидна.

Обратимся к примеру. «Века менялись, — пишет В. В. Розанов, — Греческий городок “Посейдония”, переименованный римлянами в “Пестум”, потерял связь с родиной, потом — подпал под Рим, беднел, худел. Жители расходились или вымирали. Никто его не убивал, не громил его стен таранами, не жег. Он в стороне был от больших путей истории, от транзита, от войн, от богатства. И умер, как маленький, никому более не нужный городок. Жители его покинули, но боги остались. Это — храмы» [Розанов 1994, с. 110]. Храм — то, что остается не только в *виде* руины ушедших форм бытия, но и в *смысле* отражения бытия как отпечатка *genius loci*. «Теперь эти храмы приобщились природе, стали частью ее, но только частью рукотворенною. Вот лист, а вот — греческий храм, и оба — одно, живы и не живы, одушевлены и не одушевлены» [Розанов 1994, с. 110]. Во всяком случае они совершенно реальны, духовно и физически ощутимы. Так с греческого языка слово *psyche* переводится одновременно и как *душа*, и как *дыхание*, и как *тень*, и как *бабочка*. С другой стороны — и это важный момент, — никакой иной формы, кроме архитектурной, формы, которая бы *целостно* являла человеку в его повседневности (ведь и *историчность как полнота бытия тоже повседневна*) его ценное жестикультивно и художественно выразительное инобытие, не существует. Это заключение — отнюдь не столько апология мыслительно обезжиренного «синтеза искусств», сколько постулирование онтологического примата архитектурной формы над всякой иной пластически выразительной формой.

Последняя предстает человеку как его непосредственная бытийная повседневность, и зачастую оказывается едва ли не единственным предметом рефлексии. *В архитектурной форме человек дает себя на откуп бытию*, и если эта форма — единственное его препятствие, его инобытие преподносится как *исчерпывающая данность*. Повторюсь, что именно архитектурной формой человек «заклинает» инобытие.

Итак, из предыдущего становится очевидным, что форма как принцип существования всякой вещи есть порождение природы, созданное ею (либо при посредстве человека, либо без

этого посредства) для выразительного существования вещи как чего-то особенного. Помимо формы никакая вещь не могла бы не только быть выражением чего-то, ради чего созиждена, но и вообще быть. (Разумеется, прагматический аспект существования выразительной вещи должен приниматься во внимание в последнюю очередь.) Форма для вещи — условие ее выразительности и бытия. Именно в *форме* вещи проявляется ее смысловая сущность, и потому форма имеет вещный характер. Формой выражается вещь, но и форма ее тоже вещественна, вещна. Художественное в какой-либо вещи покоится в сущности ее формы, и благодаря этому форма вещи — художественна.

Таким образом, может показаться, будто художественное есть предикат не самой вещи, но только ее формы. Но поскольку форма невозможна помимо своей вещи, а вещь — помимо формы, то и художественное как качество формы является качеством вещи, смазывая их кажущуюся разведенность до неразличимости. Художественное в произведениях пластики скрывает и форму, и вещь за смысловым и художественным же покровом, то есть самим собой¹.

Архитектурная форма как выразительная форма, в отличие от просто пластической художественной формы как тоже выразительной формы, выражает посредством совместной выразительной работы художественного и прагматического моментов не самое себя как *форму* некоторой просто вещи и не *вещь* как некоторую просто форму, но — *смысловые энергии*, которые заложены в ней в качестве выразительных. Просто же пластическая художественная форма выражает в форме вещи или вещь в форме самое себя как некоторую раз и навсегда индивидуально построенную выразительность.

Архитектурное произведение дополняет человека до самого себя, приравнивает его себе и целиком же противопоставляет, не вступая, однако, с человеком в диссонанс. Ведь это произведение — человеческое произведение, а человек заслуживает того, на что способен. Хотя такая *вещь*, как архитектурная форма, и является результатом человеческого творчества и не может быть логически выведена из творческих актов жи-

¹ При строгой логической демаркации *художественное в форме* и *художественное в вещи* могут быть сняты как *принцип* тождественности по причине морфологической слитности формы и вещи.

вотного (вспомним сентенцию Маркса о пчеле и архитекторе), тем не менее, будучи взятой в историческом разрезе, она не оказывается результатом лишь неких сугубо *субъективных* порождений этого творчества (в отличие от созидания просто пластической художественной формы). Архитектурная форма *в ее особенности*, с одной стороны, имеет вполне различимую историческую привязку к времени создания, с другой, — полноценно включает содержательность просто пластических форм, зачастую действительно анонимных. Настоящее имя архитектурной формы — имя эпохи, ее породившей¹.

Однако эстетическое бытие обеих пластических форм — архитектурной и художественной — остается в выразительных моментах бытием некой *особой формы предмета*, сформулированного в качестве совместности этих форм, и именно это бытие есть эстетический образ, рисунок этой формы в моем сознании. Этот рисунок представлен как образ и даже модель *всеобщего*, то есть как символ (ордер, храм, обелиск). Конечно, первоосновой всякой архитектурной формы является чувство пространства, которое в свою очередь коренится «в ощущении человеком собственного тела и, таким образом, носит психофизический характер. Структурные формы, членения и детали представляют обнаружение этого чувства в материале посредством художественной деятельности» [Бринкман 1935-б, с. 151]. Если бы А. Э. Бринкман, представитель формального метода, не сказал этого, следовало бы полагать, что чувство пространства является не первоосновой «всякой архитектурной формы», а лишь более или менее верным средством ее выражения как именно архитектурной. Но верно другое — «особенное чувство пространства, свойственное какой-либо эпохе, сообщает ей архитектурную творческую силу. Стремительные формы служат этому чувству средством выражения. Чувство пространства и форма его выражения находятся в таком же отношении друг к другу, как мышление и речь» [Там же]. Но не только. Форма выражения вообще пребывает в отношении к тому, что она выражает (*в том числе* и «чувство пространства»), подобно взаимной работе речи и мышления, действительной лишь когда существует *elan vital*, «жизненный порыв» (А. Бергсон) для их проявления.

¹ «Имя» художественной формы — имя автора, пережившего в себе идею и сделавшего с нее пространственный слепок, отлитый в свое инобытие.

Таким образом, не что иное, как «жизненный порыв» речи и мышления породил античную культуру, не что иное, как безмерное чувство пространства, вмещенное и удобно расположенное в ограниченном объеме греческого космоса, и одновременно парадоксальная замкнутость перспектив породили эллинскую архитектуру как человекообразный феномен.

АРХИТЕКТУРНАЯ ФОРМА АНТИЧНОСТИ КАК ОРГАНИЗОВАННЫЙ ХАОС БЫТИЯ

Однако античная архитектурная форма может быть рассматриваема не только как онтологическая повседневность. Следует высянить граничные корреляции между *бытием античности* и *античностью*, *антикварностью*, *археологичностью бытия* как человекообразного инобытия всякой архитектурной формы. Если лик, *en face* бытия, явленный сознанию, есть в конечном счете пространство человеческой деятельности (данной ему как переживание, рефлексия себя как самости), причем такое пространство, которое эстетизировано в выразительной форме как форме проявления, — то *профиль* бытия — собственное лицо архитектуры.

Архитектура — человеческое бытие *со стороны*. Это живое инобытие человека, в котором *время бытия есть портрет инобытия*.

Чтобы разобраться, я вынужден зайти несколько издали. Мартин Хайдеггер (в конце 1920-х), сам, похоже, не замечая, занялся разрисовкой, даже раскраской этого портрета, оставив читателю умственную забаву прописывать контур изображенного самому. Его трактат «Бытие и время» (1927 г.) — пристально обтекстованный зрачок человека, отпечатанный на «циферблате» сознания. Причем, и зрачок, и сам человек даны в режиме *наличного* присутствия. И потому, по Хайдеггеру, проблематика греческой онтологии «должна брать свою путеводную нить из самого присутствия». — «Присутствие, то есть бытие человека, в расхожей равно как в философской «дефиниции» очерчено как *soon logon ebon*, живущее, чье бытие сущностно определяется способностью говорить» [Хайдеггер 1997, с. 25]. Однако это «присутствие» на самом деле — *культурная детерминированность кодов распознавания*: она обнаруживается, когда мы бе-

ремся сравнивать в разных культурах конвенции визуальной репрезентации. Например, для европейской культуры окапи, зебра и гиена — животные экзотические, и необычны они по сочетаемости характеристик четвероногости и полосатости; а для африканской культуры зебра и гиена не экзотичны, а довольно распространенный вид четвероногих, и потому код их распознавания у африканца иной, нежели у европейца. Так, для англичанина или китайца материальные остатки эллинских храмов имеют одну культурную детерминированность: «это древняя Греция», для грека или итальянца — иную: «это наше прошлое». Для западно- и восточноевропейского мировосприятия, конечно, в отличие от индуса или японца, культура античного мира — своя культура, это корни, питающие нашу современность. В этом случае «классификация мира», встроенного в язык, — это бесконечное число элементов повседневного опыта, которое сводится к ограниченному количеству идей, их породивших¹. А. Р. Усманова, изучавшая творчество У. Эко, утверждает, что если что-либо нами все еще воспринимается как естественное, предшествующее процедуре кодирования, не тронутое конвенцией, то это еще не значит, что код отсутствует: это всего лишь означает, что мы покуда не готовы распознать и проанализировать коды репрезентации. «Таким образом, — подчеркивает автор, — таинственность похожести, аналогичности изображения обозначаемому предмету реальности обусловлена процессами кодирования, которые 1) коренятся в механизме восприятия, 2) детерминированы культурой и традицией»². Если в этой книге я стараюсь выявить и показать корневую систему мировосприятия древнего эллина (и римлянина) через выяснение его отношения к созиданию архитектурной формы посредством современного обращения не столько к этой форме, сколько к ее историко-культурному контексту, — значит, стремлюсь выяснить механизм восприятия эллином (и римлянином) своего времени при помощи попытки проникновения в языковой и пространственный код его культурного пространства. В этом, пожалуй, и заключается раскрытие «таинственности похожести»,

¹ Об этом много писали К. Леви-Стросс, Ф. Боас, Р. Арнхейм, Х. А. Борхес, М. И. Ямпольский, У. Эко (о множественности иконических ходов) и др.

² А. Р. Усманова. Умберто Эко: Парадоксы интерпретации. Минск, 2000. С. 89.

которую каждый европейски вышколенный человек исподволь стремится обнаружить, проводя исторические и культурные параллели между своей и чужой «современностями».

В предыдущем изложении я постарался закрепить подтверждение старой мысли об oro-акустической специфике греческого письма (вслед за М. А. Гаспаровым и С. А. Утченко), порожденного и замешенного на говорении, на слове звучащем. Здесь же попробую показать, что «античное толкование бытия сущего» ориентировано на *мир*, соответственно, *природу* в широком смысле, и что оно по сути дела получает понимание бытия из *времени*.

Сущее в его бытии схвачено как *пребывание*, то есть оно понятно в виду одного определенного модуса времени — *настоящего*. После удостоверений Хайдеггера становится очевидным, что присутствие бытия может быть представлено сущим само по себе, в силу невозможности мыслить нечто *вне его присутствия в сознании*. Любое присутствие есть бытие, предъявленное сознанию сущим, но и всякое бытие дается в качестве присутствия лишь в некоторой *форме*, происходящей из сущего в бытие и потому формующей это сущее в некоем *теле бытия*, имеющем архитектурное устройство. Это понятно.

В чем же состоит предельная форма выразительности бытия, где находится то предельное тело, которое приводит природу реального и природу идеального к одному целому, к существованию, источнику, из которого они вместе возникают?

Слово, которым мы задаем себе эти вопросы, оказывается тем выразительным элементом, который приводит сущее в сознание бытия. *Сущее приходит в сознание словом*.

Потому древний грек столь большое значение придавал *звучащему слову*, работающему как принцип присущественности сущего сознанию, а не *слову письменному*, которое передает смысл бумаге, где звуковой элемент утрачен. В слове, приданном бумаге, сущее выказывает себя сознанию как историческое, дается в форме *истории смысла* и *истории слова*, которым этот смысл фиксирован, присущественен сознанию, и тем самым историзирует его активность, онтологизирует ее, нагружая обязанностью быть причиной бытия, причиняя ее бытию как присутствию. Этим в первую очередь и занимается тот раздел, скажем, литературоведения, который ведает искусством поэтики. Не устаю подчеркивать, что теория и история архитектуры — это околоархитектурная, сиречь текстовая дисципли-

лина, которая по этой веской причине прибегает к методам поэтики, заимствуя их из литературоведения, и приходит на этом пути к самостоятельно значимым результатам.

М. Хайдеггер заметил, что в конкретном исполнении речь имеет характер говорения, голосового озвучания в словах (что предшествовало, разумеется, слову письменному, или — по С. С. Аверинцеву — «записанному слову») — «*logos* есть *fone*, а именно *fone meta fantasias* — озвучание голосом, при котором всегда нечто увидено» [Хайдеггер 1997, с. 32–33]. Не что иное, как логос, выразительность коего *пребывает* в слове как бытии сущего (и его конструкции), приводит сущее, во-первых, к видимости (а видимость ведь может быть и ложной¹), во-вторых, — к бытию как выразительности, и потому — к *присутствию эстетического*. Для архитектурной формы в античности именно в *присутствии эстетического* выражает себя ценность ее пространственного бытия, которое посредством выразительности «формулирует» архитектурную форму в качестве сущего, как произведение природы: посредством придания человеку способности творчества и выявления в нем этой способности через деятельностный момент.

В Греции эта специфика носила «пан-ический», то есть всеобщий характер, проявляясь в звучащем слове, которое было и сущим, и бытием. Мифический Пан, являясь сознанию, наводил на людей ужас страшным видом, вызывая «панику», и это — высшее проявление эстетизации бытия в слове: *дальше выражения чувства слову двигаться некуда*. Это — основная работа звучащего, опозитизированного слова, предельная его «работа». Посредством слова сущее приводит бытие к *эстетическому присутствию*, эстетизируя самое себя как именно сущее. И потому присутствие бытия в сознании никаким иным образом, кроме *телесной массы кажимого смысла* (оформленного, отлитого в форму слова), не может быть *эстетическим*. Архитектурная форма — «снятая», материализованная форма технологически «сказанного».

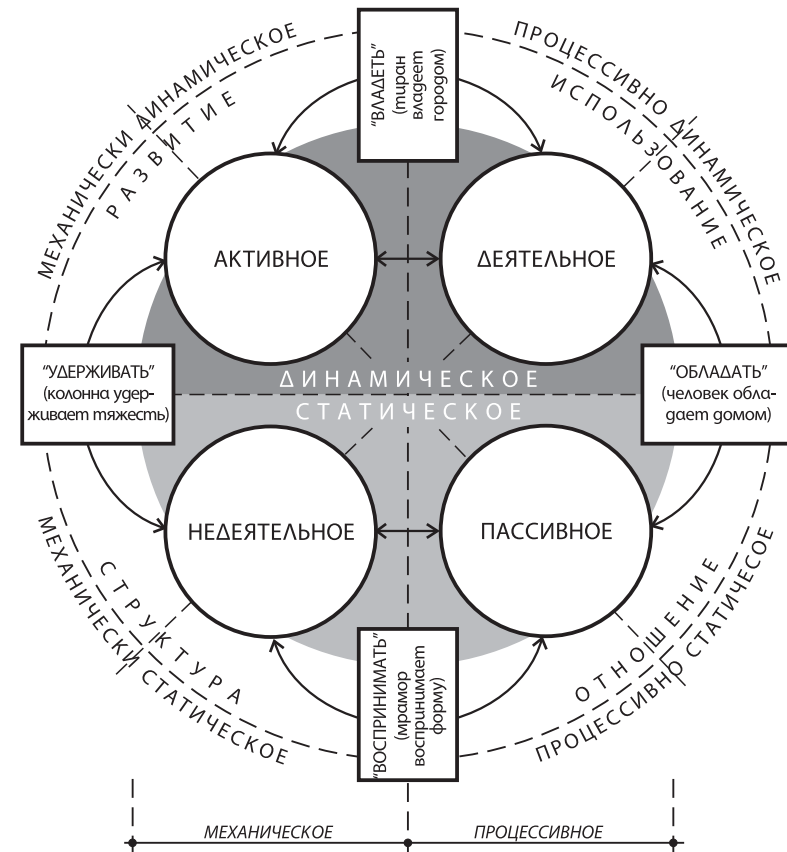
Слово — *масса эстетического* в сознании. *Вес эстетического* — присутствие бытия как кажимости сущего, явленного сознанию *мерой эстетического* (сколь бы абсолютный характер

¹ См. различие *формы бытия* и *формы воздействия* в эстетической концепции Адольфа фон Гильдебранда [Гильдебранд 1991].

ни носило эстетическое само по себе). *Эстетическое присутствует в бытии словом*, и потому бытие имеет эстетическую ценность благодаря выразительной *кажимости сознания*, поскольку бытие дано человеку 1) непосредственно 2) в качестве образа. Этот образ — не только образ человеческого инобытия, но и некий абсолютно сущий образ, в отношении которого сам человек оказывается инобытием. Иначе говоря, то, что принято наименовывать *средой* по отношению к деятельным и вообще онтологическим проявлениям человека, создает требуемые пространства и, стало быть, бытийные ограничения для этих человеческих проявлений, — есть не что иное, как подлинно человекообразное инобытие, данное ему непосредственным образом. В сложении этого образа архитектор участвует, и оставаясь самим собой, и становясь, по удачному выражению Г. З. Каганова, «всеми остальными». Таким образом, среда, в которой человек «любит и страдает», выказывает человеку своим образом его подлинное инобытие, для пренебрежения которым нужна малость: перестать быть человеком.

Образ среды возвращает в человеческую «камеру сознания» (Хайдеггер) самого человека как некую онтологическую добычу. То есть образ среды как наличное бытие сущего провоцирует человека к познанию (осуществлению волевых актов выхода из себя и возвращения в себя-другого) своего инобытия, или, в снятом виде, — собственной онтологии, иначе — как выразился Хайдеггер — своего «онтологического присутствия». Ведь познание есть «бытийный способ бытия-в-мире» [Хайдеггер 1997, с. 61]. *Образ среды эйдетичен*, дается сознанию в своем *выглядении*, и требует описания, которое непременно (в силу присутствия) притирается к сущему, чьим подлинным выражением и является человеку образ его инобытия. *Человек есть инобытие среды* в той же степени, в которой *среда есть инобытие человека*: они равновелики.

Человек как одновременно инобытие духа и природы, и их порождение (от них отчужденные индивидуальность и социальность), — посредством же духа и природы возвращает себе пространство жизнедеятельности и жизнепроявления. Стоит утверждать, что истинное бытие — это печать, которая накладывается идеями на материю (*Федр* 75 d), но для понимания этого бытия в качестве эмпирического необходимы условия, сами эмпирическими не являющиеся. Иными словами, архитек-



40. Глагольное отражение соотношений между механическим и процессивным, динамическим и статическим в человеческой деятельности по преобразованию среды

турная форма, сформированная человеком «по своему образу и подобию» (и для реализации этого «образа» в его «подобии»), не проявляясь в грубо эмпирическом смысле, не довлея над постигнутым этой формой пространством, — оказывается вне-эмпирическим, эйдетическим условием формулировки человеческого инобытия как его *выразительной непосредственности*. Тем самым — архитектурно и деятельностно.

Таким образом, *идеальность* архитектурной формы проявляется как представленная в вещи форма общественно-чело-

веческой деятельности или, иначе, — как форма деятельности, представленная в виде вещи и предмета. «Форма вещи, созданной человеком для человека, поэтому и есть тот прообраз, на котором воспитывается, возникает и тренируется культура силы воображения» [Ильенков 1984, с. 260]. Именно сила воображения ставит архитектурную форму в отношении к человеку как его *естественное* инобытие.

Создание сакральных сооружений, на главенствующем положении которых в истории архитектуры начиная с доисторического времени настаивал А. Г. Габричевский (менгиры, дольмены, мегалиты, кромлехи сакральны *par excellence*), являлось естественной человеческой потребностью, нацеленной на закрепление на земной поверхности ценной для человека сферы его деятельности. Их содержание до сих пор остается *рационально* необъяснимым. (Помните, сколь трудно было преодолеть С. А. Жебелёву традицию утверждения лишь *отчасти* сакрального характера афинского Парфенона?) Всё это как элементы фиксации содержания деятельности человека не может не навести на мысль, что 1) архитектурной формой оформляются не только прагматизированные, но и отвлеченные проявления бытия человека, 2) наивысшую степень художественного раскрытия этого инобытия в архитектурной форме удастся фиксировать именно в *сакральных сооружениях*, в постройках, посвященных якобы *отвлеченному*, по фактам существования которого преимущественно и обозначаются эпохи «становления человеческого духа в форме зодчества». Видимо, Габричевский имел в виду сакральную форму зодчества, вслед за Гегелем утверждая, что история архитектуры суть запечатленное в ставшей форме развитие человеческого духа. Исходя из этого, можно предложить следующую цепочку развития идеи архитектурной формы (и ее изучения): *человеческий дух — материализация сакральных проявлений человеческого духа — история архитектурной формы*.

Что являют нам *эллыны и римляне* в названном круге вопросов? Так, храм должен быть воспринимаем как отчужденный элемент мифологического сознания, присущего «древнему» греку, причем в том самом смысле, в каком его жилище является отчуждением общественной деятельности в системе повседневности. В *теле храма* античный человек отчуждал не только родовую сущность божества, взятую как мифологический по-

литипаж, но и собственную способность *мышления этого божества* (*помышления о божестве*). Он наделял миф телесностью и фигурностью, помимо которых идеальная реальность не может быть постигнута в качестве материально устроенной конкретики. «Древнегреческое мироощущение, — повторим за Лосевым, — есть узрение и осязание мира как тела» [Лосев 1993-б, с. 84], и тела — как мира, да и само «бытие для греков есть храм, или дворец, наполненный статуями..., ибо ... человек есть не что иное, как статуя» [Лосев 1993-б, с. 87]. Если выше я пробовал обосновать, что колонна греческого периптера — предельный *символ выражения* тектонической построенности всякой идеи, то храм в том же смысле может быть рассматриваем как предельное выражение и олицетворение *отчужденной абстрактной деятельности человеческого сознания*, способного порождать ту или иную телесную форму, — *идею и вместе с нею тело божества*.

Язык, которым, обволакиваясь в слово, пользуется идея, дабы выказать себя человеку, и который человек создал, чтобы дать идее возможность выказывать себя, и идея сама по себе как нечто, являющееся «беспредпосылочным началом», выказывающим себя сознанию в качестве некоторой *телесно сложженной и словесно выраженной* формы, — невозможны помимо наличности для них некоего «жилища» (вместилища, обиталища), которое оберегает вечный непокой сознания и свободу идеи от беспредметности, бесформенности и гибели. Это жилище — эллинский храм.

Если Лосев сначала доказывал, что, по Аристотелю, каждое художественное произведение не есть сама действительность, но некоторого рода выражение действительности, позже он убедился, что логика самого выражения не является точной и формально обоснованной логикой действительности. «Она потому и является логикой действительности, что она не есть логика чистого разума..., но есть логика ... топологическая... В художественном произведении эта топологическая логика есть не что иное, как *эстетика развертывания сюжета*» [Лосев 1975-б, с. 719]. Таким образом, и архитектурная форма как особого рода художественное произведение есть и действительность, и выражение действительности, и объект, и рефлексированное, материализованное понятие об объекте, и в области архитектуроведческого письма может рассматри-

ваться только с позиций эстетики развертывания ее сюжетов: деятельностных, специально проектных, оценочно-охранительных, поэтологических. Среди этого ряда только первое и последнее утверждения позволяют приблизиться к более или менее адекватному представлению об архитектуре древнего (в частности, античного) мира, поскольку исследуется не столько архитектурная форма, сколько ее социально и художественно окрашенный *эйдос* (чувственная форма эстетического предмета), который реконструируется исследователем, опирающимся на миродержавный эллинский космос нашего о нем знания.

Как никакой иной символ материальной культуры человечества, именно *греческий храм* позволяет заключить о себе — ступке духовной жизни эпохи — как о некоем предельно выразительном и категориально значимом символе единства предельного же состояния пластического *языка* античного художественного мышления и телесной *идеи*, этим языком вымолвленной пространству греческого полиса. «Ни у одного народа, — пишет В. В. Розанов, — всецелое увлечение внешним миром не выразилось в такой яркой, вполне законченной — до художественности — форме, как у древних греков. Всеми силами души... они погружены были во внешний чувственный мир, смотря на земную жизнь как на законченное целое, и почти совсем не задумываясь о жизни вечной» [Розанов 1990-б, т. 2, с. 23]. Видимо, они чувствовали, что чем более чистыми и откровенными будут в своих жизненных порывах, тем дальше окажется их «посмертное» духовное движение. *Древний грек знал, потому что чувствовал, — христианин верит, потому что знает.*

По Гегелю, если архитектура эллинов дала истории периптериальный храм, а скульптура — статую, нечто третье должно было дать *общину*, предстоящую этой статуе в храме, ту внутреннюю и индивидуализированную духовность, которая, не будучи абстракцией, не является уже просто *духовной телесностью*, но чем-то значительно большим: материальной общностью коллектива. Лосев заговорщицки обратил внимание, что *музыка* греков «гораздо ближе к Фидию, чем к Баху и Бетховену (неужели! — А. П.). Грек и здесь продолжает как бы *ощупывать* статую, хотя, казалось бы, столь бестелесное искусство, как музыка, очень мало дает к этому оснований» [Лосев 1993-б, с. 81]. Напротив, не что иное как музыка и способно

дать к этому основание. Вероятно, более верного основания для созидания на нем архитектурной формы трудно представить, а тем более «подложить» архитектурной форме. Кроме того, музыка, не сопровождавшаяся пением или танцем (хотя бы военным!), у греков — редкость: апокинос, пиррихий и примий — военные танцы, которые были сродни ритуальным (например, вакхическим) и сопровождалась музыкальным исполнением. Архитектурный контекст для этого был не только обязателен, но имел, пожалуй, ведущее значение.

Вероятно, *пластическое бытие* идеи дало основание В. С. Библеру считать, что «колонна Парфенона *сказана* жителю Афин», поскольку она, как и самый Парфенон, — результат человеческого действия и человеческого жеста. А еще больше — результат античной *мифологической речи*. «И если непосредственные трудовые действия в их направленности на предмет воплощены в камне, металле, злаках, то “сказание”, “сага” этих действий только подразумевается, эти действия существуют в живом процессе общения, они молчат о своем “сказании”; их ... речь мыслится... как нечто радикально неинформационное» [Библер 1990, с. 242]. Обратимся к примеру.

Подтверждение допустимости рассмотрения и понимания архитектуры и как 1) некой всеобъемлющей бытийной формы, целокупно выражающей человеческую деятельность, и как 2) непрерывный процесс волевой организации человеком инобытия, находим в реконструированных пра-формах первичного языкового состояния («пра-языка»), в частности, в терминах *мир, земля, поселение, жилье*, которые приведены Ю. Л. Мосенкисом. Автор, пользуясь внеязыковыми интерпретациями (прибегая к данным, сохранившимся помимо языка), приходит к любопытным выводам. И хотя его заключение, что, «представляя себя, свое племя, свою территорию центром, *древний человек соотносил с собою представления о жилье, поселении, мире*» [Мосенкис 1997, с. 157; курсив мой], кажется несколько размытым (*чьи* именно представления он «с собою соотносил»?), суть вопроса ухвачена верно. И если со специальной задачей Ю. Л. Мосенкис виртуозно справляется, утверждая, что понятия *поселение, жилище, территория* связаны с названиями человеческих объединений, и что все они, в том числе и понятие *мир*, имеют структуру, отвечающую структуре слов со значением *круг* (вспомним легенду об основании Рима «по этрускам»),

и этих выводов для целей его исследования достаточно, — в архитектуроведческом аспекте приходится двинуться чуть дальше. Поскольку языковой материал дает основание для таких выводов, нужно полагать, что в понятиях *жилье*, *поселение*, *территория* и даже *мир* основанием является не столько представление о *круге*, сколько представление человека о конкретной *форме протяжения его деятельностиной сущности*, его «жестикюляции», его бытия (рефлектируемого в форме инобытия), граничности его сознания (с одинаковой силой простирающегося в разные стороны), наконец, о некоей шарообразности как границе восприятия человеком чего-либо. И понятие о такой *шарообразности*, отпечатавшееся в языке, будучи распространенным на «строительный» аспект, дает возможность заключить о разумении архаическим жителем *онтологического бытия* в качестве некоторой предельной мыслительной формы. Форма такого понимания — уже *архитектурная форма* в разнообразном множестве условий ее материального воплощения. Это тем более хочется подчеркнуть, принимая во внимание устойчивые *формы выражения в языках мира*, что лишний раз свидетельствует о «всенародном» значении круга или шара как понятий, коррелятивных понятиям и бытия, и его границ.

Может быть (как это делает В. С. Библер), и вправду стоит признать за *речью* колонн Парфенона нечто «радикально неинформационное», — ведь они упорно молчат о себе, не выказывая ничего иного, кроме самих же себя: колонна — колонной. И лишь вступая с нею «в диалог», можно утверждать, что мы начинаем понимать ее работу, проявленную в воздействии на нас, более того — в *диалогическом воздействии*, в котором ты играешь первую роль, и которое только тобой инициируется. Так, всякое явление будет мертво, если к нему не обращен вопрос, если оно не «вступило» в диалог: книги, которые не читают, мертвы. Они существуют подобно мумиям, имеют тело, структуру-тектонику, но остаются как бы *помимо жизни*. В этом смысле колонна как снятая пластическая форма человеческого бытия, как некое визуальное превращение этого бытия должна быть понята не просто как видимость, но как некая *внутренняя форма самой видимости*, как ее устойчивое и воспроизводящееся ядро, выявление которого на феноменологическом уровне оказывается результатом анализа (см. выше, стр. 706–712). Парадокс в таком «диалоге» в том, что и задаем

вопросы, и выдумываем подходящие ответы мы сами, колонна только повод. Но — семиотически интересный.

Таким образом, колонна (как превращенная форма сознания и элемент конкретного физического тела) и храм (как организм, приводящий это тело в *семиотическую подвижность*), являясь самостоятельно и общественно ценными знаковыми *системами*, замещают для древнего грека (и для нас) определенные моменты содержательной *работы сознания*, и потому в своих превращенных формах выступают конечной причиной самой подвижности, живости сознания, которая в нем себя выказывает. Деятельность же сознания по постижению этих превращенных форм оказывается не только их распределением, но и актом сообщения сознанию посредством *причины* их смыслозарождения в теле античной культуры. Вскрыть механизм этого процесса я и пытался в предыдущем изложении.

С точки зрения информативности, всякая архитектурная форма, безусловно, вступает в отношение с *пространством*, инобытием которого она себя проявляет, с *контекстом*, вызвавшим ее к жизни как функционально обоснованное отграничение типа человеческой деятельности, и с *общественным вкусом*, который породил ее как нечто выразительное и тем самым целостно выразил эстетические пристрастия эпохи. Она со всем этим соотносится не иначе как в своеобразной *диалогической форме*. Ничем иным не пояснить литературу, так или иначе касающуюся природы античной архитектуры, как назойливым желанием вступить в диалог с вечностью, данной не только как «интересный собеседник», но и как объект, способный вынести какие угодно оценки его «мыслительных способностей» и умеющий общаться с каждым, и значит — со всеми. Но и «истец», и «ответчик» в таком имагинативном диалоге — ты сам.

В этом именно смысле мы вполне серьезно могли бы провести параллель между архитектурной формой как открытой ветрам последующих эпох *семиотической системой* и *офо-акустической спецификой* античной культуры. В обоих случаях сталкиваемся с удивительно похожими *выразительными формами*, происхождение и функционирование которых нельзя представить помимо среды, их породившей. И как по первому мы вправе судить о жизнедеятельности второго, так и наоборот. Если трактаты Гераклита, Парменида или Аристотеля

нынче мало кому придет в голову читать наедине вслух, — в той же степени нельзя не допустить, что в теле колонны Парфенона *не* сокрыто для нас нечто, о чем богобоязненные Гераклит, Парменид и Аристотель умолчали (как умолчали другие писатели о подробностях Элевсинских мистерий). Здесь ключевым оказывается понятие *символ* в его античной специфике, символ, понятый не как снятая форма его собственного прообраза, того, что он символизирует (*чего* он есть символ), а как открытая коммуникативная система, только в этом случае имеющая право называться символом: чем-то, состоящим из двух половинок, из двух значений, нечто двоящееся.

Символ дан как «законченный собеседник», с косной системой взглядов и «сложившимся стереотипом мировосприятия». Лишь ты перед ним изменен — паяц и лицедей, в страхе перед «провалом» подстраивающийся под его прихоти. Он молчит — ты фантазируешь. Но оба — «общаетесь». Такова же — символична — и природа всякой архитектурной формы, тем более столь семиотически причудливая, как жилище античного божества, храм. Современному исследователю трудно «раскрутить» его на разговор, твой голос звучит не так, как ты привык, а сооружение всегда «отвечает» по-своему. Его язык без перевода непонятен. Самый принцип организации архитектурной формы как органической системы доступен лишь в качестве превращенного, и в себе непроблематичен. Вызывая архитектурную форму на диалогическую «откровенность», мы слышим в ответ на вопрошания, что *хотим* услышать. (В этом смысле архитектурная форма не педагогична.) Турист, взобравшийся на Афинский акрополь, в лучшем случае отделается от своей эмоции пышным эпитетом по поводу увиденного: следовательно, даже это произведение не способно воспитать в нем ремесло *задания вопросов*. Однако наши вопрошания способны инициировать увиденное (или помысленное) *не* на уровне отражения визуальной реальности, но на уровне ее освоения и постоянной *эстетической самопеределки*. Только в этом смысле античная архитектурная форма может быть «научной», а не мифологичной, несмотря на совершенно очевидные ее «корни» (на земле) и «крону» (в пространстве космоса) именно в мифологии. Хаос переживаний античной культуры вписан в ранжиры логических построений, и они, являясь результатом разъятости, а потом синтеза бытия, названы «научной кар-

тиной мира». В античности нет ничего от науки, и каждый эллин знал наверняка, *из чего* он возникает и *во что* обращается, *что происходит*, когда ты уходишь, и что река Стикс, Харон и обол под языком — реальны. Пути «от мифа к логосу» (который был пройден Ф. Х. Кессиди) для античного человека, судя по всему, *не существовало*. Во всяком случае, он этот путь наверняка *не проделывал*.

Но куда делся античный хаос, когда мир возник как его порождение? Вопрос столь же некорректен, сколь и многие другие, едва речь заходит о сходных материях. Примем, что хаос — инобытие сущего, некая форма, самим же хаосом порожденная, но — форма, отверстая в своем выражении, ничего не несущая в качестве наполнения и едва ли имеющая рамки «длины, глубины и ширины», однако имеющая качества *сопротивления и полноты*.

Архитектурная форма как нечто организованное тоже является порождением хаоса: 1) инобытием и 2) художественным достоинством этого инобытия. Или — иначе — *архитектурная форма может расцениваться как организованный хаос бытия, поскольку противолежит хаосу, но имеет в нем гносеогенное начало как живое сопричастие сущему, выразившемуся в самом урегулированном бытии архитектурной формы, в реальной практике античного повседневного общежития*. А ее бытие, как мы только что видели, есть порождение природы, ставшее действительным благодаря волевой и рефлексивной природе человека как формы его инобытия и как превращенной *формы природы*, с самой идеей природы слитой до неразличения.

Но, с другой стороны, всякое художественное произведение есть *результат* целесообразной *художественной воли* (А. Ригль), пробивающей дорогу в ристании с хаотическим *назначением предмета*, сырым материалом и способностями техники, данными природой человеку в «нагрузку», в назидание, посланными «во искушение» что ли. Следовательно, трем последним факторам никак не принадлежит та положительная творческая роль, которую отводит им «прагматическая теория Г. Земпера», но наоборот — препятствующая, отрицательная роль. Они представляют, по слову А. Ригля, «как бы коэффициенты трения в общей сложности создаваемого». И в этом смысле вовсе нет необходимости, как это делает, скажем, В. П. Иванов [Иванов 1977, с. 88–90], утверждать, что, во-первых, чело-

век — и продукт природы, и ее органическая часть (это старый триумф), и, во-вторых, что человек со стороны своей сущности не может быть порожден действием естественных природных механизмов. Конечно, с точки зрения творческого, волевого акта, порождающего в человеке человеческое, это утверждение, свидетельствующее о якобы *над-природной* сущности самого творчества, может быть оправдано. Собственно «человеческий эффект» природы принадлежит, конечно же, самому человеку, поскольку без очеловечивающей *работы* над собой человека как «действителя» не было бы. Если условиться, что под природой все разумеют одно и то же, этот тезис также более чем сомнителен, поскольку феномен сознания, по становлению в человеке и превращающий человека в *человека*, дается природой как нечто, присущее только человеку, нечто, понуждающее его к осуществлению творческого акта; стимулирующего способности мышления в рамках человеческой природы и — значит — природы вообще.

Архитектурная форма, рассматриваемая в таком разрезе, *должна* 1) выступить не иначе как неким профилем бытия, поскольку одновременно есть и его порождение, и оно само, выраженное как инобытие человека; 2) иметь в бытии свои онтологические и гносеогенные основания, формируясь по его законам и формируя бытие, придавая бытию художественную форму; 3) всячески соотноситься с бытием и самой себя, и с бытием человека, находя в этом взаимоотношении подпитку для развития в качестве превращенной формы. *Являясь природным явлением, архитектурная форма — наиболее косная форма проявления природы, и в таком качестве дана человеку как граничное состояние проявления им собственной волевой природы.*

В античности это явление было столь же красочным, сколь для современного человека неожиданным. Это ее качество налагает особую ответственность при восстановлении форм проявления *времени* в архитектурной форме. Античность тем и отлична от всякого иного отрезка истории, что на материале ее художественных проявлений слишком рискованно выстраивать какие-либо окончательно выверенные конструкции, во-первых, в силу разнохарактерности свидетельств, во-вторых, в силу своеобразной специфики античного художественного мышления, не столько зависящего от волевых усилий конкретного мастера, сколько вытекающего из общего характера куль-

турного обустройства. И если соглашаться с В. В. Бычковым, что для древних греков история — часть природы, и потому «духовная жизнь аисторична»; что эллин мало интересуется своим прошлым, поскольку оно, воспринятое в качестве прошлого, тотчас же становится мифом и потому утрачивает «реальное значение» [Бычков 1995, с. 23], — соглашаться с оговорками. Миф для грека — самое что ни на есть реальное, действительное существо его бытия, более того — это его бытие, данное в *логическом* завершении и *визуальном* закреплении. Прошлое для эллина оказывается мифологичным в той же степени, в какой мифологично его настоящее и в какой мифологично его будущее. Но в той же степени — оно реально и действительно. В этой мифологичности и заключается полнота эллинского бытия.

С течением времени ситуация изменилась, и когда античность прекратила «выходить из берегов», обрела рамки и начала именоваться древностью «древнее Аристотеля», стало возможным утверждение, что уже вовсе не люди, поклонявшиеся олимпийским богам, но сами эти олимпийские боги «обратились в христианство»; и хаос, этот предмет ужаса не только для людей, но и для самих богов («Теогония» Гесиода), становится постепенно организованным и не столь уж страшным (хотя *primus in orbe deos fecit timor*, богов первым на земле создал страх; *Стаций*, Фиваида III 661), превратясь в «божественный», «восхитительный», и тем самым поправ весь зачатый Гесиодом и Гомером мифологический репертуар.

Осознав это, мы перестанем бежать мысли, что греческая философия есть (по-нашему) логическая конструкция мифа и что в основе «античного познания в качестве априорной формы лежит телесность в себе, чему в Кантовой картине мира точно соответствует абсолютное пространство, исходя из которого Кант, по собственному [его] показанию, мог “мысленно вывести все вещи”» [Лосев 1993-а, с. 76]. Из античной телесности (понятой в том широком смысле, на выяснении и утверждении которого построена моя книга) оказывается возможным действительно «мысленно вывести все вещи», имеющие отношение к бытию, в бытии коренящиеся, и тем самым выдающие его в качестве *формы проявления человеческой деятельности*, сколь бы сложные формы этой деятельности ни приходилось восстанавливать в их материальном проявлении.

Такое проявление в силу специфики имеет не только телесный, но и строго выдержанный «опорно-двигательный» аппарат, нарушение функционирования которого повлекло бы нарушение тектонического устройства не только человеческого инобытия, данного в архитектурной форме, но и человеческого сознания. Греки понимали это лучше нас, и современный человек вынужден к ним в меру сил и эпиграфических возможностей прислушиваться и приглядываться.

КРАТКИЕ ВЫВОДЫ

Заключительная глава книги, лишь на первый взгляд имеющая характер философского абстрагирования, посвящена предметным общетеоретическим вопросам характеристики архитектурной формы как онтологической повседневности и организованного хаоса бытия с двух сторон: в античности и вообще (сегодня).

Удалось показать, что *факт существования и факт бытия* архитектурной формы символизируют две стороны (как всякий символ, *symbolon*): единство организованного архитектором процесса и самой себя как художественной формы, единство несомого этой формой образа бытия и выразительной самостоятельности. Только в архитектурной форме тождественность между формой произведения и самим произведением дается неразлично, и в этом архитектура предстает не только формой общественного бытия, но и эстетически выразительной формой (прекрасной или безобразной).

Попытка выявить первообраз, исток архитектурной формы привела к выводу, что в социальном отношении эта форма оказывается не столько *социальным явлением*, сколько художественным и вместе с тем прагматическим *явлением социального* в его общезначимых онтологических основаниях и материальном воплощении. *Архитектурная форма — завершенный, ставший ценный смысл, фиксированная социальность, отличная (от-строенная) в форму бытийной ценности.*

Архитектурная форма и созданное ею архитектурное пространство — собственное пространство природы, создаваемое человеком по ее законам (сила тяжести, прочность, устойчивость, сжатие и растяжение и т. п.). Архитектор созидает архитектурную форму, диалогизируя и 1) со средой, для которой

и в которой эта форма станет экзистенциально ценной, и 2) с самим собой как не столько художественным, сколько *всеобщим организующим началом* этой формы. Все стрелы воздействия среды на человека впиваются в *тело сознания* архитектора как в выразителя этой среды.

С одной стороны, для возможности рефлексивного восприятия архитектурной формы ее приходится рассматривать как театралогическую, даже мифологизированную, такую, с которой *ничто* происходит, раз на нее обращено внимание человека. В этом «ничто» — существо художественности, поставляемой сознанию архитектурной формой. Художественность архитектурной формы почивает на театральном эффекте, им, собственно, исчерпываясь: остальное — конструкции и косная ткань, облекающая ценное пространственное ядро.

С другой стороны, восприятие в архитектуре формы художественной целиком обуславливается формой архитектурной и эйдетически отождествляет между собой их совместную выразительность.

Иными словами, *только* архитектурная форма выступает как онтологическая повседневность человека, одновременно одушевляя и делая художественным его инобытие; но при этом она не прибегает к требованию обязательной духовной работы по развеществлению художественных смыслов, в этой форме заложенных. Здесь — главный спецификум формы архитектурной в ее отличии от просто художественной.

Таким образом, архитектура преодолевает внутрикультурную замкнутость, присущую культуре, приобщая культурный процесс бытию в его непосредственной и повседневной открытости, делая прозрачным для постижения свое функциональное и формологическое содержание. От этого в прямой зависимости расположены явления и художественного, и прагматического. В этом состоят, на наш взгляд, *пределы сущностно-деятельностного толкования архитектуры.*

Архитектурная форма, созиданная человеком для его удобства, — вне-эмпирическое, эйдетическое условие формулировки человеческого инобытия как его выразительной непосредственности: архитектурной и деятельной. Идеальность архитектурной формы проявляется как вещно представленная форма общественно-человеческой деятельности или как форма вещи, представленная в виде самой вещи.

На примере античной архитектурной практики показано, как хаос человеческого общежития (в космосе бытия и мировоззрения) превращается в космос организованных материальных форм, стройность и организованность которых создали условия для возникновения форм государственного устройства, а в свою очередь придали архитектуре необходимость и достаточность функционального, формального и художественного разнообразия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

...Меня вечно спрашивают, что я хочу доказать; никто не понимает, что я ученый. Ученый ничего не хочет доказать. Он ищет.

— Но еще не нашел, — сказал отец Браун. Профессор нахмурился и помолчал.

Гилберт Кит ЧЕСТЕРТОН
Проклятая книга, 1911 г.

Эта книга — об античной архитектуре в связи с античной культурой и об античной культуре в связи с античной архитектурой, в связи с возможностью их современного прочтения друг сквозь друга и совместной мыслительной реконструкции.

Архитектура, являясь формой культуры и культурного бытия, может быть вычленена из культуры только с какой-нибудь научной целью путем намеренного наведения на резкость. Остальные формы культуры не то чтобы при таком взгляде сходят на нет, но оказываются фоном. Однако внимательно зрящий глаз на них тоже с неизбежностью останавливается.

Применение частнонаучного инструментария перерастает в увлечение каким-либо одним методом или в отсутствие методики. И тогда метод из средства постижения превращается в причину искажения наблюдаемого материала. Так, сочиняя книгу, каждый раз я ловил себя на мысли, что занимаюсь решением двух взаимоисключающих задач, которые принято воспринимать как задачу единую. С одной стороны, речь идет об изучении структуры, композиции, устройства косной архитектурной формы, какой она досталась нам для внешнего или, как сказал бы хороший искусствовед, феноменологического изучения-рассматривания. С другой стороны, — о некоем тоже косном тексте, который к косности архитектурной формы не имеет отношения, существуя как бы сам по себе, коренясь в самой природе слова как такового, хотя и посвящен этой форме, создан в связи с ее существованием, «плотью деятельной, разрешающейся в событие» (О. Мандельштам).

Проще говоря, с одной стороны, предметом исследования оказывается реальная материальность архитектурной формы как художест-

венное «нагромождение камней», с другой, — реальная материальность текста об этой форме как художественное (или дисциплинированное) «нагромождение слов». И то, и другое — *вещные вещи*. Конечно, архитектурная форма изучается тоже как текст, не сводимый к тексту письменному, но существующий в качестве материала, который никаким иным адекватным образом исследовать нельзя. (Структурализм породил методику рассматривать весь мир как систему знаков, совокупность которых и составляет текст.) Самое удивительное, что, изучая и архитектурную форму как снятую форму текста, и текст об этой форме тоже как снятую форму текста, исследователь порождает еще один текст, некий свой *метатекст*, в котором и первый (архитектурная форма), и второй (письмо) выступают в свою очередь еще одним, уже превращенным текстом: авторским. Все слова оказываются архитектуроцентричными, а самый исследовательский текст — архитектуроцентричным, поскольку в нем обсуждаются вопросы, связанные с архитектурой как особой формой общественного бытия (по определению А. П. Мардера).

В самом деле, если принять (как это последовательно проведено в работе) понятийно строгое различие на архитектуру и архитектурную форму, где первое — область понятия, а второе — материальная конкретность вещи, а всё исторически обусловленное богатство письменных текстов о первом и втором — околоархитектурные размышления, рядящиеся то ли в форму архитектуроведения (теории архитектуры, ее истории), то ли эмоционально-поэтических коннотаций, то ли сухого специального документа (строительный договор), — мы с логической неизбежностью будем вынуждены признать, что занятие письмом об архитектуре, в какой бы форме оно себя ни выражало, оказывается полем деятельности архитектуроведа, своеобразного «архитектурного герменевта», изучателя «архитектурных» (которые на поверку — архитектуроведческие!) текстов.

Архитектуровед в таком случае, сознает он это или действует полусознательно, «строит», создает особое «архитектурное произведение», материальность которого заключена в письменном слове, которое стилистически, орфографически, семантически, по самой природе своей отлично от вещи архитектурного произведения, которое при помощи этого слова изучается, но совпадает с вещностью письменного слова, растая на нем и вырастая. Отсюда *архитектуроведение* — самостоятельная гуманитарная дисциплина, близкая культурологии, но не тождественная ей, поскольку всякий раз имеет собственные объект и предмет (культурология не имеет строгого объекта, — толь-

ко предмет — элементы культуры), относящиеся к архитектуре как особой форме общественного бытия и выступающие и как косные архитектурные формы, и как косные письменные свидетельства. В этой самостоятельности, даже уникальности занимаемого места, — главный нерв архитектуроведения, этой герменевтически ориентированной дисциплины «об архитектуре». Всё, что Д. С. Лихачёв говорит о *биосфере литературы*, можно распространить и на *биосферу архитектуры*: окружающая архитектурную форму действительность — и *социальная*, для которой эта форма создается, и *текстовая*, строяемая из «вещества», которое обретается ею в окружающем.

Таким образом, *поэтика архитектуры*, говоря ненаучно, — наука о фасонах костюма, в который облачается «архитектурная мысль» архитектора (проектно-материальное) или «мысль об архитектуре» архитектуроведа (герменевтическое), правилах его кроя, влияниях моды, изготовлении и использовании ниток и ткани для шитья; о приемах, с помощью которых можно описать эти формы мысли и которые относятся к ведению теории литературы, тем самым превращая предмет из архитектуроцентрического в литературоцентричное.

С такой точки зрения, сочиняя книгу, я преследовал три главные, на мой взгляд, для современного архитектуроведения цели.

Во-первых, стремился показать, что старые подходы к изучению архитектурной формы посредством вскрытия ее внешней конструктивной и художественной природы, а отсюда и заключение о ее художественной ценности («интересности»), — устарели, искусственно принуждая историю (и теорию истории) архитектуры возвращаться в круг стереотипов столетней давности. «Стереотипы столетней давности» гораздо эффективнее, поскольку вырабатывались на широком историко-археологическом и филологическом материале, впоследствии — в силу дробления специализаций — не принимавшемся во внимание: историки и теоретики архитектуры обсуждали преимущественно архитектурную форму, путая ее с архитектурой как особой формой общественного бытия.

Во-вторых, стремился показать, какие новые и, конечно же, междисциплинарные (в банально специализаторском реестре) инструменты могут быть полезны архитектуроведу, чтобы его работа оказалась интересной не только архитектуроведу же, но и провоцировала к раздумью иных исследователей в области *теории и истории культуры*. Античность как наиболее закрытая модель европейской культуры, как наиболее изученная в деталях и культурных подробностях (в том числе и с точки зрения истории архитектурных форм) для предполагавшейся демон-

страции была наиболее удобным и благодарным материалом. Уверен, что таким материалом может служить какая угодно исторически замкнутая эпоха при условии, что она имеет столь же необходимый веер свидетельств — от материальных до эпиграфических, — как античный мир.

Отсюда, в-третьих, пытался продемонстрировать «работу» метода, названного мной *идио-номографическим*, на конкретных объектах, преимущественно памятниках текстовых (эпиграфических, художественно-литературных, таких сухо документальных как тексты строительных договоров), и показать, каким образом можно прийти к новым архитектуроведческим результатам.

Материал, подлежавший исследованию, конечно, был несколько хаотичным, но — по наблюдению М. А. Гаспарова — нет такого хаоса, в котором нельзя найти порядок. Даже античный хаос, как было показано, может быть представлен во вполне упорядоченном виде. Правда, исследованием этого хаоса с 1930-х гг. занимаются разные научные дисциплины, над системой которых не слишком проникательно иронизировал Н. Я. Марр: «существующая система наук — плоть от плоти, кость от кости старого мира. В ней тесно и душно не только обществу, но не умещается в ней целый ряд новых областей знания, в ней заглушены новые научные дисциплины и свежие побег на могиле старых наук»². Порицая старое, академик не знал, что дальше будет хуже. «Плотью от плоти старого мира» была система наук, глядевшая на мир аккомодационно, наблюдавшая явления истории и культуры в их сложности и переплетенности. «Новые явления всегда возникают на границах, в пограничных слоях, и не только потому, что эти грани нуждаются в “заполнении”, но и потому, что смежные науки могут обогащать друг друга..., демонстрировать общность или значительность тех или иных явлений в истории культуры как едином целом» [Дихачёв 1985, с. 38]. С иной стороны, работая над книгой, я держал в уме строгое предупреждение С. С. Аверинцева: на место школьной четкости беспрепятственного движения по всему духовному пространству изучаемой культуры и привлечение материала во всей полноте связей последнего может встать расплывчатое пересказывание общих историко-культурных соображений в квазиэстетических терминах. «Если исследователь освобождает себя от формальных ограничений в выборе материала, он обязан тем более строго ограничить себя своей специфической целью в подходе к этому материалу, и тем более

¹ Цит. по: В. А. Миханкова. Николай Яковлевич Марр: Очерк его жизни и научной деятельности. М.; Л., 1948. С. 303.

цепко держать в уме свою задачу» [Аверинцев 1997, с. 36]. — И каждый раз стремился сообразовывать сюжет абзаца с этим методологически непререкаемым наблюдением.

Как этого достичь? При помощи приема дедуктивно-индуктивного, интуитивно-эмоционального (собственно эстетического) переживания культурных явлений посредством их текстового закрепления на бумаге.

Положа руку на сердце, в «ведческих» дисциплинах, к которым относится и архитектуроведение, всё кажется столь надуманным, что неотвязно преследует подозрение, будто художники творят для себя и только для себя, и живут вынужденной, искусственной жизнью (не путать с «жизнью в искусстве») для презренных искусствоведов, а архитекторы испокон веков возводили здания и создавали ансамбли для не менее презренных архитектуроведов: а то ведь нечем заняться. Как ни борись и не переубеждайся, это подозрение в современных исследованиях переносится и на архитектурное творчество. Все мы недалеко ушли от Вазари и по методу (если он у него был), и по чувству (что точно было), и по способности понять другого человека. Что же говорить о понимании ушедших эпох и старых идей: что говорить об античной культуре? Не смешно. Почти как у Горация:

Если бы женскую голову к шее коня живописец
Вздумал приставить и, разные члены собрав отовсюду,
Перьями их распестрил, чтобы прекрасная женщина сверху
Кончилась снизу уродливой рыбой, — смотря на такую
Выставку, други, могли ли бы вы удержаться от смеха?

(Гораций. *Epist.* 113 1–5)

Когда С. С. Аверинцев писал, что Винкельман открыл античность как цельное мировоззрение, последовательное и логичное, а не амальгаму исключаящих друг друга фрагментарных представлений, «которая не раз будет возникать у более поздних, более осведомленных и куда менее наивных интерпретаторов античности», он настаивал, что именно от идеального образа античности, открытого Винкельманом, берет начало веймарский классицизм Гёте, Шиллера и Фосса и немецкий классический идеализм Шеллинга и Гегеля. «Эллинская культура вновь и вновь уподобляется природе, более того, отождествляется с природой» [Новое 1979, с. 5]. Этот идеальный образ «греческого чуда» или «Греции-конфетки» (А. Боннар) я как раз стремился развенчать, *поместив ее идеальное в ее материальное*, проследив взаимоотношения между тем, что есть, и тем, что должно было быть. Ведь Ахилл, волочащий привязанное к колеснице тело Гектора вокруг стен Трои, и Александр Македонский, повторяющий эту сцену с телом уби-

того Батида, защитника Газы, суть актеры, разыгрывающие некий спектакль под сводами «театрального» космоса в присутствии и при участии идеальных зрителей — «богов» или «идей» [Свасьян 1990, с. 146]. Как отделить здесь подлинность нашего восприятия эллинского космоса от подлинности его античного толкования?

Архитектуроведение развивается, и многое, что ранее было ясным, теперь приходится объяснять долго и многословно. Читатель, читая внимательно, смог заметить, что я по несколько раз, кружась над темой, подчеркиваю одно и то же: это не от непамятливости, — это от желания закрепить в сознании (в том числе собственном) то, что казалось важным. Лишний раз повториться в нынешнее плохо слышащее, невнимательное и нечитающее время — совсем нелишнее. М. А. Гаспарову говорили: «Какие оригинальные мысли!» Он реагировал: вероятно, так со стороны воспринимается простое переструктурирование [Путь 2004, с. 31]. Историк — пророк, обращенный вспять, и потому история архитектуры каждый раз оказывается непредсказуемой.

Раскрыть понимание эллинами архитектурной формы и ее элементов — значит, с моей точки зрения, показать возникновение этих явлений как отображения самой действительности, то есть как естественный процесс. Метод формального анализа ведет к скукотище учебной истории архитектуры, покуда оставляется в стороне то, что на самом деле образует ее содержание: различные ступени реального развития архитектурных форм и олицетворяемых ими зданий, отраженные в сознании эллинов (и позднее римлян). Как и Н. П. Кондакову в начале 1870-х, мне «требовалось настоятельно отыскать ту нить последовательного развития, которая вновь связывала бы внутренней жизнью эту массу камней, указать сокровенные принципы, руководившие созданием этих разнохарактерных образов, — одним словом, сколько-нибудь разобраться среди массы наличных памятников»¹.

Существенной чертой семиотически ориентированных архитектуроведческих исследований оказалось и то, что в них впервые получил место опыт установления связи между определенными чертами знаковой репрезентации, с одной стороны, и определенными чертами той коммуникативно-социальной перспективы (выступившей в роли ретроспективного перечтения), в котором осуществляется такая репрезентация. Эти поиски оказываются созвучными направленности современного архитектуроведения, которое на существенно более вы-

соком теоретическом и моделировочном уровне возвращается к комплексу вопросов о единой *сущности архитектуры* как средства коммуникации и познания, формы существования когнитивных моделей и системы культурных ценностей. Это в свою очередь возвращает архитектуроведению статус культурологической и — шире — подлинно гуманитарной дисциплины. Такой статус был снят у архитектуроведения самими архитекторами, понимавшими письмо об архитектуре как воспоможение их ремесленному немотствованию.

Впрочем, оправдания — в сторону.

Содержание книги отвечает заявленным в ее начале задачам (*стр.* 40), и ответы могут быть структурированы таким образом.

1. Обоснованность возможности применения литературоведческого понятия *поэтика* к архитектуроведческим исследованиям подтверждается тем, что архитектуровед, с одной стороны, имеет дело с объективно наличным материалом архитектурных форм, стилистических закономерностей, функционально-планировочных и объемно-пространственных принципов их организации, с другой стороны, — с текстами, окружающими и поясняющими этот материал. Результат архитектуроведческого труда (скажем, эта книга) — архитектуроведческая форма (текст) — позволяет заключать о наличии герменевтического начала (толкования текстов разного свойства), что дает возможность полагать архитектуроведение как логоцентрическую, а постольку — герменевтически ориентированную и «междисциплинарную» дисциплину.

Метод, которым пользуется так понятое архитектуроведение, назван *идио-номографическим*. В идиографическом (частно-описательном) аспекте архитектуроведческому исследованию поставляется фактический материал, его общая характеристика или интерпретация (история «архитектурных событий»); в номографическом (законоописательном) аспекте разрозненность связывается, очерчивается во взаимодействии с историко-культурными, социальными, экономическими и проч. условиями, будучи посаженной автором на выбранную им теоретическую основу. «Возгонка» наличного материала в теоретическую область — нерв идио-номографии. Подходы, используемые в идио-номографическом методе, сродны в иных интерпретационно-аналитических методах: структурно-типологический, семиотико-герменевтический, фактолого-комментаторский.

Введенное и обоснованное понятие *архитектурного экффасиса* — закрепление в художественно-литературной форме (преимущественно, в стихах) переживания человеком произведения архитектуры, пись-

¹ Н. П. Кондаков. Наука классической археологии и теория искусства. Одесса, 1872. С. 26.

менная фиксация саморефлексии автора по поводу архитектурных форм, выполненная при помощи выразительного слова. Архитектурный экфрасис — одна из важных форм «публикации архитектуры».

2. Достаточно подробный анализ воззрений античных философов в их отношении к проблеме *тела как некоей идеальной пластики в собственном смысле слова* подтвердил верность предварительного наблюдения о вполне сознательном существовании в античном мыслительном пространстве некоего принципа, названного *принципом художественно-пластической телесности*, на котором, на мой взгляд, выстраивалось понимание мира как целостного организма («чувственно-материального космоса», Лосев). У каждого из обследованных мыслителей это тело «вело» себя по-разному, но не выдавалось за контур общеэллинской концепции тела: телесность как качество и первопринцип мышления проявляет себя сознанию не только как оболочка, в которой заключен ценный смысл, делающий эту оболочку телесной, но и как целостность и единство мысли-как-субъекта и мысли-как-объекта.

Телесный характер архитектуры (как, по А. П. Мардеру, процесса познания и преобразования материального мира) и искусства (как формы общественного сознания и отражения объективного мира) для греческого бытия сознания был слит в самом основании, оказавшись единственным способом проявления творческих потенций и единственной формой проявления общественного бытия и общественного сознания, — исключение в истории европейской архитектуры. Это потому, что пластическая телесность оказалась в античности символом трансцендентального единства природы человека и природы вообще.

Самый принцип художественно-пластической телесности античной культуры в архитектуроведческом контексте сформулирован (в восьми пунктах) на *стр. 413–414*.

3. Предложение, обоснование и развитие герменевтико-культурологического подхода к изучению архитектурных явлений античности оказалось возможным в силу того, что всё, о чем можно вести речь касательно античной архитектуры, может быть описано и/или интерпретировано при помощи особым образом выделенных феноменов, существование коих обусловлено формами языка, речи и письма. К их числу отнесены диалогический экфрасис как специально выработанный литературный жанр, архитектуроведческий трактат и связанные с ними явления бытия и сознания. Архитектуроведческое письмо следует считать самостоятельным литературным явлением, возникшим в Элладе и развившимся в Риме (Витрувий), оказавшимся эрзацем не только живого голоса античной архитектурной формы и «самона-

звания» архитектурных деталей, но и промежуточным явлением между реальностью зримой формы, реальностью сознания и реальностью взаимной проекции одного на другое, — выраженными в акте письма и самом явлении текста.

Результат исследования метафоро-метонимических обстоятельств античной архитектурной терминологии позволило заключить, что архитектурно-языковая метафора это своего рода код, точка пересечения процессов превращения разговорного языка в профессиональный, и наоборот. Изучение письменных свидетельств о месте архитектора в социуме античного мира и его роли в архитектурном процессе заставило прийти к выводу, что в современном понимании профессии «архитектор (как автор сооружения)» архитектора в древней Греции не было: был сложный собирательный образ ремесленника, а развитая модульная система «проектирования» делала отсутствие «архитектора как творца» оправданным. Правда, не без исключений.

Звуковая, оро-акустическая, театральнo-зрелищная природа эллинской повседневности, с нескольких сторон рассмотренная в книге, позволила заключить, что путь от звучащей словесности через записанное слово и чтение этого слова вслух породил сначала эллинских драматургов, затем эллинский амфитеатр и, наконец, эллинскую драматургию. Греческое понятие «театральный зритель» появилось из понятия «досужий слушатель», как нововременное — из понятия «читатель».

Установление того, что исторический источник для изучения герменевтико-культурных реалий архитектуры античного мира представляет собою конгломерат сохранившихся или реконструированных архитектурных форм (вещественная реальность, артефакты) и вербальной предметности, созданной при помощи выразительных литературных (архитектуроведческий трактат) средств, позволило окончательно выявить сценарно-сюжетный подход к структурному анализу явлений античной архитектуры.

4. Реконструкция мировоззренческого отношения и коммуникативное моделирование восприятия мира человеком на примерах архитектуры могли быть осуществлены благодаря обращению к архитектурологическим основам античности, среди которых выделены *световой столп и колонна* (выражение тектоники преобразования среды), *ордер* (художественное выражение форм социально-пространственного поведения), *колористическое решение* античных архитектурных форм, *фронтальный принцип* организации произведений эллинской культуры и, наконец, *греческий полис и римский померий* как главные черты пространственно-материального средообразования в Элладе и Ри-

ме. Рассмотрение архитектурной формы с двух сторон — как онтологической повседневности («простое») и как организованного хаоса бытия («посложнее») — позволило логически замкнуть рамку сегодняшнего исследования архитектурной культуры (*архитектурного этикета*) античности, прибегая к феноменологической интерпретации социальной природы архитектурной формы как материальной и художественной вещи среди иных вещей.

Графические модели, попадающиеся на страницах книги, призваны в иной, помимовербальной, форме дать представление о результатах моих наблюдений. Я исходил из того, что если нечто выражено «длинно», но при этом имеет внутреннюю конструкцию, то это «нечто» может быть показано в виде модели или логической схемы.

Путешествовавший по России времени государя императора Николая Павловича французский роялист маркиз де Кюстин начал надевавшие много шуму мемуары так: «Если излагаемые мною факты ложны, пусть их отрицают; если сделанные мною выводы ошибочны, пусть их опровергают: нет ничего проще; но если правда преобладает в моем сочинении, позвольте мне считать, что я достиг своей цели»¹. Маркизу проще: он был свидетелем излагаемых событий. Мне труднее — я реконструктор событий. Но позвольте и мне считать, что я достиг поставленных целей.

Не скрою: до известной степени я намеревался исчерпать тему «поэтики античной архитектуры», но не в том смысле, что после моей книги ничего нового *сказать* об античной архитектуре будет нельзя, — это смахивало бы на наглость. Нет. — Я стремился показать *все* возможные направления (векторы) дальнейших исследований как архитектуры собственно античного мира, так и продемонстрировать работоспособность методов, применение которых позволит подходить к феномену архитектуры следующих за антиками исторических эпох более вооруженно и теоретически осмысленно.

Если эти — главные — задачи нашли в книге решения, о чем судить читателю, сочту время, занятое ее сочинением, проведенным не слишком впустую.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Стратиграфические слои Парфенона

Приложение 2

К выяснению принципа
изобразительной обнаженности скульптур
древнегреческих божеств

Приложение 3

Contra Michaellem Gasparovum:
Correctio ad rationem annalem
in «Graecia curiosa»

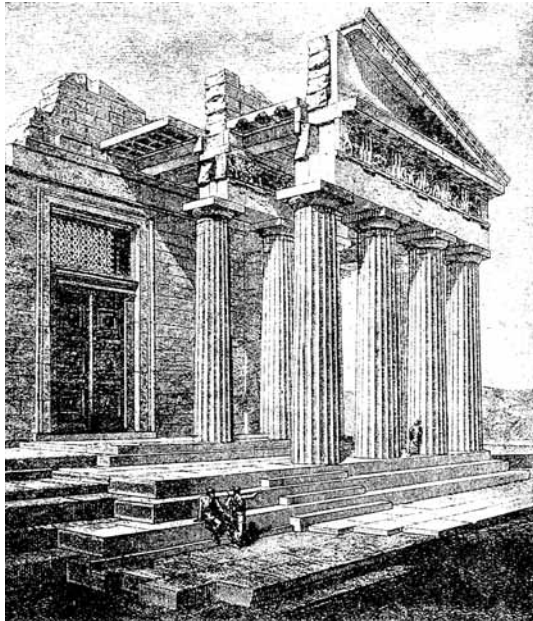
¹ *Астольф де Кюстин*. Николаевская Россия / Пер. с фр. М., 1990. С. 5.

СТРАТИГРАФИЧЕСКИЕ СЛОИ ПАРФЕНОНА¹

Стратификация в привычном смысле — это иерархически-послойное расположение социальных групп (страт) по признаку неравенства в доходах, уровне образования, объеме власти и профессиональном престиже. В нашем непривычном и частном случае стратификация — это набор графических реконструкций пропорционального строя западного и восточного фасадов Парфенона, выполненных на протяжении последних полутора столетия разными учеными. В принципе, каждый из них видел рождение пропорций Парфенона либо из духа египетской математики, либо из духа греческой математики, либо соотносил их с построением человеческого тела. Это — стратификационный принцип.

Всякий античный архитектурный ордер, являющийся главным носителем человечески-телесного начала и претворявший посредством архитектурной формы образ монументализированного человека-героя или богочеловека (Н. И. Брунов, А. Ф. Лосев), характерен тем, что, во-первых, греческий зритель усматривал соотношение между своим телом и стволом колонны. Во-вторых, колоннада классического периптера (пространственного тела, «со всех сторон оперенного [колоннами]») оказывается сферой творческой деятельности того же человека. «Галерея периптера, возможная только на основе человекоподобного греческого ордера, несет в себе зародыш идеи этажа,

¹ Эссе опубликовано в сокращении: А+С. 2006. № 1. Архитектурный облом. С. 76–77; а также: [Пучков 2006-е].



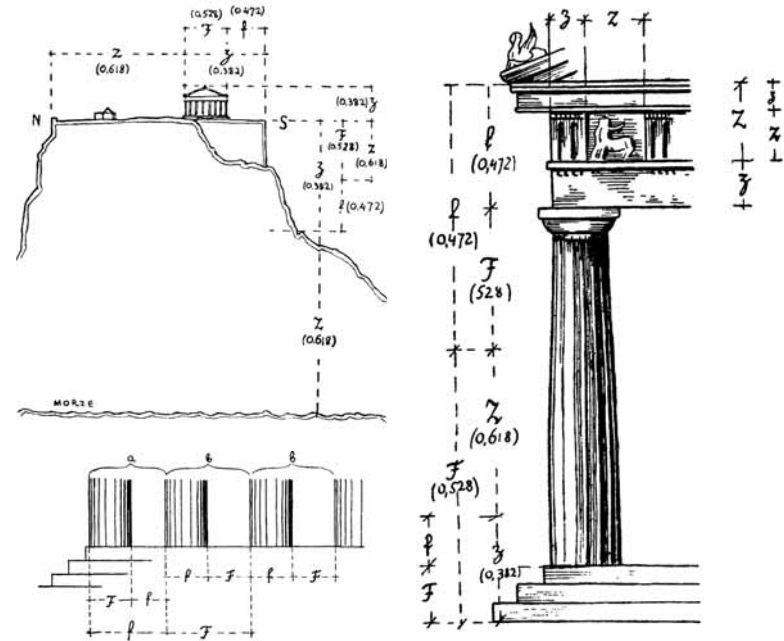
Реконструктивный разрез И. Дурма

которая получила окончательное художественное оформление только в Ренессансе» (Брунов 1935-б). В-третьих, классический греческий ордер подчинен человекообразной шкале размеров, в-четвертых, опирается на единство масштаба (в греческом храме нет размеров, в нем есть масштаб, — подметил А. Г. Габричевский). Наконец, в-пятых, в греческом периптере интеллигентными и художественными средствами осуществляется монументализация человеческого тела как выражение духовной мощи человека.

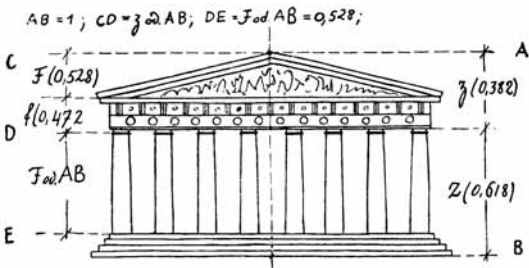
На представленных чертежах мы видим разнообразие поиска ответов на третью означенную выше позицию: как соотносится греческий ордер Парфенона с человеческой шкалой размеров и не соотносится ли он, помимо этого, с чем-нибудь другим: абстрактно-математическим?

Вглядываясь в представленные реконструкции, следует заметить следующее.

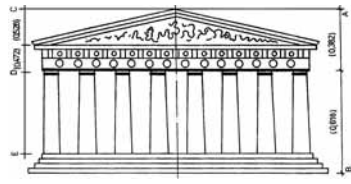
Во-первых, разнообразие и несовпадение графических реконструкций пропорциональной системы Парфенона на протяжении последних полутора столетий свидетельствует о стрем-



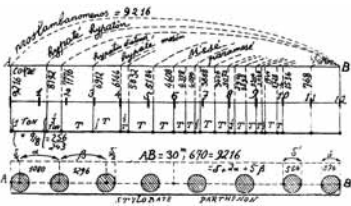
Реконструкция пропорций Акрополя и Парфенона И. В. Жолтовского



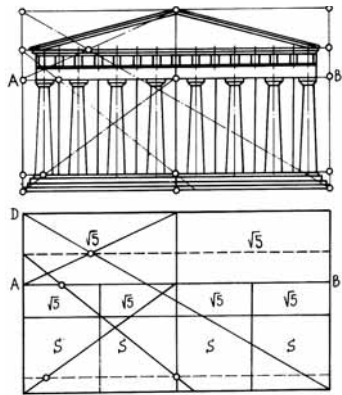
лению ученых доказать имманентную включенность математической строгости в конкретный материал трансцендентных явлений античного мира. Что этот исследовательский процесс носит характер «навязываемости», говорит о желании проникнуть в сущность молчаливо-мраморного, дошедшего в развалинах архитектурного объекта при помощи посоха и фонаря. Диоген таким образом искал человека, в том числе своего современника, наш ученый в клубящихся потемках древности тщится сыскать ответ на вопрос, как этот человек, будучи творчес-



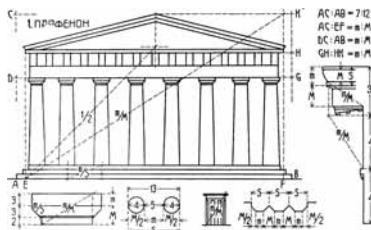
Реконструкция Н. И. Брунова



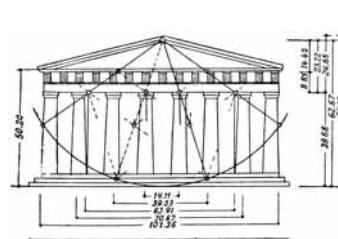
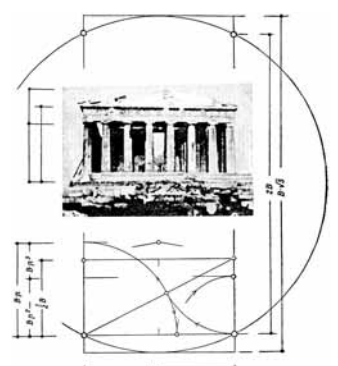
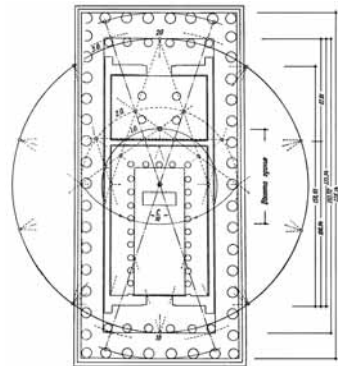
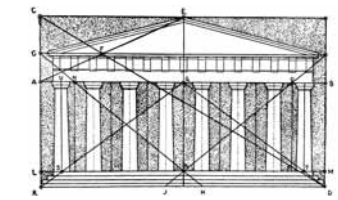
Реконструкция П. Георгиадиса



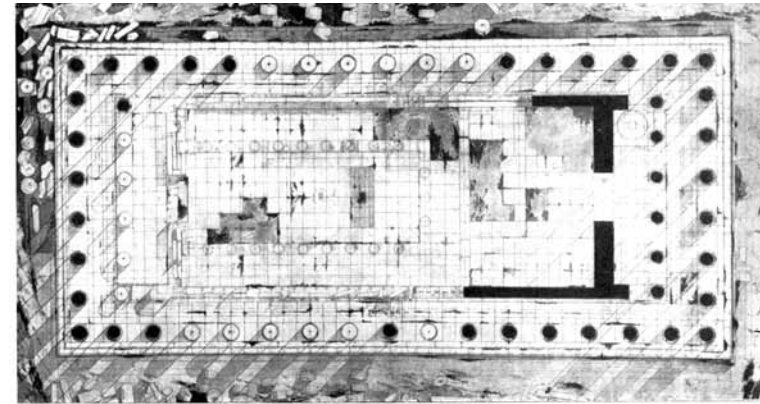
Реконструкция Дж. Хэмбиджа



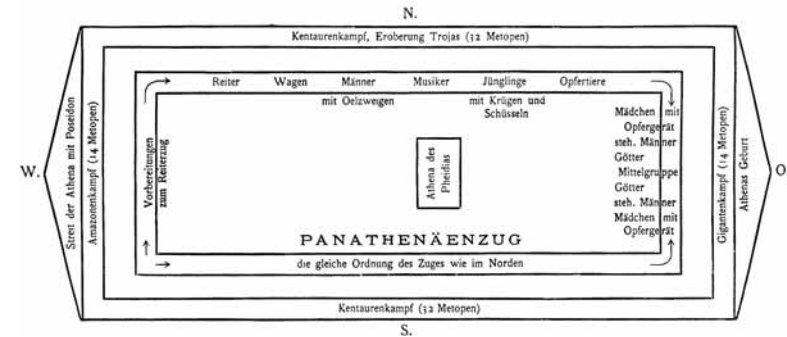
Реконструкция Г. Д. Гримма



Реконструкция Э. Мёсселя



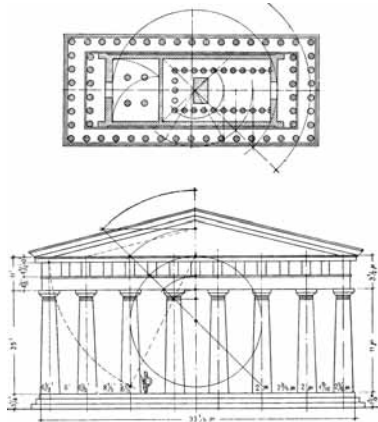
План Парфенона, современное состояние



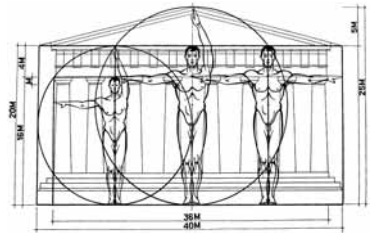
Сюжетная «планировка» Парфенона, по Г. Люкенбаху

ким, закреплял пространственное мировоззрение на земной поверхности при помощи косной формы. Здесь «посох» — мерная трость и пропорциональный циркуль античного зодчего.

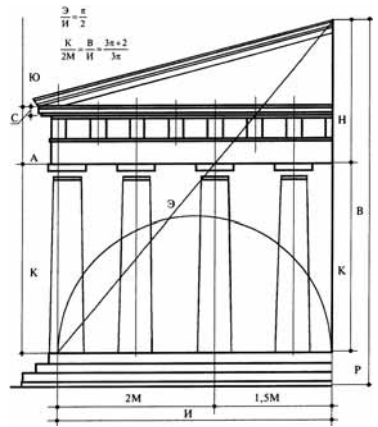
Во-вторых, разнообразие возможных подходов является следствием разнообразия типов математической редукции: к одному и тому же результату можно прийти разными путями, каждый из которых оказывается оправданным, обоснованным и, стало быть, научно корректным. Это — явление новоевропейского мышления, едва ли присущее древнеевропейскому. Оказывается возможным отталкиваться и от «Канона» Поликлета, и от пропорций тела человека «вообще», зафиксированных античной скульптурой, и от геометрических абстракций золотого сечения (с его производными), которые в основании



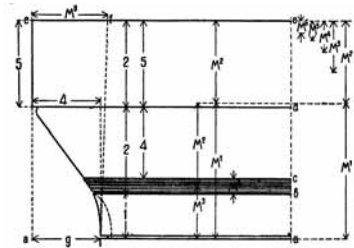
Реконструкция Б. П. Михайлова



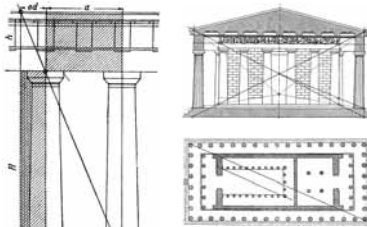
Реконструкция Г. М. Скуратовского



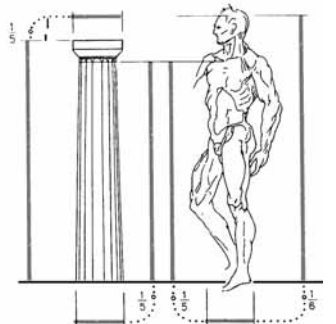
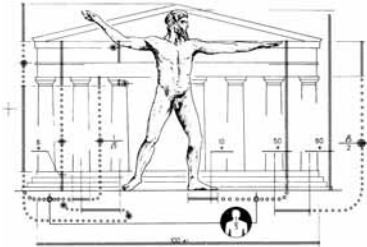
Реконструкция Н. П. Тищенко



Капитель по Г. Д. Гримму



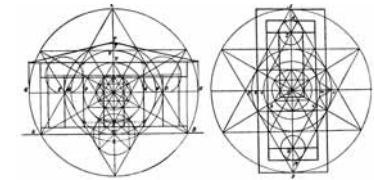
Реконструкция
А. Тирша



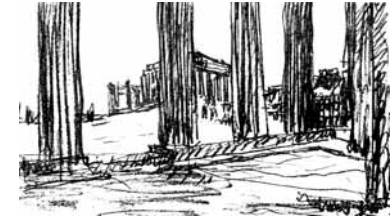
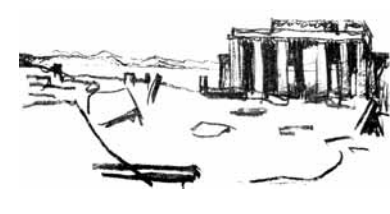
Реконструкция И. Ш. Шебелева



Рисунок В. А. Щуко



Реконструкция В. Вольфа



Рисунки Ле Корбюзье

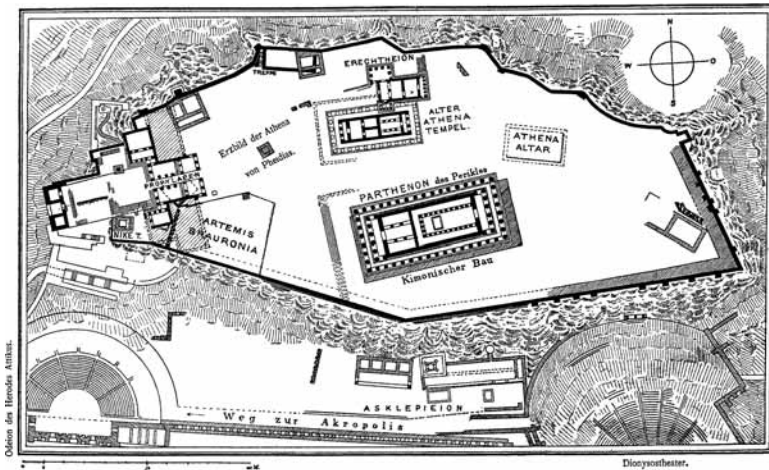
все равно составляют единство природы видимой и природы мыслимой.

В-третьих, палитра вариантов реконструкции пропорционального строя Парфенона (следует настаивать, и других античных храмов) является продуктом разнообразия творческого подхода античного архитектора (Фидий, Иктин, Калликрат), совпавшего с аналитическим подходом современного исследователя. Потому, вероятно, следует вести речь не столько о наиболее удачной реконструкции того или иного автора, сколько о разносторонних попытках постигнуть метод «архитектурного производства», который, приводя к очевидному результату (Парфенон), мог базироваться на разных технологических и технических посылках. Глагол прошедшего времени «мог» — сердцевина проблемы, обтекстовываемая вопросами: как? почему? для чего? и т. д. Ответ на нее дается формально-графическим путем.

В-четвертых, комплекс реконструкций позволяет вести речь о некоей «математической поэтике» античной архитектуры в дополнение к ее герменевтико-семиотической поэтике: в каждом из предложенных решений очевидна разность творчески-математической сноровки архитектора (И. В. Жолтовский, И. Ш. Шебелев, Г. М. Скуратовский) и архитектуроведа (Й. Дурм, А. Тирш, В. Вольф, Н. И. Брунов, Дж. Хэмбидж, Э. Мёссель). Архитектор мысленно выстраивает свой Парфенон «по мотивам»



Акрополь. Реконструкция



Акрополь. Реконструкция плана, по Й. Дурму

существующих обмеров, архитекторы накладывают на них возможную математическую сетку.

И, наконец, в-пятых, мозаика пропорциональных реконструкций указывает на концептную близость мышления античного человека и человека Нового времени в принципах создания гармоничного материального объекта. На наш взгляд, наиболее близко к вопросу реконструкции пропорций храма Афины Девы подошел академик архитектуры И. В. Жолтовский, который

хотя и опирался на знание корпуса возможностей египто-греческой математики, как и некоторые другие (П. Георгиадис, Г. Д. Гримм, Н. П. Тищенко), но подходил к решению с позиции разработанной им «второй производной золотого сечения». Этот прием оказывается поразительно созвучным как общему античному представлению о пропорции, ставшему классическим, так и методу собственной работы Жолтовского-архитектора.

Вероятно, число метрических реконструкций Парфенона может быть увеличено: сколько людей, столько и мнений. Характерно же то, что античный храм как целостный организм, сродни божественному и человеческому, позволяет надевать на свое тело слоистый «пропорциональный костюм» какого угодно покроя. К самому телу это, согласитесь, не имеет отношения, а мода — даже научная — явление изменчивое.

К ВЫЯСНЕНИЮ ПРИНЦИПА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ОБНАЖЕННОСТИ СКУЛЬПТУР ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИХ БОЖЕСТВ¹

Принцип, в соответствии с которым одни древнегреческие божества изображались скульпторами в облачении, а другие нагими, и будто бы к первым относились изваяния богинь, а к вторым — богов, — этот принцип нестойкий и нестройный. Во-первых, потому что в разных местностях и в разное время богов каждый раз изображали по-разному, и специального иконографического канона, по-видимому, не было. Во-вторых, сами древнегреческие скульпторы были законодателями такой теоиконографии, и не особенно стремились подражать друг другу: каждый стремился «не быть конюхом». И хотя О. Ф. Вальдгауер настаивает, что «аристократическое общество создало весьма узкие рамки свободному художественному творчеству и наложило свою печать на стиль эпохи» [Вальдгауер 1923-в, с. 9], едва ли труд разработки божественных образов почил на ком-то другом, кроме художника². О скульптурном каноне, как известно, может идти речь только в случае пропорционального выражения пластики человеческого тела: мужского — «Канон» Поликлета, женского — «Афродита» Праксителя. В-третьих, хотя сохранившиеся скульптуры богов довольно многочислен-

¹ Инициатором размышления над этой проблемой в 2006 г. был академик архитектуры Владимир Иванович Тимофеев (5.02.1941–11.12.2007). См. также: [Пучков 2006-ж].

² «Личная инициатива художника иногда пробивалась и в произведениях монументального искусства и находила себе выражение в постановке небывало смелых для этого времени проблем» [Вальдгауер 1923-в, с. 9].

ны (249 изображений с VII в. до н. э. по IV в. насчитали А. П. Чубова, Г. И. Конькова и Л. И. Давыдова [Античные 1986, с. 93]), их именная атрибуция в пределах классического времени (VI–IV вв. до н. э. — 61 скульптура) едва ли может быть признана окончательной.

Древнегреческий пантеон классического времени состоит из двенадцати имен: Зевс, Афина, Посейдон, Аполлон, Гефест, Артемида, Деметра, Арес, Гермес, Гера, Гестия. Правда, иногда вместо Ареса или Гефеста упоминался Дионис, это несущественно. Существенно, что одетость или обнаженность в изображениях этих божеств¹ не составляет неперменной причастности тому или иному божеству. Скажем, Зевс всегда в хитоне, Афина всегда в пеплосе, Посейдон изображался нагим, как и Аполлон («Аполлон Сауроктон» Праксителя или «Аполлон Бельведерский» Леохара), как и Гермес («Гермес Лудовизи» или «Гермес» Лисиппа, «Гермес с младенцем Дионисом» Праксителя). Зато «Аполлон» с фронтона храма в Вейях или «Аполлон» с западного фронтона храма Зевса в Олимпии облачены в хитон. «Аполлонов» было много: кроме названных, Аполлон из Беотии, Аполлон Тенейский, Аполлон Птойос из Фив, «Аполлон Парнопиос» Фидия (римские копии: «Аполлон Кассельский», «Аполлон Тибрский»), «Аполлон из Пьомбо» Канаха, «Аполлон из Помпей», «Аполлон-кифаред» Филиска и др. Часть фигур — в драпировках, часть — без оных. Мифологическая многоликость (полифункциональность) Аполлона вполне подтверждает это множество: сперва бог плодородия, затем бог солнечного света — Феб, бог-целитель и прорицатель, бог мудрости, покровитель искусств — Аполлон Мусaget. Скульптуры Афродиты мало чем отличны в степени наготы или облаченности от скульптур Аполлона. «Афродита» Каллимаха в хи-

¹ См. компендиумы: *J. Overbeck*. Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der Bildender Künste der Griechen. Lpz, 1868; *H. Brunn*. Geschichte der griechischen Künstler. Stuttgart, 1889; *M. Collignon*. Histoire de la sculpture grecque. Paris, 1892–1897. Vol. I–II; *О. Ф. Вальдгауер*. Этюды по истории античного портрета. Пг, 1921. Ч. 1; М.; Л., 1938. Ч. 2; *О. Waldbauer*. Die antiken Skulpturen der Ermitage. Berlin; Lpz, 1931; *В. Д. Блаватский*. Греческая скульптура. М.; Л., 1939; *G. M. Richter*. The Sculpture and Sculptors of the Greeks. New Haven, 1950; *G. Lippold*. Die griechische Plastik. München, 1950; *L. Alschér*. Griechische Plastik. Bd I–IV. Berlin, 1954–1961.

тоне, «Афродита Капитолийская» Праксителя — нагая; «Афродита из Арля» — в приспущенном до пояса хитоне, — как и «Венера Мелосская» (Лувр), соименница Афродиты в римской мифологии, как «Венера» из Капуи и «Венера» Каллипига. А вот «Венера Таврическая» (Эрмитаж) — нага совершенно. «Гера Фарнезе» и «Юнона Лувровизи» — в хитонах.

Отчего же — спросится — Афина изображается всюду в Хитоне, а Афродита — то так, то эдак? Почему Арес («Арес Боргезе» и «Арес Лувровизи») всегда нагой, а Аполлон то одетый, то раздетый?

По всему вероятно, как мы только что смогли убедиться, вопрос об одетости/раздетости скульптурных изображений древнегреческих божеств до известной степени досужий: но и такой вопрос должен остаться с ответом.

Поскольку разноречивой скульптур действительно приводит в смущение, попробуем подойти к разрешению этой странности с другой стороны: что изображали древнегреческие скульпторы, высекая из пентелийского (или паросского) мрамора фигуры божеств?

Самим материалом древнегреческих сакральных верований было общее созерцание Космоса как природы: греческий политеизм, по замечанию Ф. В. Й. Шеллинга, возникает из синтеза абсолютности с ограничением так, что в нем не устраняются ни абсолютность, ни ограничение. Изображая греческое божество, древний ваятель, как позднее средневековые иконописцы и иллюминаторы, стремился передать абсолютную антропоморфную конечную форму через ее материальное ограничение, сталкивая обе характеристики в пластических рамках сюжета, конкретно выхваченного из системы верования. Каждое скульптурное изображение — малый материальный фрагмент большой эпико-мифологической картины. Аполлон Сауроктон — «убивающий ящерицу» — работы Праксителя и дикий полузверский демон природы сатир Марсий, испуганно отринувший от брошенной Афиною флейты работы Мирона, — мраморные иллюстрации к конкретно-мифологическим сюжетам. (В случае Афины и Марсия — это картинка к афинскому варианту беотийского мифа, высмеивавшая беотийцев.)

Иными словами, изображая божество, древнегреческий скульптор иллюстрировал мифологический сюжет так, как он ему представлялся, объединяя при этом абсолютность и огра-

ниченность божества, выраженную в его человекообразности, в его одетости или его обнаженности.

Если повнимательней взглядеться в сохранившиеся копии скульптур, Праксителя¹, Лисиппа, Мирона, Поликлета, Агесандра, Аполлония, Апоксиомена, Полимеда Аргосского и множества иных с точки зрения нашего недоуменного вопроса, можно увидеть, что в каждом из случаев с изображением одного и того же божества мы сталкиваемся с такой художественной интерпретацией мифологического сюжета, при которой едва ли не центральной категорией оказывается выражение божественной доблести (*arethe*): воинственности или милостивой. Если изображается богиня, то ее воинственность требовала одетости (Афина Воительница — идеал олимпийского божества), а милостивость — обнаженности. Если изображается божество мужского пола, то наоборот: Аполлон Бельведерский (Музей Пио-Клементино в Ватикане), только что выстреливший из лука, обнажен, поскольку воинствен: стрелок всегда воинствен (ср. фр. 48 Гераклита: «луку имя жизнь, а дело его смерть» и фр. 51 со сближением «лука и лиры»)². Дочь Зевса и Лето Артемиду — богиню-девственницу, сестру-близнеца Аполлона, покровительницу охоты, плодородия и владычицу зверей — представить обнаженной было совершенно невозможно: даже в знаменитой статуе многогрудой Артемиды Эфесской (Национальный музей в Неаполе) богиня изображена в богатом рельефном одеянии с венцом в виде стен берегаемого ею Эфеса (как богиня случая Тихе — покровительница Антиохии — изображена с венцом в виде городских стен Антиохии и мужеподобной аллегорией р. Оронт у ног).

¹ Единственный подлинник Праксителя — «Гермес с младенцем Дионисом» (Музей в Олимпии). Илье Эренбургу он показался «изысканным и дряблым» [Эренбург 1965, с. 297].

² Статуя была найдена между 1484 и 1492 гг. на вилле Нерона в Антии близ Рима (совр. Анцио, Италия). В правление папы Юлия II, в 1506 г., была установлена в антиквариате, построенном Д. Браманте в ватиканском саду Бельведер: отсюда название. Ствол дерева для опоры правой руки Аполлона в бронзовом оригинале отсутствовал, он был дополнен в мраморном повторении копиистом. Однако статуя была найдена с отбитыми руками. В 1550-х гг. итальянский скульптор Дж. Монторсоли, ученик Микеланджело, дополнил обе руки.

Мужская и женская воинственность в божествах выражалась противоположным образом: божество было нагим, богиня — одетой. Милостивость — наоборот: бог в облачении, богиня — нагая (или полунагая).

Исключение, пожалуй, можно распознать в скульптурах одного лишь Зевса: этот «пожилой», снедаемый вполне человеческими страстями, одержимый приступами ярости и потому часто несправедливый и воинственный бог изображался в богатом хитоне. На то он и верховное божество, чтобы служить исключением даже для скульпторов. «Зевс и Гера» на метопах храма Геры в Селинунте (Музей в Палермо) заняты совсем не божественным, но вполне человеческим делом: Зевс уже полуобнажен и нежно держит за руку разоблачающуюся Геру. Характерно также, что сестра Зевса Гестия — тихая богиня домашнего очага — изображалась одетой. Это тоже исключение, лишь подтверждающее наше «воинственное» предположение: ведь многомудрая Гестия символизировала незыблемость Космоса и персонифицировала огонь. Возможно, охрана дома — тоже несение стражи и, стало быть, проявление воинственности.

Всякое изображение — это, с одной стороны, форма, отвлеченная от идеи, но материально-конкретная; с другой стороны, идея, мыслительно конкретная, но материально отвлеченная. В обнаженности/одетости изображений древнегреческих божеств форма одевания/обнажения отвечает идее воинственности/милостивости: в случае с мужскими божествами — воинственности/обнаженности, в случае с женскими — воинственности/одетости.

«Если архаика диктовала как основной закон условную приветливую улыбку, новые мастера выработали тип, противоположный этой придворной фразе, если архаика требовала тонко отделанных линий, стилизованной грациозности в расположении складок, художественные революционеры проповедовали беспощадный натурализм» [Вальдгауер 1923-в, с. 34–35]. Эта беспощадность, надо полагать, — в устах Оскара Фердинандовича — есть оценка реалистической обнаженности в изображении человеческого тела, которой даже фиговые листики, приделанные к известным «мужским достоинствам» античных статуй в чопорное время строительства готических соборов (частью, по этой — стыдливой — причине погибли многие древнегреческие мраморные оригиналы, забурованные в ос-

нования позднейших построек), не смогли сообщить большей «щадящести». Однако понятно ведь, что самое понятие «натурализм» размещается в пост-античном тезаурусе, древними греками (и римлянами) оно не использовалось, поскольку для них все было *physis (natura)*. Что же до «беспощадного натурализма», то это словосочетание — причиндалы новоевропейского мышления, и пользоваться им в качестве операбельной категории в деле реконструкции структур художественного сознания древнегреческих ваятелей едва ли корректно. (То же самое, кстати, можно распространить и на статуи титанов, героев и олимпийских победителей.)

Итак, принцип, в соответствии с которым древнегреческие божества изображались одетыми или нагими, может быть назван принципом воинственности, который был последовательно раскрываем в материальной форме художественной метафоры (переноса одного на другое: идеи на форму), которая доведена до идейной цельности.

Единственное, о чем следует условиться, это: что понимать под одетостью или раздетостью? Сидящий Зевс Олимпийский Фидия с обнаженным торсом и укрытый до пояса хитоном (как служители в банях, носившие набедренные повязки) — одет или раздет? Полуобнаженность, современно понимаемая, — открытие или сокрытие «срамных мест» и открытие или сокрытие всего остального? Когда исследователям удастся договориться об этом, дело выяснения нашего вопроса может значительно продвинуться, и предложенный принцип воинственности либо найдет подтверждение, либо окажется опротестованным.

CONTRA MICHAELEM GASPAROVUM

Correctio ad rationem annalem

in «Graecia curiosa»¹

Горе вам, когда все люди будут говорить о вас хорошо.

Лук. 6 : 26

В книге, посвященной светлой памяти великого российского филолога и мыслителя Михаила Леоновича Гаспарова, места для сколько-нибудь принципиальных возражений его умозаключениям, вероятно, быть не может.

Появление этого этюда оправдывается лишь тем, что возражения М. А. Гаспарову не носят принципиального характера, и для школьного разума вопроса о восприятии хода времен у древних эллинов и фиксации этого хода в систематическом выражении (календарь) — в том, что называется нынче историей в широком смысле (*ad perpetuam rei memoriam*²), — для этого аргументация М. А. Гаспарова, изложенная им в маленьком фрагменте «Летосчисление» в «Занимательной Греции» [Гаспаров 1996, с. 34–36], в целом приемлема и должна быть признана остроумною.

М. А. Гаспаров спрашивает: «Какая же нумерация годов (“летосчисление” в буквальном смысле слова) была у греков?

А никакой» [Гаспаров 1996, с. 35].

Это место и вызывает возражения: в буквальном, нумерическом смысле — никакой не было, но какая-то все же была, как-то же эллины годы сосчитывали.

¹ Впервые опубликовано: [Пучков 2006-д]. Здесь — с дополнениями.

² Подзаголовок буллы папы Григория XIII о введении «григорианского календаря» — «Kalendarii nuper refituti pro Feftivitibus S. R. E. fuo tempore celebrandis, divinifque itidem officiis recitandis approbatio, et veteris Kalendarii abolito» (24 февраля 1582 г.).

Михаил Леонович объясняет: «Каждый год в каждом городе имел свое название по главному должностному лицу этого года — в Афинах по первому архонту (из девяти. — А. П.), в Спарте по первому эфору и т. д. Знаменитый договор 421 г. между Афинами и Спартой — Никиев мир — был датирован так: “При спартанском эфоре Плистоле, за 4 дня до окончания месяца артемисия, и при афинском архонте Алкее, за 6 дней до окончания месяца элафеболиона”. (Месяцы ведь тоже в каждом эллинском государстве были свои.) И когда на смену грекам придут римляне, у них мы увидим все то же: годы не нумеруются, а обозначаются именами должностных лиц: “в консульство такого-то”. Настоящие хронологические таблицы, которые были у греков и римлян, имели вид длинных списков имен — как телефонные книги. “В архонтство Каллиада... в архонтство Евфина... в архонтство Херонда...” Вот я назвал три даты и уверен: угадать (? — А. П.), какая из них раньше, какая позже, смогут во всем мире лишь человек десять специалистов. А ведь это даты больших событий: Саламинская победа, начало Пелопоннесской войны, Херонейское поражение» [Гаспаров 1996, с. 35]. Это сейчас, когда учеными, скрупулезно опирающимися на свидетельства древних писателей, хронологические таблицы и прибегая к интерполяции, установлена последовательность событий древнего мира, известно, что греческий флот разгромил персов при Саламине 28 (или 27) сентября 480 г., начало 27-летней Пелопоннесской войны между Афинами и Спартой относят к апрелю 431 г.; битва между македонской армией Филиппа II и союзным греческим войском (Афины, Фивы, Коринф и др.) близ г. Хероней (откуда родом Плутарх Херонейский) произошла 2 августа (или 1 сентября) 338 г.: Филипп победил, в Греции установилась тирания Македонии, Аристотель стал наставником Александра (Филипповича) Македонского. Школьный учебник для 5-го класса («История древнего мира» Ф. П. Коровкина; по нему учились в течение десятилетий) предлагает составить таблицу сражений греков с персами: где было сражение? *когда?* кто победил? какое имело значение в ходе войны? (М., 1982. 21-е изд., с. 137). И расторопный школьник бойко заполнял пустографку.

Конечно, в сопоставлении этих дат, известных нам в условностях «г. до н. э.», с архонтствами Каллиада, Евфина и Херонда, предлагаемыми Михаилом Леоновичем, не только пяти-

классник испытывает неловкость за недостаток эрудиции. Между тем, факт, что Каллиад был афинским архонтом в год Саламинской битвы, упоминается у Геродота (*История* VIII 51); о годе начала Пелопоннесской войны пишет Фукидид, правда, не упоминая Евфина: «В течение 14 лет продолжал существовать тридцатилетний мир, заключенный после завоевания Евбеи. На пятнадцатый же год, сорок восьмой год жречества Хрисиды в Аргосе, когда Энесий был эфором в Спарте, а Пифодору оставалось 4 месяца архонтства в Афинах (примерно наш апрель. — А. П.), на шестнадцатый месяц после битвы при Потидее, в начале весны отряд вооруженных фиванцев числом немногим более 300 человек под предводительством беотархов Пифангела, сына Филида, и Диемпора, сына Онеторида, в начале ночного сна вторгся в беотийский город Платею, союзный с Афинами» (*История* II 2, 1; пер. Г. А. Стратановского). Понятно, почему Фукидид не упоминает о Евфине: новый год начинался в Афинах в июле (гекатомбеоне), и новый первый архонт мог появиться тоже в июле; поскольку война началась весной, Фукидид и называет старого архонта, выбранного в прошлом году. По современному же счету это действительно 431 г., и в списках афинских архонтов, сохраненных Диодором Сицилийским в XI–XX книгах его «Истории» (от войны с персами до 302 г.) и Дионисием Галикарнасским (до 293/292 г.)¹, в год 431-й архонтом в Афинах (с нашего июля) был Евфин, в год 338-й — Херонд. Безусловно, такая точность нужна этим десяти специалистам: «угадать», как просит Михаил Леонович, в этом деле невозможно, — нужно знать.

Далее М. А. Гаспаров спрашивает читателя: «Что это — мелочь, случайно недодуманная великим народом? Нет. В этой мелочи видна огромная разница между античной и современной культурой. Мы представляем себе время движущимся вперед — как стрела, летящая из прошлого в будущее. Греки представляли себе время движущимся на одном месте — как звездный небосвод, который вращается над миром одинаково и неизменно как за тысячу лет до нас, так и через тысячу лет после нас. Для нас прогресс — что-то само собою разумеющееся: 1097, 1316,

¹ Списки афинских архонтов по разным свидетельствам составлены: W. S. Ferguson. Athenian Archonts. London, 1899; W. B. Dinsmoor. The Archonts of Athens in the Hellenistic Age. London, 1931.

1548 годы — даже если мы не помним ни одного события, происходившего в эти годы, мы не сомневаемся, что в 1548 году люди жили хоть немного лучше и были хоть немного умнее, а может быть, и добрее, чем в 1097 году. А для грека прогресс если и существовал, то когда-то в незапамятном начале, при титане Прометее, а после этого жизнь казалась вечной, устойчивой и неизменной и все годы похожими друг на друга: «в архонтство Каллиада [480 г.]... в архонтство Каллистрата [355 г.]... в архонтство Каллия [406 г.]...» [Гаспаров 1996, с. 35–36].

В этом выразительном отрывке много неочевидностей. Что греки не могли выдумать летосчисление по «г. до н. э.» понятно: о пришествии Христа они не подозревали, да и самая система величания лет «до Р. Хр.» и «по Р. Хр.» начала утверждаться в Европе после доказательных вычислений Дионисия Младшего, римского монаха первой четверти V в. Но что они не замечали *progressio* — движения вперед (*progressionem facere ad virtutem*) — и что «все годы были похожими друг на друга» — едва ли верно: всякому человеку свойственно, обращаясь к памяти, фиксировать «вчера», «позавчера», «третьего дня» (то есть «в среду»), «месяц назад», «несколько лет назад», может, и во время архонтов и эфоров — не обязательно с указанием имени: нынче — с помощью условленного, последовательно увеличивающегося набора цифр; тогда — имени собственного. У греков был не нумерологический счет годов, а эпонимический. Но был. «А никакой» — не было. Это может показаться странным современному человеку, но это тоже форма летосчисления.

Уже в «Теогонии» Гесиода (VIII в.) встречаем упоминание о наказании богов за ложную клятву — с зачерпом воды из «страшной Стикс» в золотой кружке, посланной Зевсом:

Тот бездыханным лежит в продолжение целого года.

Не приближается к пище — к амвросии с нектаром сладким...

(ст. 795–796)

«Медленный год протечет» (ст. 799) — непрозрачный намек на *течение* времени, в течение года кажущееся календарно медленным. Стал бы Зевс заниматься наказанием клятвопреступника, если бы наказание не было томительным, долгим? Но на этом годе неподвиженного лежания мытарства провинившегося не заканчиваются. Затем:

Девять он лет вдалеке от бессмертных богов обитает,

Ни на собрания, ни на пиры никогда к ним не ходит.

Девять лет напролет. На десятый же год начинается... и т. д.
(ст. 801–803; пер. В. В. Версаева).

То есть: примерно наши десять лет строгого режима, но не сталинское «без права переписки», не высшая мера. Вполне последовательно выраженная мысль о некоем последовательном процессе, подчиненном летосчислению (архонты по-явятся позднее).

Далее М. А. Гаспаров пишет: «Вам, наверное, не раз приходилось читать: “Греки так чтити Олимпийские игры, что вели своей летосчисление по олимпиадам”. Так вот, это неверно. Счет времени по олимпиадам (“В 3-й год 72-й олимпиады греки победили персов при Марафоне...”) вели некоторые греческие историки, чтобы уследить за длинным рядом событий. Но это была их кабинетная выдумка, и не более того. Ни в одном документе, ни в одной надписи таких дат не было. Греки не вели летосчисления по олимпиадам, они не вели вообще никакого летосчисления (? — А. П.). Годы в их сознании были не нанизаны на тянущуюся нить, а как бы рассыпаны пестрой неподвижной россыпью» [Гаспаров 1995-б, с. 36]. И в этом отрезвляющем фрагменте не все оказывается возможным принять на веру: во всяком случае, в той форме, в какой изложено. Действительно, летосчисление по олимпиадам было введено сицилийским историком Тимеем около 264 г. Однако уже, например, у Ксенофонта (ок. 430–354 гг.), который жил задолго до этого нововведения, читаем: «На следующий год афиняне обнесли стеной Форик, а Фрасилл, получив суда, которые ему были выделены..., уплыл в начале лета в Самос» (*История* I 2, 1; пер. С. Я. Лурье). Речь идет о 21-м годе Пелопоннесской войны (410/409 г.). Конечно, историки чувствовали, что как-то следует согласовать между собой, выложив последовательно «пеструю неподвижную россыпь» лет, вполне конкретных, наполненных событиями, имеющих дни и месяцы, декады и пентады, исчислимых при помощи календарей «внутри» года и не таких уж неподвижных. Вполне конкретный десятилетний остракизм, *ostrakismos*, введенный в Афинах Клисфеном в 509 г. (но впервые примененный в 488-м, когда был изгнан родственник Писистратидов, Гиппарх, сын Харма¹) и существовавший в Аргосе, Сираку-

¹ *Аристотель*. Афинская полития 22; *Аристотель*. Политика 1284 а 12 — 1284 в 5.

зах, Мегарах, Херсонесе Таврическом и т. д., имел начало и конец, как десятилетние муки богов-клятвопреступников у Гесиода: например, «от архонтства Анхиса до архонтства Тимосфена» (см. списки афинских архонтов), то есть с 488 по 478 гг. И никаким иным образом, кроме кабинетного (увь!), счет годов по олимпиадам — так вроде бы напрашивающееся регулярное четырехлетие начиная с 776 г. по 394 г., — не выдумать. В Оксиринхском папирусе, найденном в 1907 г., позднейший переписчик снабдил «Историю» Ксенофонта хронологическими конъектурами вроде: «На следующий год (в который состоялась 93-я Олимпиада, где в дополнительном состязании двуконных колесниц победил Евагор элеец, а в бегах — Евбот киренец, при эфоре Евархиппе в Спарте, при архонте Евктемоне в Афинах) афиняне обнесли стеной Форик...» С. Я. Лурье, переводчик Ксенофонта, поправляет древнего схолиаста: не 1-й год 93-й Олимпиады, а 3-й год 92-й Олимпиады. Кабинет древнегреческих историков предполагал неточности, им было труднее, чем нам: ни роскошных библиотек с немецкими изданиями, ни вездесущего Интернета. «Установление относительной хронологии эпонимов удается редко, если нет древнего списка эпонимов, ибо тогда имена “плавают” во времени», — пишет Э. Бикерман [Бикерман 2000, с. 31].

Заключительное место в цитированном выше отрывке М. А. Гаспарова о том, что греки-де не вели вообще никакого летосчисления, следует понимать с осторожностью. Греки, как и все нормальные люди, согласовывали свою жизнь со сменой времен года, с видимым годичным движением Солнца по небу. Уже у Гомера засвидетельствовано, что эллины «темных веков» имели понятие о солнечном годе и его повторяемости, воспроизводимости по определенному закону (*Ил.* II 329; *Од.* II 175 и др.). Простым землепашцам Гесиод советует начинать жатву, когда Плеяды восходят, а пахоту, когда собираются заходить. «Когда Сириус над головой — руби деревья» (*Труды и дни*, ст. 383–384, 419–420) и т. д. Картина звездного неба поначалу заменила греку календарь, а затем сделалась прообразом эллинских календарей — лунно-солнечных (в поэтической мастерской Нонна Панополитанского (V в. по Р. Х.) из «глобуса звездного неба» появились «Деяния Диониса» — последний гексаметрический эпос [Захарова, Торшилов 2003]). Названия месяцев этих календарей происходили от названий празднеств:

страх перед гневом богов требовал, чтобы жертвоприношения и другие богослужебные обряды совершались именно в те дни, в которые, по преданию, божества ожидали их; в каждом месяце определенные дни были посвящены определенным богам, и так — *ежегодно*. Ошибиться было нельзя. Геродот (V в.), описывая египетский календарь, отмечает, что «их (египтян. — А. П.) способ исчисления [месяцев], как мне думается, точнее эллинского: эллины ведь каждый третий год добавляют вставной месяц, чтобы сохранить соответствие времен [естественного года]» (II 4). Древнегреческий год делился на 12 лунных месяцев (6 месяцев по 30 дней и 6 — по 29 дней): через каждые три, пять и восемь лет восьмилетнего цикла прибавлялся «вставной» месяц («Посейдон второй»). Каждый месяц делился на три больших недели, по 10 дней в каждой, и на шесть малых недель, по 5 дней в каждой: греки называли их «декадами» и «пентадами». Плутарх упоминает об архонте Солоне (V в.), который наряду с другими полезными законоположениями установил этот восьмилетний цикл (*oktaeteris*) (Плутарх. Солон 25). Позднее Солону октаетриду пытались усовершенствовать Клеострат, Евдокс, Эратосфен и проч. В 432 г. современник Перикла и Парфенона Метон обнародовал новый способ времяисчисления: 19-летний цикл (*enneakaidekaeteris*) с 7 вставными месяцами; и во время Диодора Сицилийского (I в. до Р. Х.) Метонов цикл был в употреблении в большинстве эллинских городов (государств) (Диод. Сиц. Историч. библ. XII 36). В 330-м г. до н. э. друг Аристотеля Каллипп обнародовал цикл из 76 лет, состоявший собственно из 4-х Метоновых циклов, по истечении которых нужно было пропускать (не считать) один день. Еще более точный способ уравнивания лет около 126 г. до н. э. был предложен астрономом Гиппархом: его цикл состоит из 304 лет и относится к Каллиппову так, как этот последний к Метонову, то есть: четыре Каллипповых цикла, по истечении которых следовало пропускать один день. Цицерон в речи «Против Верреса» (70 г.) говорил, что в случае замеченной неисправности календаря греческие государства предпочитали убавлять по одному или по несколько дней (*emerai exiairesimoi*), или прибавлять их и затем снова пользоваться обычными способами уравнивания лет (In Verrem II 52). В 432 г. до Р. Х. во время празднеств, посвященных 86-й Олимпиаде, в центре Афин была установлена парапегма (*parapegma* — перечень, список, запись,

календарь) — каменная плита с отверстиями, в которые вставлялись штифты с обозначением чисел текущего месяца. Одна из таких парапегм была найдена в 1902-м при раскопках театра в Милете. Это переставной календарь, основанный на Метоновом цикле.

В общем, можно долго и подробно напоминать читателю, почему в сознании древних эллинов годы все-таки не были рассыпаны пестрой, да еще и неподвижной россыпью, а как раз определенным, не по-нашему нанизаны на «тянущуюся нить», как то утверждает Михаил Леонович. Отсылая читателя к специальной литературе — к самой старой: к И. Скалигеру (*De emendatione temporum*. Paris, 1583) и Д. Петавию (*Petavius. De doctrina temporum*. Paris, 1607), не очень старой: Г. Узенеру (*H. Usener. Chronologische Beiträge // Rhein. Museum*. 1879. Bd 34), Т. Моммзену (*Th. Mommsen. Chronologie, Untersuchungen über das Kalenderwesen der Griechen, insonderheit der Athener*. Lpz, 1883), В. В. Латышеву (О некоторых эолических и дорических календарях. СПб, 1883), и новой: Э. Бикерману, С. И. Селешникову и И. А. Климишину¹, — остановимся на одном моменте: понятии *эра*.

¹ E. J. Bickerman. Chronology of the Ancient. London, 1969; [Бикерман 2000]; [Селешников 1972]; [Климишин 1985]. Элиас Дж. Бикерман (1897–1981) — известный антиковед, выходец из России (настоящее имя — Илья Иосифович Бикерман), ученик М. И. Ростовцева. После эмиграции работал в Германии, Франции, во время Второй мировой войны перебрался в США. На русский язык переведены: капитальное и всемирно признанное лучшим пособие «Хронология древнего мира» (М., 1975; 2000), монографии: «Государство Селевкидов» (М., 1985), «Евреи в эпоху эллинизма» (М.; Иерусалим, 2000).

Другие зарубежные исследования по хронологии античного мира: G. Busolt, H. Swoboda. Griechische Staatskunde, Berlin, 1920–1926. Bd I–II; P. Cornell. Greek Papyri in the Library of Cornell University. London, 1926; W. B. Dinsmoor. The Archonts of Athens in the Hellenistic Age. London, 1931; J. Finegan. Handbook of Biblical Chronology. London, 1964; F. K. Ginzel. Handbuch der mathematischen und technischen Chronologie. Lpz, 1906–1914. Bd I–III; V. Grummel. La Chronologie. Paris, 1958; B. D. Merrill. The Athenian Year. Paris, 1961; M. P. Nilsson. Primitive Time-Reckoning. London, 1920; M. P. Nilsson. Die Entstehung und die religiöse Bedeutung des griechischen Kalenders. Lpz, 1918; W. K. Pritchett. Ancient Athenian Calendars on Stone. London, 1963; W. K. Pritchett, O. Neugebauer. The Calendars of Athens. London, 1948; A. E. Samuel. Greek and Roman Chronology: Calendars and Years in Classical Antiquity. London, 1972, и др.

Конечно, в большой, разнотелостной Элладѣ невозможно вести речь ни о едином календарѣ, ни о едином понимании эры (лат. *aera* — исходное число) или эпохи (греч. *epoche* — остановка, задержка). Это, безусловно, затрудняет летосчисление: но уже Геродот пересказывает египетских жрецов: «они объяснили мне, что со времени первого египетского царя и до этого последнего жреца Гефеста прошло 341 поколение людей и за это время было столько же верховных жрецов и царей. Но 300 поколений составляет 10 000 лет, считая по три поколения в столетие. Да сверх 300 еще 41 поколение дает 1340 лет. Таким образом, по словам жрецов, за 11340 лет в Египте царствовали только смертные люди, а не боги в человеческом облике... В это время, рассказывали жрецы, солнце четыре раза восходило там, где теперь заходит, и дважды заходило там, где ныне восходит. И от этого не произошло в Египте никакой перемены...» (II 143). У Геродота в «Истории» можно обнаружить множество хронологических наблюдений, современного читателя едва ли шокирующих. Впрочем, как и у других греческих историков (логографов), которые вслед за сицилийцем Тимеем, введшим олимпийское летосчисление, вели счет годам по олимпиадам. Это Полибий, Диодор Сицилийский и Дионисий Галикарнасский. В. В. Латышев, изучая тему в рамках магистерской диссертации, подчеркивал, что в позднейшую эпоху в разных греческих государствах было много местных эр, которые узнаются преимущественно из надписей [Латышев 1883, с. IV].

И если Фукидид, давая выразительное описание моровой язвы в Афинах (*История* II 47–52), не называет имени архонта, при котором город постигло повальное бедствие, мы теперь это сделать можем: в архонтство Аполлодора и Эпаминона, во второй и третий годы Пелопоннесской войны, то есть в 430–429 гг. В 429-м, при Эпаминоне, Софокл поставил на афинской сцене «Эдипа-царя»: на зрителей, только начинавших оправляться от беды, сильно подействовало начало драмы, в которой Софокл изобразил чуму в Фивах. Это на Фукидида опирался Лукреций в «*De rerum natura*» (VI 1138–1286), а за ним и другие писатели (Тит Ливий, Вергилий и проч.).

* * *

Эти мальчишески смелые строки — не стремление уличить гениального ученого в ошибках и неточностях. Они вызваны

желанием разобраться в том, что непонятно в традиции европейской рациональности.

Поскольку я не могу считать себя вправе самоназывать себя специалистом-античником, пришлось самообъясниться, почему фрагмент об эллинском летосчислении в «Занимательной Греции» М. А. Гаспарова понуждает остановить на нем недолгое внимание.

Полагаю, что Михаил Леонович намеренно упростил ситуацию с древнегреческим восприятием течения лет, чтобы раззадорить дотошного книгочея, следуя Сенеке: «Не согласись со мной хоть в чем-нибудь, чтобы нас было двое» (*De ira* III 8), а то ведь подмывает поинтересоваться: «А это правда так и было?» [Гаспаров 1995-6, с. 3] Автор предполагает ответ: «и да, и нет». Что есть подлинность в античной культуре для современности, когда «античную архитектуру мы знаем по развалинам, скульптуру по копиям, а живопись по описаниям» (С. С. Аверинцев)? Можно ли всерьез считать неподлинными, не присущими эллинизму (и эллинизму) размышления Михаила Леонovichа о летосчислении?

Вероятно, и обсуждаемый нынче фрагмент, и вся книга целиком вполне могут быть поняты исходя из общего комментаторского настроения М. А. Гаспарова. Комментарий хорош, когда написан просто: комментарий к редкому иностранному слову, к событию (летосчислению), к автору и т. д. Михаил Леонович в автобиографическом эссе «Античность» писал: «Мне помогало прямолинейное мышление — от природы и от советской школы. Однажды речь шла о том, что античная культура была более устной, чем наша: читали только вслух, больше запоминали наизусть, читали красноречие итд. Я сказал: “Это оттого, что античные свитки нужно было держать двумя руками, так что нельзя было делать выписки и приходилось брать память”. С. С. Аверинцев очень хорошо ко мне относится, но тут и он взволновался: “Нельзя же так упрощенно, есть же ведь такая вещь, как *Zeitgeist* [дух времени]” итд. Наверное, есть, но мне она доступна лишь через материалистический черный ход. Однажды я говорил студентам, как от изобретения второй рукояти на круглом щите родилась пешая фаланга, а от нее греческая демократия; а от изобретения стремени — тяжеловооруженная конница и от нее феодализм. Я получил записку: “И вам не стыдно предлагать такие примитивно марксистские

объяснения?» Я сказал, что это домыслы как раз буржуазных ученых, марксисты же, хоть и клялись материальной культурой и средствами производства, представляли их себе очень смутно. Кажется, мне не поверили» [Гаспаров 2000-а, с. 313]. Вероятно, те же самые сомнения, только по очень большому счету терзающие человека в связи с чтением фрагмента о летосчислении в «Занимательной Греции», могут быть оправданы, «сняты», если мы обратим внимание, что М. Л. Гаспаров написал не взрослую, а детскую книжку. Михаил Леонович даже оправдывался: «Писал я для среднего школьного возраста, знающего о Греции ровно столько, сколько написано в учебнике Коровкина; потом прочитал несколько глав перед студентами — им оказалось интересно; потом перед повышающимися преподавателями — им тоже оказалось интересно. Философы говорили: “Все очень хорошо, но про философию, конечно, слабее”; искусствоведы говорили: “Все очень хорошо, но про искусство, конечно, слабее”; я заключил, что вышло как раз то, что нужно. Может быть, поэтому, а может быть, по чему другому книжка прождала издания четырнадцать лет. Я думаю, что это самое ценное, что я сделал по античности» [Гаспаров 2000-а, с. 314]. В последнем наблюдении усомниться просто необходимо, поскольку каждому очевидно, что с корпусом антиковедческих трудов М. Л. Гаспарова едва ли может быть сопоставимо в русской филологии XX века по фундаментальности чье-либо иное наследие (по объему — разве что с наследием А. Ф. Лосева).

М. Л. Гаспаров был несравненным даже в своих изящных намеренных упрощениях, тем более столь ярких, выразительных, как те, что инициировали эти несколько страниц.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аверинцев 1971.** — *Аверинцев С. С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность»: Противостояние и встреча двух творческих принципов // Типология и взаимосвязи литератур Древнего мира. М.: Наука, 1971. С. 206–266.
- Аверинцев 1973.** — *Аверинцев С. С.* Плутарх и античная биография: К вопросу о месте классика жанра в истории жанра. М.: Наука, 1973. 280 с.
- Аверинцев 1974.** — *Аверинцев С. С.* Западновосточный генезис литературных канонов византийского средневековья // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада / Отв. ред. Б. Л. Рифтин. М.: Наука, 1974. С. 152–192.
- Аверинцев 1978.** — *Аверинцев С. С.* Типология отношения к книге в культурах древнего Востока, античности и раннего средневековья // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока: Сб. ст. / Отв. ред. И. Р. Пичикян. М.: Наука, 1978. С. 6–27.
- Аверинцев 1979-а.** — *Аверинцев С. С.* Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда // Новое в современной филологии / Отв. ред. С. С. Аверинцев. М.: Наука, 1979. С. 41–81.
- Аверинцев 1979-б.** — *Аверинцев С. С.* Неоплатонизм перед лицом Платоновой критики мифопоэтического мышления // Платон и его эпоха: К 2400-летию со дня рождения / Отв. ред. Ф. Х. Кессиди. М.: Наука, 1979. С. 83–97.
- Аверинцев 1984.** — *Аверинцев С. С.* Античный риторический идеал и культура Возрождения // Античное наследие в культуре Возрождения. М.: Наука, 1984. С. 142–154.
- Аверинцев 1985.** — *Аверинцев С. С.* Заметки к будущей классификации типов символа // Проблемы изучения культурного наследия / Отв. ред. Г. В. Степанов. М.: Наука, 1985. С. 297–303.
- Аверинцев 1986.** — *Аверинцев С. С.* Историческая подвижность категории жанра: Опыт периодизации // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 104–116.
- Аверинцев 1988.** — *Аверинцев С. С.* Проблема индивидуального стиля в античной и византийской риторической теории // Литература и искусство в системе культуры / Отв. ред. Б. Б. Пиотровский. М.: Наука, 1988. С. 23–30.
- Аверинцев 1991.** — *Аверинцев С. С.* Античная риторика и судьбы античного рационализма // Античная поэтика: Риторическая теория и литературная практика / Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М.: Наука, 1991. С. 3–26.
- Аверинцев 1996-а.** — *Аверинцев С. С.* Поэты. М.: Языки русской культуры, 1996. 366 с.
- Аверинцев 1996-б.** — *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. 448 с.
- Аверинцев 1997.** — *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. [2-е изд.] М.: Coda, 1997. 343 с.
- Аверинцев 2000.** — *Аверинцев С. С.* София-Логос: Словарь. Киев: Дух и Литера, 2000. 450 с.

- Аверинцев 2002.** — *Аверинцев С. С.* «Скворещиц вольных граждан...»: Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб: Алетейя, 2002. 168 с.
- Аверинцев 2004-а.** — *Аверинцев С. С.* Образ античности. СПб: Азбука-Классика, 2004. 480 с.
- Аверинцев 2004-б.** — *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. СПб: Азбука-Классика, 2004. 480 с. [3-е изд. монографии и статьи: «Византийская риторика», «Византийские эксперименты с жанровой формой классической греческой трагедии», «Золото в системе символов ранневизантийской культуры», «Византийский культурный тип и православная духовность: некоторые наблюдения»]
- Аверинцев 2005.** — *Аверинцев С. С.* Другой Рим: Избранные статьи. СПб: Амфора, 2005. 368 с.
- Аверинцеву 2004.** — In *memoriam*: Сергей Аверинцев / Отв. ред. и сост. Р. А. Гальцева. М.: ИНИОН РАН, 2004. 304 с.
- Авсоний 1993.** — *Авсоний Децим Магн.* Стихотворения / Изд. подгот. М. Л. Гаспаров. М.: Наука, 1993. 358 с.
- Агапов 1969.** — *Агапов Б. Н.* Эрехтейон // Москва, 1969. № 9. С. 9–51.
- Адо 1991.** — *Адо П.* Плотин, или Простота взгляда / Пер. с фр. М.: Греко-лат. кабинет Ю. А. Шичалина, 1991. 142 с.
- Азизян 1970.** — *Азизян И. А.* Композиционные основы взаимодействия искусств // Архитектурная композиция: Современные проблемы. М.: Стройиздат, 1970. С. 175–179.
- Азизян 1988.** — *Азизян И. А.* Многоаспектность взаимных влияний искусств в культуре и архитектуре // Теория архитектуры: Сб. науч. тр. / Под общ. ред. И. А. Азизян. М.: ВНИИТАГ, 1988. С. 26–56.
- Айналов 1908.** — *Айналов Д. В.* К вопросу о технике восковой живописи // Журнал Министерства народного просвещения. 1908. № 5. Отд. классик. филол. С. 193–200.
- Айналов 1916.** — *Айналов Д. В.* Несколько замечаний о методах изучения античного искусства (По поводу книги О. Ф. Вальдгауера «Пифагор Регийский: Исследование в области греческой скульптуры первой половины V в. до Р. Хр.» Пг, 1915) // Гермес. 1916. № 10–11. С. 252–259; № 20. С. 452–458; 1917. № 1. С. 9–14; № 2. С. 42–47; № 3. С. 61–66.
- Акимова 1982.** — *Акимова Л. И.* Скульптурный ансамбль храма Зевса в Олимпии как явление ранней классики // Советское искусствознание '81. М.: Сов. художник, 1982. Вып. 2 (15). С. 51–80.
- Алпатов 1987.** — *Алпатов М. В.* Художественные проблемы искусства Древней Греции. М.: Искусство, 1987. 224 с.: ил.
- Алпатов 1994.** — *Алпатов М. В.* Воспоминания. М.: Искусство, 1994. 256 с.
- Альберти 1935–1937.** — *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве: В 2 т. / Под ред. А. Г. Габричевского. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1935. Т. 1. Текст трактата «О зодчестве» / Пер. с итал. В. П. Зубова. 392 с.; 1937. Т. 2. Материалы и комментарии. 794 с.
- Альперсон 1992.** — *Alpers P.* A. The Philosophy of the Visual Arts. Oxford: Univ. Press, 1992. 630 p.
- Альтекамп 1990.** — *Alteckamp S.* Griechische Architekturornamentik: Fachterminologier in Bauhandwerk // Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik. 1990. Bd 80. S. 33–64.
- Аммиан 1996.** — *Аммиан Марцеллин.* Римская история [Res gestae] / Пер. с лат. Ю. А. Кулаковского [при участии А. И. Сонни]. СПб: Алетейя, 1996. 572 с.
- Амфитеатров 1996.** — *Амфитеатров А. В.* Зверь из бездны // *Амфитеатров А. В.* Исторические сочинения: В 4 кн. М.: Алгоритм, 1996. Т. 1. (кн. 1–2). 554 с.
- Анализ 2005.** — Анализ художественного текста. Лирическое произведение: Хрестоматия / Сост. и прим. Д. М. Магомедовой, С. Н. Бройтмана. М.: РГГУ, 2005. 336 с.
- Андреев 1979.** — *Андреев Ю. В.* Античный полис и восточные города-государства // Античный полис: Межвуз. сб. / Отв. ред. Э. Д. Фролов. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1979. С. 8–27.
- Андреев 1995.** — *Андреев Ю. В.* Историческая специфика греческой урбанизации: Полис и город // Город как социокультурное явление исторического процесса. М.: Наука, 1995. С. 87–93.
- Аникст 1967.** — *Аникст А. А.* История учений о драме: Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 1967. 456 с.
- Анненский 1979.** — *Анненский И. Ф.* Книги отражений / Изд. подгот. Н. Т. Ашимбаева, И. И. Подольская, А. В. Фёдоров. М.: Наука, 1979. 680 с.

- Антипов 1987.** — *Антипов Г. А.* Историческое прошлое и пути его познания. Новосибирск: Наука; Сиб. отд., 1987. 243 с.
- Античная драма 1970.** — Античная драма / Пер. с древнегреч. и лат.; Вступ. ст., сост. и прим. С. К. Апта. М.: Худож. л-ра, 1970. 768 с. (БВЛ)
- Античная культура 1985.** — Античная культура и современная наука / Редкол.: Б. Б. Пиотровский (предс.), А. А. Тахо-Годи, В. В. Бычков. М.: Наука, 1985. 344 с.
- Античная лирика 1968.** — Античная лирика / Пер. с древнегреч. и лат.; Вступ. ст. С. В. Шервинского; Сост. и прим. С. К. Апта и Ю. Ф. Шульца. М.: Худож. л-ра, 1968. 624 с. (БВЛ)
- Античная литература 1986.** — Античная литература / Под ред. проф. А. А. Тахо-Годи. Изд. 4-е, доработ. М.: Просвещение, 1986. 464 с.
- Античная поэтика 1991.** — Античная поэтика: Риторическая теория и литературная практика / Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М.: Наука, 1991. 256 с.
- Античное общество 2001.** — Античное общество 'IV: Власть и общество в античности (М-льн конф. антиковедов 5–7 марта 2001 г.). СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001. 272 с.
- Античность 1972.** — Античность и современность: К 80-летию Фёдора Александровича Петровского / Отв. ред. Л. А. Фрейберг. М.: Наука, 1972. 504 с.
- Античность 1975.** — Античность и Византия / Отв. ред. Л. А. Фрейберг. М.: Наука, 1975. 416 с.
- Античность 1988.** — Античность как тип культуры / Отв. ред. А. Ф. Лосев. М.: Наука, 1988. 336 с.: ил.
- Античность 1989.** — Словарь античности / Пер. с нем.; Редкол.: В. И. Кузищин (отв. ред.), А. К. Авеличев, С. С. Аверинцев, Т. В. Васильева, М. Л. Гаспаров и др. М.: Прогресс, 1989. 704 с.
- Античные мастера 1986.** — Античные мастера: Скульпторы и живописцы / А. П. Чубова, Г. И. Конькова, Л. И. Давыдова. Л.: Искусство, 1986. 252 с.
- Античные поэты 1938.** — Античные поэты об искусстве / Пер. С. П. Кондратьева, Ф. А. Петровского. М.; Л.: Academia, 1938. 326 с.
- Античный портрет 1929.** — Античный портрет: Сб. ст. Посвящается О[скар]у Ф[ердинандович]у Вальдгауеру. Л.: Academia, 1929. 117 с.: ил.
- Античный способ 1933.** — Античный способ производства в источниках: Литературные, эпиграфические и папирологические свидетельства о социально-экономической истории Древней Греции, эллинистического Востока и Рима / Под общ. ред. С. А. Жебелёва и С. И. Ковалёва; С предисл. А. Г. Пригожина. Л.: ГАИМК, 1933. 596 с.
- Антонов 1993.** — *Антонов В. А.* История социального развития, мистецтва та архітектури: Стародавня Греція. Київ: ІСДО, 1993. 156 с.
- Аполлоний 2001.** — *Аполлоний Родосский.* Аргонавтика / Изд. подгот. Н. А. Чистякова. М.: Ладомир; Наука, 2001. 238 с.
- Аппельрот 1893.** — *Аппельрот В. Г.* Великие греческие ваятели IV века до Р. Х.: Практик. М.: Унив. тип., 1893. XX, 308 с.: 4 л. табл.
- Аппельрот 1896.** — *Аппельрот В. Г.* Древнегреческая религиозная скульптура // Ближний Восток. 1896. № 4. С. 1–23.
- Апулей 1959.** — *Апулей.* Апология. Метаморфозы. Флориды / Пер. М. А. Кузмина, С. П. Маркиша. М.: Изд-во АН СССР, 1959. 436 с.
- Аристотель 1957.** — *Аристотель.* Об искусстве поэзии / Пер. с древнегреч. В. Г. Аппельрота; Ред. и коммент. Ф. А. Петровского; Статьи А. С. Ахманова и Ф. А. Петровского. М.: ГИХЛ, 1957. 184 с.
- Аристотель 1975–1983.** — *Аристотель.* Сочинения: В 4 т. М.: Мысль, 1975–1983.
- Аристотель 1967.** — *Аристотель.* Поэтика / Пер. зі старогрецьк. Бориса Тена; Вступна ст. і комент. Й. У. Ковова. Київ: Мистецтво, 1967. 136 с.
- Аркин 1937.** — *Аркин Д. Е.* Из путевых заметок // Архитектурные записки: Рим — Помпеи — Флоренция — Венеция — Виченца — Париж (Из м-лов Советской делегации на XIII Междунар. конгресс в Риме. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1937. С. 85–139.
- Аркин 1941.** — *Аркин Д. Е.* Образы архитектуры. М.: Гос. архит. изд-во Акад. архит. СССР, 1941. 380 с.
- Аркин 1990.** — *Аркин Д. Е.* Образы архитектуры и образы скульптуры / Сост. Д. Г. Аркина. М.: Искусство, 1990. 400 с.
- Арнхейм 1984.** — *Арнхейм Р.* Динамика архитектурных форм / Пер. с англ. В. Л. Глазычева. М.: Стройиздат, 1984. 192 с.

- Архитектура 1940.** — Архитектура античного мира: Материалы и документы по истории архитектуры / Сост. В. П. Зубов, Ф. А. Петровский. М.: Изд-во Акад. архит. СССР, 1940. VIII; 520 с.
- Архитектура как опыт 2004.** — Architecture as Experience: Radical Change in Spatial Practice / Ed. by D. Arnold and A. Ballantyne. London; N.-Y.: Taylor & Francis Group, 2004. 300 p.
- Архитектура 1995.** — Архитектура: Короткий словарь-довідник / За заг. ред. А. П. Мардера. Київ: Будівельник, 1995. 336 с.
- Асафьев 1930.** — *Глебов Игорь (Асафьев Б. В.)*. Музыкальная форма как процесс. М.: ГИЗ; Муз. сектор, 1930. 192 с.
- Асмус 1975.** — *Асмус В. Ф.* Платон. М.: Мысль, 1975. 222 с.
- Асмус 1976.** — *Асмус В. Ф.* Античная философия. Изд. 2-е. М.: Высш. шк., 1976. 544 с.
- Афанасьев 1988.** — *Афанасьев К. Н.* Витрувий и архитектурно-строительные традиции Древней Руси // Естественнонаучные представления Древней Руси / Отв. ред. Р. А. Симонов. М.: Наука, 1988. С. 3–11.
- Ахутин 1988.** — *Ахутин А. В.* Понятие «природа» в античности и в Новое время («фюсис» и «натура»). М.: Наука, 1988. 208 с.
- Ахутин 1990.** — *Ахутин А. В.* Открытие сознания (древнегреческая трагедия) // Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры / Отв. ред. А. Я. Гуревич. М.: Наука, 1990. С. 5–42.
- Ахутин 2007.** — *Ахутин А. В.* Античные начала философии. СПб: Наука, 2007. 784 с. (сер.: «Слово о сущем», т. 69)
- Багно 1986.** — *Багно В. Е.* Зарубежная архитектура в русской поэзии конца XIX — начала XX века // Русская литература и зарубежное искусство: Сб. исслед. и м-лов. Л.: Наука, 1986. С. 156–188.
- Базен 1995.** — *Базен Ж.* История истории искусств от Вазари до наших дней / Пер. с фр.; Общ. ред. и послесл. Ц. Г. Арзаканяна. М.: Прогресс; Культура, 1995. 528 с.
- Базинер 1901.** — *Базинер О.* Ludi saeculares: Древнеримские секулярные игры. Варшава: Изд-во Варшавск. ун-та, 1901. 134 с.
- Балашов 1985.** — *Балашов Н. И.* Глубинный уровень различения художественных методов и показатель изобразительности-выразительности искусства // Проблемы изучения культурного наследия / Отв. ред. Г. В. Степанов. М.: Наука, 1985. С. 383–394.
- Банфи 1989.** — *Банфи А.* Философия искусства / Пер. с итал. Г. П. Смирнова. М.: Искусство, 1989. 384 с.
- Барбаро 1938.** — *Барбаро Д.* Десять книг об архитектуре Витрувия с комментариями Даниэле Барбаро, с приложением трактата Джузеппе Сальвиати о способе точного вычерчивания ионийской волюты / Пер. с итал. А. И. Венедиктова, В. П. Зубова, Ф. А. Петровского; Вступ. ст. и прим. В. П. Зубова; Под ред. А. Г. Габричевского. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1938. 480 с.
- Барг 1987.** — *Барг М. А.* Эпохи и идеи: Становление историзма. М.: Мысль, 1987. 352 с.
- Барковский 1989.** — *Барковский А. Ю.* К геральдике историко-архитектурного знания: королевский герб // Методологические проблемы современного архитектуроведения: Сб. науч. тр. / Сост. А. Г. Раппапорт. М.: ВНИИТАГ, 1989. С. 98–118.
- Барковский 1991.** — *Барковский А. Ю.* История, архитектура и утопия // История и методология архитектурной критики: Сб. науч. тр. М.: ВНИИТАГ, 1991. С. 32–44.
- Барт 1989.** — *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
- Барфорт 1963.** — *Burford A.* Builders of the Parthenon // Parthenos and Parthenon. Greece and Romr. Suppl. To Vol. X. Oxford, 1963. P. 23–35.
- Барфорт 1965.** — *Burford A.* The Economics of Greek Temple Building // Proceedings of the Cambridge Philological Society. 1965. Vol. 191. P. 21–34.
- Барфорт 1966.** — *Burford A.* Notes on the Epidaurian Building Inscriptions // The Annual of the British School at Athens. 1966. Vol. 61. P. 254–334.
- Бархин 1991.** — *Бархин М. Г.* Динамизм архитектуры. М.: Наука, 1991. 192 с.
- Бахтин 1975.** — *Бахтин М. М.* Эпос и роман: О методологии исследования романа // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Худож. л-ра, 1975. С. 447–483.
- Бахтин 1986.** — *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1986. 446 с.

- Бахтин 1993-а.** — *Бахтин М. М. (Волошинов В. Н.)* Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке / Комментар. В. А. Махлина. М.: Лабиринт, 1993. 192 с.
- Бахтин 1993-б.** — *Бахтин М. М. (Медведев П. Н.)* Формальный метод в литературоведении / Комментар. В. А. Махлина. М.: Лабиринт, 1993. 208 с.
- Бахтин 1995.** — *Бахтин М. М.* Из жизни идей: Статьи. Эссе. Диалоги / Сост., послесл., коммент. С. Р. Федякина. М.: Лабиринт, 1995. 152 с.
- Бахтин 1996.** — Бахтин под маской. Вып. 5 (1): Статьи круга Бахтина / Вступит. ст. и коммент. В. А. Махлина; Под общ. ред. И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 1996. 176 с.
- Башкиров 1945.** — *Башкиров А. С.* Антисейсмизм древней архитектуры: Из истории конструкций (Египет. Месопотамия. Греция. Италия. Юг СССР) // Ученые записки Ярославского педагогического института. Ярославль, 1945. Вып. 7. Прил. С. 1–17.
- Башкиров 1949.** — *Башкиров А. С.* Антисейсмизм древней архитектуры. Раздел 2. Греция. М., 1949. 338 с. (Ученые записки Московского городского пед. ин-та, Т. 13. кафедра истории древнего мира. Вып. 1).
- Безе 1898.** — *Betbe E.* Das griechische Theater Vitruvs // Hermes. 1898. Bd 33. S. 326–356.
- Белов 1959.** — *Белов Г. Д.* Алтарь Зевса в Пергаме. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1959. 96 с.
- Белоусов 1935.** — *Белоусов Н. Д.* Арка Адриана в Афинах // Академия архитектуры. 1935. № 5. С. 51–66.
- Белый 1989.** — *Андрей Белый.* На рубеже двух столетий / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М.: Худож. л-ра, 1989. 544 с.
- Белый 1994.** — *Андрей Белый.* Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. / Вступ. ст., сост. А. Л. Казина; Комментар. А. Л. Казина, Н. В. Кудряшевой. М.: Искусство, 1994. Т. 1. 478 с.; Т. 2. 572 с.
- Беньямин 2000.** — *Benjamin A.* Architectural Philosophy. London; New Brunswick: The Athlone Press, 2000. 216 p.
- Берд 2007.** — *Берд М.* Парфенон / Пер. с англ. Н. Ивановой. М.: Эксмо; СПб: Мидгард, 2007. 224 с.: ил.
- Бердяев 1991.** — *Бердяев Н. А.* Миросозерцание Достоевского // *Бердяев Н. А.* О русской философии: В 2 ч. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. Т. 1. С. 26–148.
- Бернштейн 1990.** — *Бернштейн Д. К.* Об имманентном подходе к отношению архитектура-культура // Архитектура и культура: Сб. м-лов Всесоюз. науч. конф. ВНИИТАГ: В 2 ч. М.: ВНИИТАГ, 1990. Ч. 2. С. 9–11.
- Бёрсма 1970.** — *Boersma J. S.* Athenian Buildings Policy from 561/560 to 405/404 B. C. (Scripta archaeologica Groningana, IV). Groningen: Wolters-Noordhoff, 1970. 292 p.
- Беломесяцев 2005-а.** — *Беломесяцев А. Б.* Моменты правовых регламентаций архитектурно-будівельної справи у Святому Письмі // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник / ІПСМ АМУ. Київ: Вид. дім А+С, 2005. Вип. 2. С. 25–29.
- Беломесяцев 2005-б.** — *Беломесяцев А. Б.* Рисні архітектурно-будівельної правосвідомості у філософських поглядах Арістотеля // Регіональні проблеми архітектури та градостроїтельства. Одеса: Астропринт, 2005. Вип. 7–8. С. 354–365.
- Беломесяцев 2005-в.** — *Беломесяцев А. Б.* Філософські основи архітектури / Ін-т проблем сучасн. мис-ва АМУ. Київ: ІПСМ АМУ, 2005. 488 с.
- Беломесяцев 2006-а.** — *Беломесяцев А. Б.* Правові основи архітектури / Ін-т проблем сучасн. мис-ва АМУ. Київ: ІПСМ АМУ, 2006. 544 с.
- Беломесяцев 2006-б.** — *Беломесяцев А. Б.* Історія архітектури — явище історії господарювання: Давнина. Античний світ. Західноєвропейське середньовіччя // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. пр. ІПСМ АМУ. Київ: Вид. дім А+С, 2006. Вип. 3. Ч. 2. С. 7–28.
- Библихин 1993.** — *Библихин В. В.* Язык философии. М.: Прогресс, 1993. 408 с.
- Библихин 2004.** — *Библихин В. В.* Алексей Фёдорович Лосев. Сергей Сергеевич Аверинцев. М.: Ин-т филос., теол. и истор. св. Фомы, 2004. 416 с.
- Бикерман 2000.** — *Бикерман Э.* Хронология древнего мира: Ближний Восток и античность / Пер. с англ.; 2-е изд. М.: МЦИФИ, 2000. 336 с.
- Б-й 1858.** — *Б-й Н. Байи* // Пропилеи: Сб. ст. по классической древности, издаваемый П. [М.] Леонтьевым. М.: Изд. Каткова и К^о, 1858. Кн. III. Отд. I. С. 337–347.
- Библер 1990.** — *Библер В. С.* От наукоучения — к логике культуры: Два философских введения в XXI век. М.: Политиздат, 1990. 416 с.

- Библер 1991.** — *Библер В. С.* Кант — Галилей — Кант: Разум Нового времени в парадоксах самообоснования. М.: Мысль, 1991. 320 с.
- Блаватская 1966.** — *Блаватская Т. В.* Ахейская Греция. М.: Наука, 1966. 258 с.
- Блаватская 1976.** — *Блаватская Т. В.* Греческое общество второго тысячелетия до Новой эры и его культура. М.: Наука, 1976. 188 с.
- Блаватская 1983.** — *Блаватская Т. В.* Из истории греческой интеллигенции эллинистического времени. М.: Наука, 1983. 326 с.
- Блаватская 2003.** — *Блаватская Т. В.* Черты государственности Эллады. СПб: Алетейя, 2003. 410 с.
- Блаватский 1939-а.** — *Блаватский В. Д.* Архитектура античного мира. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1939. 164 с.: илл.
- Блаватский 1939-б.** — *Блаватский В. Д.* Греческая скульптура. М.; Л.: Искусство, 1939. 213 с.: илл.
- Блаватский 1945.** — *Блаватский В. Д.* Художественное наследие античной классики // Архитектура: Сб. ст. по творч. вопросам. М.: Гос. архит. изд-во, 1945. Вып. 1. С. 81–90.
- Блаватский 1947.** — *Блаватский В. Д.* Искусство Северного Причерноморья античной эпохи. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1947. 120 с.
- Блаватский 1963.** — *Блаватский В. Д.* Античный город // Античный город / Отв. ред. А. И. Болтунова. М.: Наука, 1963. С. 7–30.
- Блаватский 1985.** — *Блаватский В. Д.* Античная археология и история. М.: Наука, 1985. 280 с.
- Благовещенский 1891.** — *Благовещенский Н. М.* Винкельман и поздние эпохи греческой скульптуры. СПб: Б/и, 1891. 150 с.
- Блок 1973.** — *Блок М.* Апология истории, или Ремесло историка / Пер. с нем. М.: Наука, 1973. 232 с.
- Блюм 1936.** — *Блюм Г. V Columnae, или Описание и применение пяти ордеров...* / Пер. с нем. А. И. Венедиктова, А. Л. Саккетти; Вступ. ст. А. И. Венедиктова; Под ред. А. Г. Габричевского. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1936. 110 с.
- Бобровникова 1998.** — *Бобровникова Т. А.* Сципион Африканский: Картины жизни Рима эпохи Пунических войн. М.: Мол. гвардия, 1998. 368 с.
- Богаевский 1924.** — *Богаевский Б. А.* Крит и Микены (Эгейская культура). М.; Л.: Госиздат, 1924. 260 с.
- Богаевский 1926.** — *Богаевский Б. А.* Ритуальный жест и общественный строй древней Греции // Религия и общество: Сб. ст. по изучению социальных основ религиозных явлений древнего мира / НИИ при Ленингр. ун-те. Секция древнего мира. Л.: Сеятель, 1926. С. 83–102.
- Богданов 1925–1929.** — *Богданов А. А.* Всеобщая организационная наука (тектология): В 3 ч. 3-е изд. М.: ГИЗ, 1925–1929.
- Богомолов 1985.** — *Богомолов А. С.* Античная философия. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985. 368 с.
- Богословие 1992.** — *Богословие в культуре Средневековья* / Отв. ред. о. Леонид Лутковский. Киев: Путь к Истине, 1992. 384 с.
- Бондаренко 1988.** — *Бондаренко И. А.* О многообразии проявлений преемственности в истории градостроительства // Теория архитектуры: Сб. науч. тр. / Под общ. ред. И. А. Азизян. М.: ВНИИТАГ, 1988. С. 6–26.
- Бондаренко 1990.** — *Бондаренко И. А.* Культурная миссия архитектуры // Архитектура и культура: Сб. м-лов Всесоюз. науч. конф. ВНИИТАГ: В 2 ч. М.: ВНИИТАГ, 1990. Ч. 2. С. 72–76.
- Бондаренко 1993.** — *Бондаренко И. А.* «Свое», «чужое» и «общее» в истории архитектуры // Архитектура мира: М-лы конф. «Запад–Восток: Взаимодействие традиций в архитектуре». М.: Architectura, 1993. Вып. 2. С. 179–182.
- Боннар 1992.** — *Боннар А.* Греческая цивилизация: От Илиады до Парфенона / Пер. с фр. М.: Искусство, 1992. [Т. 1.] 272 с.; [Т. 2.] 336 с.; От Еврипида до Александрии. [Т. 3.] 400 с.
- Боргош 1975.** — *Боргош Ю.* Фома Аквинский / Пер. с пол. 2-е изд. М.: Мысль, 1975. 184 с.
- Борхес 1992.** — *Борхес Х.-А.* Письмена Бога / Сост., вступ. ст. и прим. И. М. Петровского. М.: Республика, 1992. 510 с.
- Босенко 1992.** — *Босенко А. В.* Реквием по нерожденной красоте. Киев: Ред. ж-ла «Самватас», 1992. 256 с.

- Ботвинник 1985.** — *Ботвинниковский словарь: Книга для учителя* / М. Н. Ботвинник, Б. М. Коган, М. Б. Рабинович, Б. П. Селецкий. Изд. 4-е, исправ. и перераб. М.: Просвещение, 1985. 176 с.
- Брагинская 1976.** — *Брагинская Н. В.* Жанр Филостратовых «Картин» // Из истории античной культуры: Философия. Литература. Искусство. М.: Искусство, 1976. С. 146–149.
- Брагинская 1977.** — *Брагинская Н. В.* Экфрасис как тип текста: К проблеме структурной классификации // Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточнославянские параллели (Структура балканского текста). М.: Наука, 1977. С. 259–283.
- Брагинская 1980.** — *Брагинская Н. В.* Vox rei: Надпись и изображение в греческой вазопиcи // Культура и искусство античного мира: М-лы науч. конф. ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1979 г. М.: ГМИИ, 1980. С. 41–99.
- Брагинская 1981.** — *Брагинская Н. В.* Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы / Отв. ред. С. С. Аверинцев. М.: Наука, 1981. С. 224–289.
- Брагинская 1988.** — *Брагинская Н. В.* Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Наука, 1988. С. 294–329.
- Брагинская 1994.** — *Брагинская Н. В.* «Картины» Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением // Одиссей: Человек в истории '1994: Картина мира в народном и ученом сознании. М., 1994. С. 267–313.
- Бретаницкий 1987.** — *Бретаницкий Л. С.* Художественное наследие Переднего Востока эпохи феодализма: Избранные труды. М.: Сов. художник, 1987. 256 с.: ил.
- Бринкман 1935-а.** — *Бринкман А. Э.* Пластика и пространство как основные формы художественного выражения / Пер. с нем.; Под ред. М. В. Алпатова. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1935. 176 с.
- Бринкман 1935-б.** — *Бринкман А. Э.* Площадь и монумент как проблема художественной формы / Пер. с нем., вступит. статья и коммент. Игн. Хвойника. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1935. 296 с.
- Бродский 1964.** — *Бродский Б. И.* Пять древних столиц. М.: Сов. художник, 1964. 128 с.
- Бродский 1990.** — *Бродский Б. И.* Жизнь в веках: Занимательное искусствознание. 2-е изд. М.: Сов. художник, 1990. 256 с.
- Бродский 2000.** — *Бродский И.* Поклониться тени: Эссе. СПб: Азбука, 2000. 320 с.
- Брунов 1933-а.** — *Брунов Н. И.* Архитектурные композиции античного города // Архитектура СССР. 1933. № 2. С. 25–29.
- Брунов 1933-б.** — *Брунов Н. И.* История одной архитектурной темы (Римский Пантеон и его роль в архитектуре) // Архитектура СССР. 1933. № 6. С. 38–43.
- Брунов 1934.** — *Брунов Н. И.* Проблема масштаба в классической греческой архитектуре // Архитектура СССР. 1934. № 8. С. 48–50.
- Брунов 1935-а.** — *Брунов Н. И.* Греция. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1935. 122 с.: илл.
- Брунов 1935-б.** — *Брунов Н. И.* Очерки по истории архитектуры: В 3 т. М.; Л.: Academia, 1935. Т. 2. Греция. Рим. Византия. 624 с.
- Брунов 1935-в.** — *Брунов Н. И.* Периптер в архитектуре античной Греции // Академия архитектуры. 1935. № 1–2. С. 62–67.
- Брунов 1935-г.** — *Брунов Н. И.* Пропорции античной и средневековой архитектуры. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1935. 136 с.
- Брунов 1938.** — *Брунов Н. И.* Эрехтейон. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1938. 12 с.: 23 л. илл.
- Брунов 1973.** — *Брунов Н. И.* Памятники Афинского акрополя: Парфенон и Эрехтейон. М.: Искусство, 1973. 174 с.
- Буасье 1896.** — *Буасье Г.* Картины древнеримской жизни: Очерки общественного настроения времен цезарей / Пер. с фр. Е. В. Дегена. СПб: Изд. О. Н. Поповой, 1896. II, IV, 313, III с. (с прил. ст. Г. Буасье «Газета древнего Рима», с. 279–313).
- Бубнов 1908-а.** — *Бубнов Н. М.* Арифметическая самостоятельность европейской культуры: Культурно-историч. очерк. Исслед. по истории науки в Европе. Т. 1. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1908. 410 с.
- Бубнов 1908-б.** — *Бубнов Н. М.* Происхождение и история наших цифр: Палеографическая попытка. Киев: Тип. Ун-та св. Владимира (В. И. Завадского), 1908. 126 с.
- Бузескул 1907.** — *Бузескул В. П.* Лекции по истории Греции: Изд. О-ва взаим-

помощи студентов-филологов. Харьков: Типолитограф. С. Иванченко, 1907. 154, 170, 176 с. (гектограф. изд.)

Бузескул 1911. — *Бузескул В. П.* Школьное дело у древних греков по новым данным // Вестник Европы. 1911. № 4. С. 88–111.

Бузескул 1924-а. — *Бузескул В. П.* Античность и современность. Изд. 3-е, доп. Л.: Наука и школа, 1924. 144 с.

Бузескул 1924-б. — *Бузескул В. П.* Открытия XIX и начала XX века в области истории древнего мира. Ч. II. Греческий мир. Пб: Academia, 1924. 184 с.

Булатов 1988. — *Булатов М. С.* Геометрическая гармонизация в архитектуре Средней Азии IX–XV вв. (Ист.-теор. иссл.). Изд. 2-е, исправ. и доп. М.: Наука, 1988. 364 с.

Булгаков 1994. — *Булгаков С. Н.* Свет не вечерний: Созерцания и умозрения. М.: Республика, 1994. 416 с.

Бунин 1979. — *Бунин А. В.* Градостроительство рабовладельческого строя и феодализма // *Бунин А. В., Саваренская Т. Ф.* История градостроительного искусства: В 2 т. М.: Стройиздат, 1979. Т. 1. 2-е изд. 496 с.

Бунин, Круглова 1935. — *Бунин А. В., Круглова М. Г.* Архитектура городских ансамблей: Ренессанс / Общ. ред. А. Г. Габричевского. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1935. 232 с.

Бунин, Круглова 1940. — *Бунин А. В., Круглова М. Г.* Архитектурная композиция городов. М.: Изд-во Акад. архит. СССР, [1940]. 204 с.

Буров 1960. — *Буров А. К.* Об архитектуре. М.: ГИЛСАИМ, 1960. 148 с.

Быков 1946. — *Быков В. Е.* Основы архитектурной композиции античных театров Греции: Дис. ... канд. искусствоведч. наук. М.: Акад. архит. СССР, 1946. II, V, 244 л.

Быков 1973. — *Быков В. Е.* Проблемы театральной архитектуры и сценографии, Автореф. дис. ... д-ра архитектуры: 18.00.01. М.: МАрХИ, 1973. 28 с.

Бычков 1977. — *Бычков В. В.* Византийская эстетика: Теоретические проблемы. М.: Искусство, 1977. 199 с.

Бычков 1991. — *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. Киев: Путь к Истине, 1991. 408 с.

Бычков 1995. — *Бычков В. В.* Aesthetica Patris: Эстетика Отцов Церкви. Апологеты. Блаженный Августин. М.: Ладомир, 1995. 596 с.

Ваганты 1975. — *Поэзия вагантов* / Изд. подгот. М. А. Гаспаров. М.: Наука, 1975. 608 с.

Вагнер 1987. — *Вагнер Г. К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1987. 288 с.

Вагнер 1990. — *Вагнер Г. К.* Искусство мыслить в камне: Опыт функциональной типологии памятников древнерусской архитектуры. М.: Наука, 1990. 256 с.

Важдаев 1935. — *Важдаев Б. А., Мелеги Л. В., Троицкий Р. И.* Храм Бескрылой Победы на Афинском акрополе // Академия архитектуры. 1935. № 5. С. 57–61.

Валентен 1899. — *Валентен Ф.* Краткий очерк истории живописи у древних народов и в средние века / Пер. с фр. Н. Увадского // Гимназия. 1899. Кн. 2. С. 1–20.

Валери 1993. — *Валери П.* Об искусстве: Сборник / Пер. с фр. 2-е изд. М.: Искусство, 1993. 508 с.

Вальдгауер 1921–1938. — *Вальдгауер О. Ф.* Этюды по истории античного портрета. Пг: Изд. Рос. ин-т ист. иск-в, 1921. Т. 1. Ч. 1. 87 с.; М.; Л.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1938. Ч. 2. 295 с.; 114 рис.

Вальдгауер 1923-а. — *Вальдгауер О. Ф.* Античная скульптура. Пг.: Изд. Брокгауз–Ефрон, 1923. 172 с.: илл.

Вальдгауер 1923-б. — *Вальдгауер О. Ф.* Лисипп. Берлин: Гос. изд-во РСФСР, 1923. 52, XXXII с.

Вальдгауер 1923-в. — *Вальдгауер О. Ф.* Мирон. Берлин: Гос. изд-во РСФСР, 1923. 52, XXXIII с.

Вальдгауер 1927. — *Вальдгауер О. Ф.* К вопросу о композиции по трем измерениям в V веке до нашей эры // Временник отдела изобразительных искусств Государственного института истории искусств. Л.: ГИИИ, 1927. Вып. 1. С. 9–16.

Вардиман 1990. — *Вардиман Е.* Женщина в древнем мире / Пер. с нем.; Отв. ред. А. А. Вигасин. М.: Наука, 1990. 336 с.

Васильева 1985. — *Васильева Т. В.* Афинская школа философии: Философский язык Платона и Аристотеля. М.: Наука, 1985. 160 с.

Вассерман, Салливан, Палермо 2000. — *Wasserman B., Sullivan P., Palermo G.*

Ethic and the Practice of Architecture. N.-Y.; Chichester etc: John Wiley & Sons, Inc., 2000. 324 p.

Вебер 1882. — *Вебер А.* История европейской философии / Пер. с нем. Киев: Тип. В. И. Завадского, 1882. II; 508 с.

Вежель 1989. — *Вежель Г. С.* Научный потенциал существующего историко-архитектуроведческого знания // Методологические проблемы современного архитектуроведения: Сб. науч. тр. / Сост. А. Г. Раппапорт. М.: ВНИИТАГ, 1989. С. 118–129.

Вежель 1990. — *Вежель Г. С.* Аристотелев архитектор в системах разновременных культур // Архитектура и культура: Сб. м.-лов Всесоюз. науч. конф. ВНИИТАГ: В 2 ч. М.: ВНИИТАГ, 1990. Ч. 1. С. 55–59.

Вейль 1990. — *Вейль С.* «Илиада», или Поэма о силе / Пер. с фр. А. Суконика; Предисл. С. Аверинцева // Новый Мир. 1990. № 6. С. 249–260.

Вейник 2002. — *Вейник В. И.* Почему я верю в Бога: Исследование проявлений духовного мира. 3-е изд. Минск: Изд-во Белорусского Экзархата, 2002. 336 с.

Вейс 2002. — *Вейс Г.* История культуры: Костюм. Украшения. Предметы быта. Вооружение. Храмы и жилища. Обычаи и нравы / Пер. с нем. М.: ЭКСМО, 2002. 960 с.

Вельфлин 1994. — *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Пер. с нем. СПб: Мифрил, 1994. 428 с.

Венедиктов 1969. — *Венедиктов А. И.* Архитектурная наука в странах Западной Европы (от античности до XX века): Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 18.00.01. М.: Ин-т ист. иск-в Минкультуры РСФСР, 1969. 52 с.

Верещацкий 1911. — *Верещацкий П.* Плотин и Блаженный Августин в их отношении к тринитарной проблеме // Православный собеседник. 1911. № 7. С. 171–196.

Вёрман 1896. — *Вёрман К.* История искусства всех времен и народов / Пер. с нем.: В 3 т. СПб: Просвещение, 1896. Т. 1. Искусство дохристианских и христианских народов. 2-е изд. 828 с.

Весели 1996. — *Весели Д.* Архитектура и поэтика репрезентации / Пер. Н. Молока // Архитектура мира: М.-лы конф. «Запад–Восток: Искусство композиции в истории архитектуры». М.: Architectura, 1996. Вып. 5. С. 6–11.

Веселовский 1940. — *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М.: Худож. л.-ра, 1940. 740 с.

ВИА 1949. — *Всеобщая история архитектуры. Т. 2. Ч. 1. Архитектура древней Греции* / Под общ. ред. В. Д. Блаватского, В. Ф. Маркузона, Б. П. Михайлова и др. М.: Изд-во Акад. архит. СССР, 1949. 542 с.: 160 л. табл.

ВИА 1967. — *Всеобщая история архитектуры: В 12 т. М.: Стройиздат, 1967. Т. 5. Архитектура Западной Европы XV–XVI веков (Эпоха Возрождения). 660 с.*

ВИА 1973. — *Всеобщая история архитектуры: В 12 т. М.: Стройиздат, 1973. Т. 2. Архитектура античного мира (Греция и Рим). 712 с.*

Видадь 2001. — *Видадь-Накэ П.* Черный охотник: Формы мышления и формы общества в греческом мире / Пер. с фр.; Под общ. ред. С. Г. Карлюка; Вступит. ст. Г. М. Бонгард-Левина. М.: Ладомир, 2001. 420 с.

Вильсон 2000. — *Wilson C. St John.* Architectural Reflection: Studies in the Philosophy and Practice of Architecture. Ed. 2. Manchester; N.-Y.: Manchester Univ. Press, 2000. 240 p.

Винкельман 1935. — *Винкельман И.-И.* Избранные произведения и письма / Пер. А. А. Алявдиной; Вступ. ст. и ред. Б. Пшибышевского. М.; Л.: Academia, 1935. 687 с.

Винничук 1988. — *Винничук А.* Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима / Пер. с польск. В. К. Ронина. М.: Выш. школа, 1988. 496 с.

Виноградов 1963. — *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: Изд-во АН СССР, 1963. 256 с.

Винтер 1993. — *Winter F. E.* The Role of Royal Patronage in the Development of Hellenistic Architecture // Echos du Monde Classique / Classical Views. 1993. Vol. XXXVII. P. 251–281.

Виньола 1939. — *Виньола Дж. Б.* Правило пяти ордеров архитектуры / Пер. с итал. и ред. А. Г. Габричевского. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1939. 168 с.

Виолле ле Дюк 1937. — *Виолле ле Дюк Э. Э.* Беседы об архитектуре / Пер. с фр. А. А. Сажошниковой; Под ред. А. Г. Габричевского: В 2 т. М.: Изд-во Акад. архит. СССР, 1937. Т. 1. 472 с.; 1938. Т. 2. 338 с.

Виппер 1985. — *Виппер Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства. 2-е изд., испр. и доп. М.: Изобр. иск-во, 1985. 288 с.

Витрувий 1936. — *Витрувий*. Десять книг об архитектуре / Пер. с лат. Ф. А. Петровского; Под общ. ред. А. Г. Габричевского: В 2 т. М.: Изд-во Акад. архит. СССР, 1936. Т. 1. 332 с.

Вичерли 1974. — *Wycherley R. E. Poros: Notes on Greek Building Stones* // ФОРΟΣ: Tribute to B. D. Meritt. Locust Valley, N.-Y., 1974. P. 179–187.

Влит 2006. — *Влит Э. Ч. Л. ван дер*. Полис: проблема государственности // Раннее государство, его альтернативы и аналоги: Сб. ст. / Под ред. А. Е. Гринина, Д. М. Бондаренко, Н. Н. Крадина, А. В. Коротаева. Волгоград: Учитель, 2006. С. 387–412.

Воеводский 1874. — *Воеводский А. Ф.* Каннибализм в греческих мифах: Опыт по истории развития нравственности. СПб: Тип. В. С. Балашева, 1874. VI; 397 с.

Воеводский 1877. — *Воеводский А. Ф.* Этологические и мифологические заметки: Чаши из человеческих черепов и тому подобные примеры утилизации трупа. Одесса: Тип. Императ. Новорос. ун-та, 1877. 84 с.

Возняк 1994. — *Возняк Вл. С.* Метафизика рассудка и разума: Опыт несистематической самокритики. Киев: Самватас, 1994. 340 с.

Володихин 1898. — *Володихин И.* Архитектурный стиль. Ч. I. Архитектурные стили древнего мира. СПб: Изд. Зимина, 1898. 186 с.: илл.

Волчок 1980. — *Волчок Ю. П.* Концепция античной архитектоники Б. П. Михайлова в контексте советской архитектуры 40-х годов // Проблемы истории советской архитектуры: Сб. науч. ст. / Под ред. А. А. Стригалёва. М.: ЦНИИТИА, 1980. [Вып. 5]. С. 100–110.

Вопросы 2006. — Вопросы теории архитектуры. Архитектурно-теоретическая мысль Нового и Новейшего времени / Под ред. И. А. Азиян. М.: УРСС, 2006. 384 с.

Воронина 1994. — *Воронина В. А.* Коры Эрехтейона, до и после них // Архитектура мира: М-лы конф. «Запад–Восток: Античная традиция в архитектуре». М.: Architectura, 1994. Вып. 3. С. 16–19.

Воронов 1988. — *Воронов А. А.* Объект истории архитектуры как теоретическая проблема // История архитектуры: объект, предмет и метод исследования: Сб. науч. тр. / Под общ. ред. А. А. Воронова. М.: ЦНИИПградостроительства, 1988. С. 4–11.

Воррингер 1957. — *Воррингер В.* Абстракция и одухотворение / Пер. с англ. // Современная книга по эстетике: Антология. М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1957. С. 459–575.

Вотцингер 1909. — *Watzinger C.* Vitruvstudien // Rheinisches Museum. 1909. Bd 64. S. 202–223.

Вошинина 1962. — *Вошинина А. И.* Античное искусство: Ист. очерк. М.: Изд-во АХ СССР, 1962. 396 с.

Вуйевски 1999. — *Вуйевски Т.* Символика древнегреческой архитектуры // Искусствознание: Ж-л по истории и теории искусства. 1999. № 1. С. 5–20.

Выгодский 1967. — *Выгодский М. Я.* Арифметика и алгебра в древнем мире. Изд. 2-е, исправ. и доп. М.: Наука, 1967. 368 с.

Выготский 1997. — *Выготский А. С.* Психология искусства: Анализ эстетической реакции. 5-е изд. М.: Лабиринт, 1997. 416 с.

Габричевский 1937. — *Габричевский А. Г.* Рец. на кн. И. А. Бартенева «Зодчие итальянского Ренессанса», Л., 1936 // Архитектура СССР. 1937. № 2. С. 77–78.

Габричевский 1993. — *Габричевский А. Г.* Теория и история архитектуры: Избр. соч. / Под ред. А. А. Пучкова. Киев: Ред. ж-ла «Самватас», 1993. XLIV, 258 с.

Габричевский 1994. — *Габричевский А. Г.* Одежда и здание // Вопросы искусствознания. 1994. № 2–3. С. 381–404.

Габричевский 2002. — *Габричевский А. Г.* Морфология искусства / Сост. и прим. Ф. О. Стукалова-Погодина; Общ. ред. А. М. Кантора. М.: Аграф, 2002. 864 с.

Гадамер 1991. — *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного / Пер. с нем. М.: Искусство, 1991. 368 с.

Гарбар 1992. — *Garbar O.* The Meditation of Ornament. Princeton: Univ. Press, 1992. 266 p.

Гарднер 1976. — *Gardiner S.* Evolution of the House. London; Norwich: Paladin, 1976. 304 p.

Гартман 1936. — *Гартман К. О.* История архитектуры / Пер. с нем. А. Г. Циреса и Н. Н. Волюкова; Общ. ред. И. А. Маца. М.: Изогиз, 1936. Т. 1. 268 с.

Гаспаров 1971. — *Гаспаров М. А.* Античная литературная басня: Федр и Бабрий. М.: Наука, 1971. 280 с.

Гаспаров 1972. — *Гаспаров М. А.* Цицерон и античная риторика // *Цицерон Марк Туллий*. Три трактата об ораторском искусстве / Пер. с лат. Ф. А. Петров-

ского, И. П. Стрельниковой, М. А. Гаспарова; Под ред. М. А. Гаспарова. М.: Наука, 1972. С. 5–74.

Гаспаров 1989. — *Гаспаров М. А.* Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989. 304 с.

Гаспаров 1995-а. — *Гаспаров М. А.* Античность в русской поэзии начала XX века. Рига: ECIГ, 1995, 77 с.

Гаспаров 1995-б. — *Гаспаров М. А.* Избранные статьи. М.: НЛО, 1995. 478 с.

Гаспаров 1996. — *Гаспаров М. А.* Занимательная Греция: Рассказы о древнегреческой культуре. М.: Греко-лат. кабинет Ю. А. Шичалина; НЛО, 1996. 382 с.

Гаспаров 1997. — *Гаспаров М. А.* Избранные труды: В 3 т. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 1. О поэтах. 664 с.; Т. 2. О стихах. 504 с.; Т. 3. О стихе. 608 с.

Гаспаров 2000-а. — *Гаспаров М. А.* Записи и выписки. М.: НЛО, 2000. 416 с.

Гаспаров 2000-б. — *Гаспаров М. А.* Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 2000. 289 с.

Гаспаров 2000-в. — *Гаспаров М. А.* Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика. М.: Азбука, 2000. 480 с.

Гаспаров 2000-г. — *Гаспаров М. А.* Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. Изд. 2-е, доп. М.: Фортуна-Лимитед, 2000. 352 с.

Гаспаров 2001-а. — *Гаспаров М. А.* О русской поэзии: Анализ. Интерпретации. Характеристики. СПб: Азбука, 2001. 480 с.

Гаспаров 2001-б. — *Гаспаров М. А.* Рассказы Геродота о греко-персидских войнах и еще о многом другом. М.: Согласие, 2001. 228 с.

Гаспаров 2004-а. — *Гаспаров М. А.* Памяти Сергея Сергеевича Аверинцева (1937–2004) // Вестник древней истории. 2004. № 4. С. 225–226.

Гаспаров 2004-б. — *Гаспаров М. А.* Путешествие по культурной карте древней Греции. М.: Фортуна ЭД, 2004. 120 с.

Гаспаров 2005. — *Гаспаров М. А.* Занимательная Греция: Рассказы о древнегреческой культуре. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2005. 592 с.

Гаспаров, Скулачёва 2004. — *Гаспаров М. А., Скулачёва Т. В.* Статьи о лингвистике стиха. М.: Языки славянской культуры, 2004. 288 с.

Гаспарову 2006. — Язык. Стих. Поэзия: Памяти Михаила Леоновича Гаспарова / Редкол.: Х. Баран, Вяч. Вс. Иванов, С. Ю. Неклюдов и др. М.: РГГУ, 2006. 696 с.

Гевириц 1925. — *Гевириц Я. Г.* История античной архитектуры: Очерки. Вып. 1. Л.: Изд. Акад. художеств, 1925. 135 с.: илл.

Гегель 1970. — *Гегель Г. В. Ф.* Наука логики / Пер. с нем. В 3 т. М.: Мысль, 1970. Т. 1. Учение о бытии. 502 с.

Гегель 1971. — *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика / Пер. с нем.; Под ред. Мих. Лифшица: В 4 т. М.: Искусство, 1971. Т. 3. Система отдельных искусств. 624 с.

Гегель 1975. — *Гегель Г. В. Ф.* Энциклопедия философских наук / Пер. с нем.: В 3 т. М.: Мысль, 1975. Т. 2. Философия природы. 696 с.

Гегель 1990. — *Гегель Г. В. Ф.* Философия права / Пер. с нем. Б. Г. Столнера, М. И. Левиной. М.: Мысль, 1990. 528 с.

Гегель 1994. — *Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа / Пер. с нем. Г. Г. Шпета. СПб: Наука, 1994. 440 с.

Генинг 1989. — *Генинг В. Ф.* Структура археологического познания: Проблемы социально-исторического исследования. Киев: Наук. думка, 1989. 296 с.

Геродот 1999. — *Геродот*. История в девяти книгах / Пер. с древнегреч. и прим. Г. А. Стратановского. М.: Ладомир, 1999. 742 с.

Гершензон 2000. — *Гершензон М. О.* Избранное: [В 5 т.] М.: Университетская книга; Иерусалим: Gesharim, 2000. Т. 4. Тройственный образ совершенства. 640 с.

Гёте 1975. — *Гёте И. В.* Об искусстве / Сост., вст. ст. и прим. А. В. Гулыги. М.: Искусство, 1975. 624 с.

Гёте 1980-а. — *Гёте И. В.* Из «Итальянского путешествия» // *Гёте И. В.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. л-ра, 1980. Т. 9. С. 5–240.

Гёте 1980-б. — *Гёте И. В.* Об искусстве и литературе // *Гёте И. В.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. л-ра, 1980. Т. 10. 510 с.

Гильдебранд 1991. — *Гильдебранд А. фон.* «Проблема формы в изобразительном искусстве» и собрание статей / Пер. с нем. М.: Изд-во Моск. полиграф. ин-та, 1991. 164 с.

Гинзбург 1923. — *Гинзбург М. Я.* Ритм в архитектуре. М.: Среди коллекционеров, 1923. 120 с.

- Гинзбург 1924. — Гинзбург М. Я. Стиль и эпоха: Проблемы современной архитектуры. М.: Госиздат, 1924. 240 с.
- Гинзбург 1926. — Гинзбург М. Я. Функциональный метод и форма // Современная архитектура. 1926. № 4. С. 89–92.
- Гинзбург 1982. — Гинзбург А. Я. О старом и новом: Статьи и очерки. Л.: Сов. писатель, 1982. 424 с.
- Гинзбург 1989. — Гинзбург А. Я. Человек за письменным столом: Эссе. Воспоминания. Четыре повествования. Л.: Сов. писатель, 1989. 608 с.
- Гиро 1913. — Гиро П. Частная и общественная жизнь греков / Пер. с фр. Н. И. Лихаревой. СПб: Изд-во Т-ва О. Н. Поповой, 1913. Вып. 1–3.
- Глазычев 1986. — Глазычев В. А. Эволюция творчества в архитектуре. М.: Стройиздат, 1986. 496 с.
- Гнедич 2002. — Гнедич П. П. История искусств: Живопись. Скульптура. Архитектура. М.: ЭКСМО, 2002. 848 с.
- Годлевский 1991. — Годлевский Н. Н. Проблема числа «π» в математике и архитектуре Греции V в. до н. э. // Проблемы истории архитектуры: Тез. докл. Всесоюз. науч. конф., Суздаль, 1991 г. М.: ВНИИТАГ, 1990. Ч. 2. Архитектура в контексте истории культуры. С. 53–56.
- Годлевский, Погосова 1990. — Годлевский Н. Н., Погосова И. Э. Парфенон: метрический анализ соразмерностей стилобата // Проблемы истории архитектуры: Тез. докл. Всесоюз. науч. конф., Суздаль, 1991 г. М.: ВНИИТАГ, 1990. Ч. 2. Архитектура в контексте истории культуры. С. 56–58.
- Годлевский, Решетникова 1996. — Годлевский Н., Решетникова Н. Пропорции пирамиды Хеопса в Гизе // Архитектура мира: М-лы конф. «Запад–Восток: Искусство композиции в истории архитектуры». М.: Architectura, 1996. Вып. 5. С. 228–235.
- Голосов 1988. — Голосов И. А. Понятие массы и формы в процессе архитектурной композиции // Хан-Магомедов С. О. Илья Голосов. М.: Стройиздат, 1988. С. 210–228.
- Голосовкер 1987. — Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987. 224 с.
- Голосовкер 1998. — Голосовкер Я. Э. Засекреченный секрет: Философская проза. Томск: Водолей, 1998. 224 с.
- Гомер 1967. — Гомер. Илиада. Одиссея / Пер. с древнегреч. Н. И. Гнедича; В. А. Жуковского; Вступ. ст. С. П. Маркиша; Комментар. С. А. Ошерова. М.: Худож. л-ра, 1967. 768 с. (БВЛ)
- Гомеровы 1995. — Гомеровы гимны / Пер. с древнегреч., вступ. ст. и коммент. Е. Г. Рабинович. М.: Carte Blanche, 1995. 232 с.
- Горан 1990. — Горан В. П. Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск: Наука, 1990. 336 с.
- Горан 1994. — Горан В. П. Необходимость и случайность в философии Демокрита. Новосибирск: Наука, 1994. 208 с.
- Гордезиани 1967. — Гордезиани Р. В. «Каталог кораблей» «Илиады»: Филол.-историч. анализ. Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1967. 164 с.
- Гордезиани 1978. — Гордезиани Р. В. Проблемы Гомеровского эпоса. Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1978. 378 с.
- Гордезиани 1983. — Гордезиани Р. В. Проблемы композиционной организации в раннегреческом эпосе // Алексею Фёдоровичу Лосеву. К 90-летию со дня рождения / Сост. В. В. Гогуадзе. Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1983. С. 74–89.
- Город 1995. — Город как социокультурное явление исторического процесса / Редкол.: В. А. Глазычев, Г. А. Гольц, С. П. Карпов и др.; Отв. ред. Э. В. Сайко. М.: Наука, 1995. 352 с.
- Градостроительство 1945. — Градостроительство / А. В. Бунин, А. А. Ильин, Н. Х. Поляков, В. А. Шквариков; Под ред. В. А. Шкварикова. М.: Изд-во Акад. архит. СССР, 1945. 328 с.
- Гримм 1935. — Гримм Г. Д. Пропорциональность в архитектуре. Л.; М.: ОНТИ, 1935. 148 с.
- Гринин 2006. — Гринин А. Е. Раннее государство и демократия // Раннее государство, его альтернативы и аналоги: Сб. ст. / Под ред. Л. Е. Гринина, Д. М. Бондаренко, Н. Н. Крадина, А. В. Коротаева. Волгоград: Учитель, 2006. С. 337–386.
- Гринцер, Гринцер 2000. — Гринцер Н. П., Гринцер П. А. Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М.: РГГУ, 2000. 424 с.

- Грифцов 1923. — Грифцов Б. А. Искусство Греции. Берлин: Гос. изд-во, 1923. 208 с.: 10 вкл. л. илл.
- Громов 1991. — Громов М. Н. К философской семантике древней, средневековой и современной архитектуры // Отечественная философская мысль XI–XVII вв. и греческая культура: Сб. науч. тр. Киев: Наук. думка, 1991. С. 15–29.
- Грушка 1963. — Грушка Эм. Развитие градостроительства / Пер. со словацк. Л. Горняковой, Л. Горняка; Науч. ред. акад. Э. Беллуш. Братислава: Изд-во Словацк. акад. наук, 1963. 296 с.; 609 ил.
- Гулыга 1974. — Гулыга А. В. Эстетика истории. М.: Наука, 1974. С. 63.
- Гуревич 1972. — Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. 320 с.
- Гусейнов 1988-а. — Гусейнов Г. Ч. Аристофан. М.: Искусство, 1988. 272 с.
- Гусейнов 1988-б. — Гусейнов Г. Ч. Столкновение мифологии на рубеже античности и средневековья: Из книги латинского грамматика V–VI вв. // Античность как тип культуры / Отв. ред. А. Ф. Лосев. М.: Наука, 1988. С. 325–333.
- Гутнов 1984. — Гутнов А. Э. Эволюция градостроительства. М.: Стройиздат, 1984. 264 с.
- Гуторов 1989. — Гуторов В. А. Античная социальная утопия: Вопросы теории и истории. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. 288 с.
- Данилова 1997. — Данилова И. Е. Альберти и Флоренция. М.: РГГУ, 1997. 56 с.
- Данилова 2005. — Данилова И. Е. Лестница: земля — небо. М.: РГГУ, 2005. 54 с.
- Данто 1991. — Danto A. Narrative and Style // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1991. Vol. 49. № 3. P. 201–209.
- Данц 1858. — Данц Авг. День в римском цирке // Прописи: Сб. ст. по классической древности, издаваемый П. [М.] Леонтьевым. М.: Изд. Каткова и К°, 1858. Т. III. Отд. I. С. 245–270.
- Декарт 1989–1994. — Декарт Р. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. 654 с.; 1994. Т. 2. 634 с.
- Демосфен 1954. — Демосфен. Речи / Пер. и подгот. изд. С. И. Радцига. М.: Изд-во АН СССР, 1954. 668 с.
- Дёрпфельд 1897. — Dörpfeld W. Das griechische Theater Vitruvs // Mittheilungen des deutschen archäologischen Instituts. 1897. Bd 22. S. 439–462; 1989. Bd 23. S. 326–356.
- Дестунис 1868. — Дестунис Г. С. Какими путями нужно исследовать древний классический мир? // Журнал Министерства народного просвещения. 1868. Декабрь. С. 887–895.
- Джонс 1997. — Джонс А. Х. М. Гибель античного мира / Пер. с англ. Т. В. Горяиновой. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. 576 с.
- Джонсон 1994. — Johnson P.-A. The Theory of Architecture: Concept, Themes & Practices. N.-Y.; Chichester etc: John Wiley & Sons, Inc., 1994. 486 p.
- Дигенис 1960. — Дигенис Акрит / Пер. и подгот. изд. А. Я. Сыркина; Отв. ред. Е. Э. Лишиц. М.: Изд-во АН СССР, 1960. 218 с.
- Диль 1913. — Диль Ш. По Греции: Археологические прогулки / Пер. с нем. М. В. Безобразовой. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. 438 с.
- Динсмур 1913-а. — Dinsmoor W. B. Attic Building Accounts. I. The Parthenon // American Journal of Archaeology. 1913. Vol. 17. P. 53–80.
- Динсмур 1913-б. — Dinsmoor W. B. Attic Building Accounts. II. The Erechtheum // American Journal of Archaeology. 1913. Vol. 17. P. 242–265.
- Динсмур 1913-в. — Dinsmoor W. B. Attic Building Accounts. III. The Propylaea // American Journal of Archaeology. 1913. Vol. 17. P. 371–398.
- Динсмур 1921. — Dinsmoor W. B. Attic Building Accounts. IV. The Statue of Athena Promachos // American Journal of Archaeology. 1921. Vol. 25. P. 118–129.
- Динсмур 1950. — Dinsmoor W. B. The Architecture of Ancient Greece: An Account of its Historic Development. London; N.-Y.: Batsford, 1950. 424 p.
- Динсмур 1985. — Dinsmoor W. B. Preliminary Planning of the Propylaea by Mnesicles // Le dessin d'architecture dans les sociétés antiques. Leiden, 1985. P. 135–147.
- Диоген 1979. — Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Пер. с древнегреч. М. А. Гаспарова. М.: Мысль, 1979. 622 с.
- Дмитриевский 1884. — Дмитриевский В. Д. Александрийская школа: Очерк из истории духовного просвещения от I до начала V века по Р. Хр. Казань: Тип. ИМПЕРАТ. Казанск. ун-та, 1884. 274, X с.

- Добиаш-Рождественская 1987. — *Добиаш-Рождественская О. А.* Культура западноевропейского средневековья: Научное наследие. М.: Наука, 1987. 352 с.
- Доброхотов 1986. — *Доброхотов А. А.* Категория бытия в классической западноевропейской философии. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1986. 248 с.
- Доброхотов 1990. — *Доброхотов А. А.* Данте Алигьери. М.: Мысль, 1990. 208 с.
- Доватур 1965. — *Доватур А. И.* Политика и Политии Аристотеля. М.; Л.: Наука, 1965. 390 с.
- Доватур 1989. — *Доватур А. И.* Феогида и его время. Л.: Наука, 1989. 208 с.
- Доддс 2000. — *Доддс Э. Р.* Греки и иррациональное / Пер. с англ., коммент. и указат. С. В. Пахомова; Послесл. Ф. Х. Кессиди. СПб: Алетейя, 2000. 508 с.
- Древняя Греция 1974. — *Древняя Греция.* Книга для чтения / М. Н. Ботвинник, Д. П. Каллистов, С. Я. Лурье и др.; Под ред. С. А. Утченко. Изд. 4-е, перераб. М.: Просвещение, 1974. 272 с.
- Дробницкий 1967. — *Дробницкий О. Г.* Мир оживших предметов: Проблема ценности и марксистская философия. М.: Политиздат, 1967. 352 с.
- Дьяконов 1990. — *Дьяконов И. М.* Архаические мифы Востока и Запада. М.: Наука, 1990. 248 с.
- Дэвис 1937. — *Davis Ph. H.* The Delian Building Contracts // Bulletin de correspondance hellénique. 1937. Т. 61. Р. 109–135.
- Дэвис 1948. — *Davis Ph. H.* In the Workshop of the Erechtheion // American Journal of Archaeology. 1948. Vol. 52. Р. 485–489.
- Дюпуи 1991. — *Дюпуи Е.* Проституция в древности. Кишинёв: Logos; А. Ф. «Axul Z», 1991. 216 с.
- Дюфур 1991. — *Дюфур П.* История проституции: Античность — Передний Восток — Греция — Рим / Пер. с фр. Ю. Боева, А. Боевой, С. Боева. Киев: Интербук, 1991. 96 с.
- Евдокимова 1958. — *Евдокимова Е. И.* Архитектурная композиция жилого дома в Греции V–IV веков до н. э. (По материалам раскопок города Олинфа) // Вопросы теории архитектурной композиции / Под ред. А. Г. Габричевского, А. И. Гегелло, В. Е. Быкова и др. М.: ГИЛСАИСМ, 1958. Вып. 4. С. 57–74.
- Евзлин 1993. — *Евзлин М. С.* Космогония и ритуал / Предисл. В. Н. Топорова. М.: РАДИКС, 1993. 340 с.
- Евреинов 1987. — *Евреинов Ю. Н.* Тенденции развития и пути повышения эффективности архитектурной науки: Обзор. М.: ЦНТИ по гражд. стр-ву и архит., 1987. 64 с.
- Жебелёв 1893. — *Жебелёв С. А.* Религиозные врачевания в древней Греции // Записки ИМПЕРАТОРСКОГО Русского археологического общества. СПб, 1893. Новая серия. Т. VI. С. 369–429.
- Жебелёв 1898. — *Жебелёв С. А.* Из истории Афин (229–31 гг. до Р. Хр.): Исторические судьбы Афин со времени освобождения их от македонской зависимости до Актийской битвы // Записки Историко-филологического факультета С.-Петербургского ИМПЕРАТОРСКОГО университета. СПб, 1898. Ч. XLVIII. С. 1–365.
- Жебелёв 1898. — *Жебелёв С. А.* О времени построения храма Бескрылой Победы // Филологическое обозрение. 1898. Т. XIV. С. 70–75.
- Жебелёв 1920, 1922. — *Жебелёв С. А.* Древняя Греция: В 2 ч. Пгр: Наука и школа, 1920. Ч. 1. Эллинизм. 128 с.; 1922. Ч. 2. Эллинизм. 112 с.
- Жебелёв 1922, 1923-а. — *Жебелёв С. А.* Древний Рим. Пгр: Наука и школа, 1922. Ч. 1. Царская и республиканская эпохи. 120 с.; 1923. Ч. 2. Императорская эпоха. 142 с.
- Жебелёв 1923-б. — *Жебелёв С. А.* Введение в археологию: В 2 ч. Пгр: Наука и школа, 1923. Ч. 1. История археологического знания. 200 с.; Ч. 2. Теория и практика археологического знания. 172 с.
- Жебелёв 1923-в. — *Жебелёв С. А.* Сократ. Пб; М.: Изд-во З. И. Гржебина, 1923. 192 с.
- Жебелёв 1923-г. — *Жебелёв С. А.* Чем дорога нам древняя Греция? // Анналы: Ж-л всеобщей истории, издаваемый Рос. акад. наук / Под ред. Ф. И. Успенского и Е. В. Тарле. Пб, 1923. № 3. С. 139–148.
- Жебелёв 1925. — *Жебелёв С. А.* Афина и Афины // Записки Восточного отделения Русского археологического общества. Л., 1925. Т. XXVI. С. 255–280.
- Жебелёв 1939. — *Жебелёв С. А.* Парфенон в «Парфеноне» (К истории культуры Афины Девы) // Вестник древней истории. 1939. № 2. С. 47–56.
- Жебелёв 1953. — *Жебелёв С. А.* Северное Причерноморье: Исследования и ста-

ты по истории Северного Причерноморья античной эпохи. М.: Изд-во АН СССР, 1953. 542 с.

Жебелёв 1997. — Академик Сергей Александрович Жебелёв (1867–1941): Библиографический указатель (К 130-летию со дня рождения) / Сост. и авт. вступ. ст. А. А. Пучков. Киев: НИИТИАГ, 1997. 46 с.

Жмудь 1988. — *Жмудь А. Я.* О понятии «мифологическое мышление» // Жизнь мифа в античности: «Випперовские чтения»: М-лы науч. конф. ГМИИ им. А. С. Пушкина 1986 г.: В 2 ч. М.: ГМИИ, 1988. Ч. 1. С. 287–305.

Жмудь 1990. — *Жмудь А. Я.* Пифагор и его школа (ок. 530 — ок. 430 гг. до н. э.). Л.: Наука, ЛО, 1990. 192 с.

Жолтовский 1954. — *Жолтовский И. В.* О подлинной и ложной классике в архитектуре // Строительная газета. 1954. 10 октября. С. 1.

Завьялова 1988. — *Завьялова В. П.* Ученый поэт в контексте культуры эллинизма // Античность как тип культуры / Отв. ред. А. Ф. Лосев. М.: Наука, 1988. С. 199–210.

Зайцев 1985. — *Зайцев А. И.* Культурный переворот в Древней Греции в VIII–VI вв. до н. э. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1985. 208 с.

Зарубежная 1987. — *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Тракаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова.* М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. 512 с.

Захарова, Торшилов 2003. — *Захарова А., Торшилов Д.* Глобус звездного неба: Поэтическая мастерская Нонна Панополитанского. СПб: Алетейя, 2003. 378 с.

Звонская 2005-а. — *Звонская Л. А.* Генеза парадигмы темпоральности у давньогрецької мови. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2005. 258 с.

Звонская 2005-б. — *Звонська Л. А.* Історія грецької мови. Київ: КНЛУ, 2005. 304 с.

Зедльмайр 2000. — *Зедльмайр Г.* Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Пер. с нем. Ю. Н. Попова; Послесл. В. В. Библихина. СПб: Аxiomat 2000. 272 с.

Зедльмайр 2008. — *Зедльмайр Х.* Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света / Пер. с нем., вступ. слово и коммент. С. С. Ваняна. М.: Изд. дом «Территория будущего»; Прогресс-Традиция, 2008. 640 с. (Сер.: «Унив. библиотека Александра Погорельского»)

Зелинский 1883. — *Зелинский Ф. Ф.* О синтагмах в древней греческой комедии // Журнал Министерства народного просвещения. 1883. Апрель. Отд. классич. филол. С. 133–242.

Зелинский 1885. — *Зелинский Ф. Ф.* О дорийском и ионийском стилях в древней аттической комедии // Журнал Министерства народного просвещения. 1885. Январь. С. 1–64; Февраль. С. 65–128; Апрель. С. 129–224; Май. С. 225–226.

Зелинский 1896. — *Зелинский Ф. Ф.* Закон хронологической несовместимости и композиции «Илиады» // ХАΡΙΣΤΗΡΙΑ: Сб. ст. по филологии и лингвистике в честь профессора Феодора Евгеньевича Корша. М.: Б/и, 1896. С. 103–121.

Зелинский 1993. — *Зелинский Ф. Ф.* Древнегреческая религия. Киев: СИНТО, 1993. 128 с.

Зелинский 1994. — *Зелинский Ф. Ф.* Сказочная древность: Античный мир. М.: Совминок; Культура, 1994. 368 с.

Зеров 1920. — *Зеров М. К.* Антологія римської поезії (Катулл. Вергілій. Гораций. Проперцій. Овідій. Марціал). Київ: Друкарь, 1920. 64 с.

Зингер 1986. — *Зингер Л. С.* Очерки теории и истории портрета. М.: Изобр. ис-во, 1986. 328 с.

Зись 1986. — *Методологические проблемы современного искусствознания / Отв. ред. А. Я. Зись.* М.: Наука, 1986. 352 с.

Зубарь 1940. — *Зубарь М. И.* Об основных проблемах и методах изучения истории архитектуры. Харьков: Изд. ХИИКС, 1940. 144 с.

Зубов 1936. — *Зубов В. П.* Два новых перевода Витрувия [Рец.] // Архитектура СССР. 1936. № 11. С. 74–75.

Зубов 1938-а. — *Зубов В. П.* Архитектор в прошлом и настоящем // Архитектура СССР. 1938. № 1. С. 19–22.

Зубов 1938-б. — *Зубов В. П.* Первые русские переводы Витрувия // Архитектура СССР. 1938. № 5. С. 86–87.

Зубов 1943. — *Зубов В. П.* Русские архитекторы, художники, писатели и ученые об архитектуре: В 2 т. М., 1943. Т. 1. 177 л.; Т. 2. 328 л. (машинопись в архиве НИИТАГ РААСН)

Зубов 1945. — *Зубов В. П.* Архитектурно-теоретическое наследие и задачи его изучения // Архитектура: Сб. статей по творческим вопросам. М.: Гос. архит. изд-во, 1945. Вып. 1. С. 108–124.

- Зубов 1948.** — *Зубов В. П.* Витрувий // Архитектура Древнего Рима. М.: Изд-во Акад. архит. СССР, 1948. С. 158–161.
- Зубов 1963.** — *Зубов В. П.* Аристотель. М.: Изд-во АН СССР, 1963. 368 с.
- Зубов 1965.** — *Зубов В. П.* Развитие атомистических представлений до начала XIX века. М.: Наука, 1965. 372 с.
- Зубов 1985.** — *Зубов В. П.* Архитектор в эпоху Средневековья: Оценка его труда и его положения в обществе // Советское искусствознание '85. М.: Сов. художник, 1985. С. 299–323.
- Зубов 2000.** — *Зубов В. П.* Труды по истории и теории архитектуры / Сост. М. В. Зубова. М.: Искусствознание, 2000. 528 с.
- Зубов 2001.** — *Зубов В. П.* Архитектурная теория Альберти / Отв. ред. Д. Баюк. СПб: Алетейя, 2001. 464 с.
- Зубов 2006.** — *Зубов В. П.* Из истории мировой науки: Избранные труды 1921–1963 [гг.] / Сост., вступ. ст. М. В. Зубовой. СПб: Алетейя, 2006. 632 с.
- Зубов, Каллистов 1956.** — *Зубов В. П., Каллистов Д. П.* Эллинская культура в V–IV вв. до н. э. // Всемирная история. М.: Соцэкгиз, 1956. Т. 2. С. 82–106.
- Иванов 1918.** — *Иванов Вяч.* Родное и вселенское: Статьи 1914–1917 гг. М.: Изд. Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1918. 208 с.
- Иванов 1977.** — *Иванов В. П.* Человеческая деятельность — познание — искусство. Киев: Наук. думка, 1977. 252 с.
- Иванов 1988-а.** — *Иванов Вяч.* Возникновение трагедии / Публ. и коммент. Н. В. Брагинской // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Наука, 1988. С. 237–293.
- Иванов 1988-б.** — *Иванов Вяч.* Эллинская трагедия страдающего бога: Фрагменты верстки книги 1917 г., погибшей при пожаре в доме Сабашниковых в Москве / Публ. Н. В. Котрелева // *Эсхил.* Трагедии / В переводе Вяч. Иванова. М.: Наука, 1988. С. 307–350.
- Иванов 1994.** — *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб: Алетейя, 1994. 344 с.
- Иванов 1995.** — *Иванов Вяч.* Лик и личности России: Эстетика и литературная теория / Сост., предисл., прим. С. С. Аверинцева. М.: Искусство, 1995. 672 с.
- Иванова 1941.** — *Иванова А. П.* Образ варвара в античном искусстве // Ученые записки Ленинградского государственного университета. Л., 1941. Серия филологическая. Вып. 9. С. 286–307.
- Игнатенко 1986.** — *Игнатенко М. А.* Генезис сучасного художнього мислення. Київ: Наук. думка, 1986. 288 с.
- Ильенков 1971.** — *Ильенков Э. В.* Идеальное // Философская энциклопедия: В 5 т. М.: Сов. энцикл., 1971. Т. 2. С. 219–227.
- Ильенков 1974.** — *Ильенков Э. В.* Диалектическая логика: Очерки истории и теории. М.: Политиздат, 1974. 272 с.
- Ильенков 1984.** — *Ильенков Э. В.* Искусство и коммунистический идеал: Избранные статьи по философии и эстетике. М.: Искусство, 1984. 352 с.
- Ильин 1983.** — *Ильин Иг. Арк.* История искусства и эстетика: Избр. статьи / Отв. ред. Мих. Лифшиц. М.: Искусство, 1983. 288 с.
- Ильин 1994-а.** — *Ильин И. А.* Я вглядываюсь в жизнь: Книга раздумий. Поющее сердце: Книга тихих созерцаний // *Ильин И. А.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Русская книга, 1994. Т. 3. С. 89–380.
- Ильин 1994-б.** — *Ильин И. А.* Философия Гегеля как учение о конкретности Бога и человека. СПб: Наука, 1994. 544 с.
- Иоффе 1933.** — *Иоффе И. И.* Синтетическая история искусств: Введение в историю художественного мышления. Л.: ОГИЗ, 1933. 570 с.
- Искусство 1992.** — Искусство: художественная реальность и утопия / Отв. ред. В. И. Мазепа. Киев: Наук. думка, 1992. 216 с.
- История 1935.** — История архитектуры в избранных отрывках / Сост. М. В. Алпатов, Д. Е. Аркин, Н. И. Брунов. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1935. 592 с.
- История 1962.** — История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. / Редкол.: М. Ф. Овсянников (гл. ред.), З. И. Гершкович, М. А. Лившиц и др. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. Т. 1. Античность. Средние века. Возрождение. 684 с.
- История 1972.** — История античной диалектики / В. В. Соколов, Б. М. Кедров, М. А. Дынник и др. М.: Мысль, 1972. 336 с.

- Йегер 1997.** — *Йегер В.* Пайдейя: Воспитание античного грека (эпоха великих воспитателей и воспитательных систем) / Пер. с нем. М. Н. Ботвинника. М.: Греко-лат. кабинет Ю. А. Шичалина, 1997. 336 с.
- Йепсен 1987.** — *Jeppesen Kr.* The Theory of the Alternative Erechteion: Premies, Definition, and Implications. Aarhus: Aarhus Univ. Press, 1987. 112 p.
- Каган 1971.** — *Каган М. С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Изд. 2-е, расшир. и доп. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1971. 768 с.
- Каганов 1990-а.** — *Каганов Г. З.* Проблемы поэтики городской среды // Городская среда. Дизайн. Архитектура: Сб. науч. тр. ВНИИТАГ / Под ред. А. В. Иконникова. М.: ВНИИТАГ, 1990. Ч. 2. С. 3–58.
- Каганов 1990-б.** — *Каганов Г. З.* Страх и радость как средства архитектуры // Архитектура и культура: Сб. м-лов Всесоюз. науч. конф. ВНИИТАГ: В 2 ч. М.: ВНИИТАГ, 1990. Ч. 2. С. 4–9.
- Каганов 1993.** — *Каганов Г. З.* Обитаемая среда: Апология воображения // Человек. 1993. № 4. С. 5–26.
- Каганов 1995.** — *Каганов Г. З.* К поэтике обитаемого пространства // Человек. 1995. № 4. С. 37–52.
- Каганов 1996-а.** — *Каганов Г. З.* Город в картине и «на самом деле» // Город и искусство: Субъекты социокультурного диалога. М.: Наука, 1996. С. 197–210.
- Каганов 1996-б.** — *Каганов Г. З.* Рим на Неве (об «античности» петербургской архитектуры второй половины XVIII в.) // Архитектура мира: М-лы конф. «Запад–Восток: Искусство композиции в истории архитектуры». М.: Architectura, 1996. Вып. 5. С. 39–44.
- Каганов 1996-в.** — *Каганов Г. З.* Рим на Неве: Об «античности» петербургской архитектуры второй половины XVIII века // Искусство композиции в истории архитектуры / Под ред. Н. И. Смолиной. М.: НИИТАГ, 1996. С. 41–45.
- Каганов 1997.** — *Каганов Г. З.* Среда обитания и образы истории // Человек. 1997. № 1. С. 38–56; № 2. С. 31–45.
- Каганов 1998.** — *Каганов Г. З.* «Пречудно есть отнюдь и несказанно»: Флоренция в русской словесности XV–XIX веков // Введение в храм: Сб. ст. под ред. Л. И. Акимовой. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 543–550.
- Каганов 1999.** — *Каганов Г. З.* Образы городской среды в массовом сознании и в искусстве: Дис. в форме науч. докл. ... д-ра искусствознания: 18.00.01. М.: НИИТАГ, 1999. 74 с.
- Каганов 2001.** — *Каганов Г. З.* Петербург в контексте барокко. СПб: ООО «РИФ Стелла», 2001. 208 с.
- Каганов 2002.** — *Каганов Г. З.* Адриатическая мечта Петербурга: По поводу псевдонима «Северная Венеция» // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. Київ: НДІТІАМ, 2002. Вип. 5. На честь О. М. Годованюк. С. 60–70.
- Каганов 2004.** — *Каганов Г. З.* Санкт-Петербург: образы пространства. 2-е изд., перераб. и доп. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. 232 с.
- Кагаров 1913.** — *Кагаров Е. Г.* Культ фетишей, растений и животных в древней Греции. СПб: Сенатск. тип., 1913. VIII; 328 с.
- Каждан 1957.** — *Каждан А. П.* Религия и атеизм в древнем мире. М.: Изд-во АН СССР, 1957. 344 с.
- Каждан 2002.** — *Каждан А. П.* Два дня из жизни Константинополя. СПб: Алетейя, 2002. 320 с.
- Каждан 2005.** — *Каждан А. П.* Никита Хониат и его время / Изд. подгот. Я. Н. Любарский, Н. А. Белозерова, Е. Н. Гордеева; Предисл. Я. Н. Любарского. СПб: Дмитрий Буданин, 2005. 546 с.
- Казаков 1982.** — *Казаков Г.* Солнечный дом Сократа // Архитектура: Прил. к «Строит. газете». 1982. № 25 (535). 5 декабря. С. 8.
- Какова архитектура 2002.** — What is Architecture? / Ed. by A. Ballantyne. London; N.-Y.: Taylor & Francis Group, 2002. 206 p.
- Каллистов 1970.** — *Каллистов Д. П.* Античный театр. Л.: Искусство, 1970. 176 с.
- Камерон 1939.** — *Камерон Ч.* Термы римлян, их описание и изображение вместе с исправленными и дополненными реставрациями Палладио... / Пер. с англ. А. А. Войтов, В. К. Макаров, Е. Н. Якоби; Ред. Г. И. Котов, В. Н. Талепоровский; Коммент. В. П. Зубова. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1939. XIV, 112 с.: ил.
- Канарский 1979.** — *Канарский А. С.* Диалектика эстетического процесса: Диа-

лектика эстетического как теория чувственного познания. Киев: Вища школа, 1979. 216 с.

Канарский 1982. — *Канарский А. С.* Диалектика эстетического процесса: Генезис чувственной культуры. Киев: Вища школа, 1982. 192 с.

Кант 1993. — *Кант И.* Критика чистого разума / Пер. с нем. Н. О. Лосского. СПб: ТАИМ-АУТ, 1993. 478 с.

Кант 1994. — *Кант И.* Критика способности суждения / Пер. с нем.; Вступ. ст. и коммент. А. В. Гулыги. М.: Искусство, 1994. 368 с.

Каплун 1985. — *Каплун А. И.* Стиль и архитектура. М.: Стройиздат, 1985. 232 с.

Карпов 1996. — *Карпов В. В.* Герменевтические уроки композиции: писание, закон и текст (Онтологическая структура понимания и интерпретации в художественной доктрине Альберти) // Архитектура мира: М-льс конф. «Запад-Восток: Искусство композиции в истории архитектуры». М.: Architectura, 1996. Вып. 5. С. 15–22.

Карпюк 2003. — *Карпюк С. Г.* Общество, политика и идеология классических Афин. М.: Ин-т всеобщ. истории РАН, 2003. 340 с.

Карра 1936. — *Карра А. Я.* Театры под открытым небом // Проблемы архитектуры: Сб. м-лов / Под ред. А. Я. Александрова. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1936. Т. 1. Кн. 1. С. 297–353.

Кассирер 2002. — *Кассирер Э.* Философия символических форм: В 3 т. / Пер. С. А. Ромашко. М.; СПб: Унив. книга, 2002. Т. 1. Язык. 272 с.; Т. 2. Мифологическое мышление. 280 с.; Т. 3. Феноменология познания. 400 с.

Катон 1950. — *Катон.* Земледелие / Пер. и подгот. изд. М. Е. Сергеевко. М.: Изд-во АН СССР, 1950. 220 с.

Катулл 1986. — *Катулл Гай Валерий.* Книга стихотворений / Изд. подгот. С. В. Шервинский, М. А. Гаспаров. М.: Наука, 1986. 304 с.

Квеннелл 2005. — *Квеннелл М., Квеннелл Ч.* Гомеровская Греция: Быт, религия, культура / Пер. с англ. М.: Центрполиграф, 2005. 190 с.

Кессиди 1976. — *Кессиди Ф. Х.* Сократ. М.: Мысль, 1976. 200 с.

Кессиди 1992. — *Кессиди Ф. Х.* К проблеме «греческого чуда» // Философская и социологическая мысль. 1992. № 3. С. 127–136.

Кессиди 2001. — *Кессиди Ф. Х.* К истокам греческой мысли. СПб: Алетейя, 2001. 288 с.

Кессиди 2003. — *Кессиди Ф. Х.* От мифа к логосу: Становление греческой философии. 2-е изд., испр. и доп. СПб: Алетейя, 2003. 360 с.

Климишин 1985. — *Климишин И. А.* Календарь и хронология. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Наука, 1985. 320 с.

Клинггер 1902. — *Клинггер В. П.* Сказочные мотивы в «Истории» Геродота // Университетские известия. Киев, 1902. № 11. С. 1–109; 1903. № 3. С. 111–202.

Клинггер 1909. — *Клинггер В. П.* Об основных чертах александрийской поэзии: Вступит. лекция, читанная 30 сентября 1908 г. в Университете св. Владимира // Университетские известия. Киев, 1909. № 4. С. 1–15.

Клинггер 1911. — *Клинггер В. П.* Животное в античном и современном суеверии. Киев: Тип. Императ. Ун-та св. Владимира, 1911. 360, VIII с.

Кнабе 1975. — *Кнабе Г. С.* Понимание культуры в древнем Риме и ранний Тацит // История философии и вопросы культуры / Отв. ред. Мих. Лифшиц. М.: Наука, 1975. С. 62–130.

Кнабе 1981. — *Кнабе Г. С.* Корнелий Тацит: Время. Жизнь. Книги. М.: Наука, 1981. 208 с.

Кнабе 1986. — *Кнабе Г. С.* Древний Рим — история и повседневность: Очерки. М.: Искусство, 1986. 208 с.

Кнабе 1988-а. — *Кнабе Г. С.* История. Быт. Античность // Быт и история в античности / Отв. ред. Г. С. Кнабе. М.: Наука, 1988. С. 6–17.

Кнабе 1988-б. — *Кнабе Г. С.* Категория престижности в жизни древнего Рима // Быт и история в античности / Отв. ред. Г. С. Кнабе. М.: Наука, 1988. С. 143–169.

Кнабе 2005. — *Кнабе Г. С.* Семиотика культуры: Конспект учебного курса. М.: РГГУ, 2005. 64 с.

Ковалёв 1936. — *Ковалёв С. И.* История античного общества: Греция. Л.: Соцэкгиз, 1936. 340 с.

Ковалёв 1964. — *Ковалёв С. И.* Основные вопросы происхождения христианства / Под общ. ред. акад. В. В. Струве. М.; Л.: Наука, 1964. 260 с.

Ковалёв 1986. — *Ковалёв С. И.* История Рима: Лекции. 2-е изд., перераб. и доп. / Под ред. Э. Д. Фролова. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. 780 с.

Коллегии 2001. — Жреческие коллегии в Раннем Риме: К вопросу о становлении римского сакрального и публичного права / Отв. ред. А. Л. Кофанов. М.: Наука, 2001. 328 с.

Колли 1937. — *Колли Н. Я.* Мраморные полы в Италии // Архитектурные записки: Рим — Помпеи — Флоренция — Венеция — Виченца — Париж (Из м-лов Советской делегации на XIII Междунар. конгресс в Риме. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1937. С. 155–167.

Коллингвуд 1980. — *Коллингвуд Р. Дж.* Идея истории. Автобиография / Пер. и коммент. Ю. А. Асеева. М.: Наука, 1980. 486 с.

Коллингвуд 1999. — *Коллингвуд Р. Дж.* Принципы искусства: Теория эстетики. Теория воображения. Теория искусства / Пер. с англ. М.: Языки русской культуры, 1999. 328 с.

Колобова 1961. — *Колобова К. М.* Древний город Афины и его памятники. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1961. 374 с.

Колпинский 1937. — *Колпинский Ю. Д.* Искусство Греции эпохи расцвета. [М.]: ОГИЗ; ИЗОГИЗ, 1937. 152 с.

Колпинский 1960. — *Колпинский Ю. Д.* По Греции и Италии. М.: Изд-во АХ СССР, 1960. 188 с.

Кольвин 1992. — *Colvin H.* Architecture and the After-Life. Yale: Univ. Press, 1992. 252 p.

Комнина 1996. — *Анна Комнина.* Александрия / Пер. с греч., предисл. и коммент. Я. Н. Любарского. СПб: Алетейя, 1996. 704 с.

Кондаков 2002. — *Кондаков Н. П.* Воспоминания и думы / Сост., подгот. текста и прим. И. Л. Кызласова. М.: Индрик, 2002. 416 с.

Кондильяк 1980. — *Кондильяк Э. Б. де.* Опыт о происхождении человеческих знаний // Кондильяк Э. Б. де. Сочинения / Пер. с фр.: В 3 т. М.: Мысль, 1980. Т. 1. 336 с.

Конрад 1966. — *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М.: Наука, 1966. 520 с.

Корелин 1896. — *Корелин М. С.* Очерки итальянского Возрождения. М.: Типоли-тогр. Т-ва «И. Н. Кушнерев и К^о», 1896. IV, 360 с.

Корелин 2005. — *Корелин М. С.* Падение античного мирозерцания: Культурный кризис в Римской империи. СПб: Коло, 2005. 192 с.

Корсунский 1936. — *Корсунский Г. В.* Римские мосты // Архитектура СССР. 1936. № 2. С. 55–61.

Кочеткова, Соболева 1991. — *Кочеткова Б. К., Соболева Е. В.* Реалии Древнего Рима: Уч.-метод. разработка по лат. яз. для студентов I курса: В 2 ч. Нижний Новгород: Нижегородск. гос. пед. ин-т иностр. яз., 1991. Ч. 2. 60 с.

Кочетов 1991. — *Кочетов В. А.* Римский бетон: Из истории строительства и строительной техники Древнего Рима. М.: Стройиздат, 1991. 112 с.

Кошеленко 1978. — *Кошеленко Г. А.* Эллинистическая эпоха в современной науке (некоторые проблемы) // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока: Сб. ст. / Отв. ред. И. Р. Пичикян. М.: Наука, 1978. С. 45–52.

Кравчук 1991. — *Кравчук А.* Перикл и Аспазия: Ист.-худож. хроника / Пер. с польск. М.: Наука, 1991. 270 с.

Кржижановский 2001. — *Кржижановский С. Д.* Собр. соч.: В 5 т. СПб: Symposium, 2001. Т. 2. Клуб убийц букв. Возвращение Мюнхгаузена. Материалы к биографии Горгиса Катафалаки. Воспоминания о будущем. Чем люди мертвы / Сост. и коммент. В. Г. Перельмутера. 702 с.

Кржижановский 2003. — *Кржижановский С. Д.* Собр. соч.: В 5 т. СПб: Symposium, 2003. Т. 3. Неукрушенный локоть. Мал мала меньше. Рассказы 1920–1940-х годов. Салыр-гюль. Хорошее море. Москва в первый год войны / Сост. и коммент. В. Г. Перельмутера. 678 с.

Кржижановский 2006. — *Кржижановский С. Д.* Собр. соч.: В 5 т. СПб: Symposium, 2006. Т. 4. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре / Сост. и коммент. В. Г. Перельмутера. 848 с.

Кривченко 1985. — *Кривченко В. И.* Помпеи. Геркуланум. Стабии. М.: Искусство, 1985. 224 с.

Кринский 1934. — *Кринский В. Ф., Ламцов И. В., Туркуч М. А.* Элементы архитектурно-пространственной композиции. М.; Л.: ГНТИ строит. индустрии и судостроения Госстройиздат НКПТ СССР, 1934. 172 с.

- Критика 1975.** — Древнегреческая литературная критика / Отв. ред. Л. А. Фрейберг. М.: Наука, 1975. 480 с.
- Кругликова 1984.** — *Кругликова И. Т.* Античная археология. М.: Высш. шк., 1984. 216 с.
- Крыжицкий 1982.** — *Крыжицкий С. Д.* Жилье дома античных городов Северного Причерноморья. Киев: Наук. думка, 1982. 166 с.
- Крыжицкий 1985.** — *Крыжицкий С. Д.* К вопросу об определении количества населения в греческом эллинистическом городе // Причерноморье в эпоху эллинизма: Сб. науч. тр. Тбилиси: Мецниереба, 1985. С. 94–103.
- Крыжицкий 1993.** — *Крыжицкий С. Д.* Архитектура античных государств Северного Причерноморья. Киев: Наук. думка, 1993. 250 с.
- Крымский 1993.** — *Крымский С. Б., Парахонский Б. А., Мейзерский В. М.* Эпистемология культуры: Введение в обобщенную теорию познания. Киев: Наук. думка, 1993. 216 с.
- Крюков 1937.** — *Крюков М. В.* Римские заметки // Архитектурные записки: Рим — Помпеи — Флоренция — Венеция — Виенца — Париж (Из м-лов Советской делегации на XIII Междунар. конгресс в Риме. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1937. С. 31–65.
- Крюков 1998.** — *Крюков А. С.* Из истории слова *dominus* // Вестник древней истории. 1998. № 1. С. 272–281.
- Ксенофонт 1951.** — *Ксенофонт.* Анабасис / Пер. и подгот. изд. М. И. Максимова. М.: Изд-во АН СССР, 1951. 300 с.
- Кубицкий 1909.** — *Кубицкий А. В.* Учение Плотина о мысли и бытии // Вопросы философии и психологии. 1909. Кн. 98. С. 477–493.
- Кузнецов 1951.** — *Кузнецов А. В.* Тектоника и конструкция центральных зданий. М.: Гос. изд. архит. и градостроительства, 1951. 276 с.
- Кузнецов 1984.** — *Кузнецов В. Д.* Организация строительных работ в Эпидавре (обработка камня) // Советская археология. 1984. № 1. С. 170–182.
- Кузнецов 1986.** — *Кузнецов В. Д.* Ремесленники-металлисты Эпидавра // Проблемы античной культуры / Отв. ред. Г. А. Кошеленко. М.: Наука, 1986. С. 43–47.
- Кузнецов 1989.** — *Кузнецов В. Д.* Ремесленники Элевсина // Вестник древней истории. 1989. № 3. С. 127–147.
- Кузнецов 1990.** — *Кузнецов В. Д.* Строители Эрехтейона // Вестник древней истории. 1990. № 4. С. 27–44.
- Кузнецов 2000.** — *Кузнецов В. Д.* Организация общественного строительства в древней Греции. М.: Языки русской культуры, 2000. 536 с.
- Кузнецова, Миллер 1984.** — *Кузнецова Т. И., Миллер Т. А.* Античная эпическая историография: Геродот. Тит Ливий / Отв. ред. М. А. Гаспаров. М.: Наука, 1984. 216 с.
- Кулаковский 1884.** — *Кулаковский Ю.* Италия при римских императорах // Университетские известия. 1884. № 10. С. 211–239.
- Кулаковский 1887.** — *Кулаковский Ю.* Из Рима // Русский вестник. 1887. № 12. С. 161–198.
- Кулаковский 1888-а.** — *Кулаковский Ю.* Археология в Риме // Русский вестник. 1888. № 1. С. 181–216.
- Кулаковский 1888-б.** — *Кулаковский Ю.* К вопросу о начале Рима. Киев: Тип. ИМПЕРАТ. Ун-та св. Владимира, 1888. IV; 156 с.
- Кулаковский 1899.** — *Кулаковский Ю. А.* Смерть и бессмертие в представлении древних греков. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1899. VII, 128 с.
- Кулаковский 2000.** — *Кулаковский Ю. А.* Избранные труды по истории аланов и Сарматии / Сост., вступ. ст., коммент. и карта С. М. Первалова. СПб: Алетейя, 2000. 320 с. (сер.: «Византийская библиотека»)
- Кулаковский 2002-а.** — *Кулаковский Ю. А.* Прошлое Тавриды / Вступ. ст. Л. В. Матвеевой. Киев: Стилоос, 2002. 226 с.
- Кулаковский 2002-б.** — *Кулаковский Ю. А.* Эсхатология и эпикуреизм в античном мире: Избранные работы / Сост., подгот. текста, коммент., вступ. статья А. А. Пучкова. СПб: Алетейя, 2002. 256 с. (сер.: «Античная библиотека»)
- Кулаковский 2003–2004.** — *Кулаковский Ю. А.* История Византии: [В 3 т. / Науч. ред. А. А. Пучков.] 3-е изд., исправ. и доп. СПб: Алетейя, 2003. Т. 1. 395–518 годы. 492 с.; 2003. Т. 2. 518–602 годы. 384 с.; 2004. Т. 3. 602–717 годы. 352 с. (сер.: «Византийская библиотека»)
- Кулаковский 2005.** — *Кулаковский Ю. А.* История римской литературы от начала Республики до начала Империи в конспективном изложении / Изд. подгот. А. А. Пучков. Киев: Издат. дом А+С, 2005. LXVI, 260 с.
- Куле 2004.** — *Куле К.* СМИ в Древней Греции: Сочинения, речи, разыскания, путешествия... / Пер. с фр. С. В. Кулланды. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 256 с. (в оригинале: *Corinne Coulet.* Communiquer en Grèce Ancienne, 1996)
- Кулишова 2006.** — *Кулишова О. В.* Дельфийский омафал: Представления о географическом и сакральном центре у древних греков // Вестник древней истории. 2006. № 4. С. 140–153.
- Культон 1977.** — *Coulton J. J.* Ancient Greek Architects at Work: Problems of Structure and Design. Ithaca, N.-Y.: Cornell Univ. Press, 1977. 256 p.
- Культон 1983.** — *Coulton J. J.* Greek Architects and the Transmission of Design // Architecture et société. Paris; Rome, 1983. P. 453–470.
- Культон 1985.** — *Coulton J. J.* Incomplete Preliminary Planning in Greek Architecture: Some New Evidence // Le dessin d'architecture dans les sociétés antiques. Leiden, 1985. P. 103–121.
- Куманецкий 1990.** — *Куманецкий К.* История культуры Древней Греции и Рима / Пер. с польск. В. К. Ронина. М.: Высш. школа, 1990. 352 с.
- Куньи 1898.** — *Куньи Г.* Античное искусство. Греция — Рим: Сборник статей по истории искусства / Пер. с фр. М.: Канон, 1898. 343 с.
- Куринский 1989.** — *Куринский-Воропа Г.* Общая теория сравнительных исследований в архитектуре // Румынская литература. 1989. № 9. С. 60–65.
- Курциус 1875.** — *Курциус Э.* История Греции / Пер. с нем. А. Н. Веселовского. В 3 т. М.: б/и, 1875. Т. 1. XVII, 356 с.
- Кьерен, Тамберлайн 2004.** — *Kieran St., Timberlake J.* Prefabricating Architecture: How Manufacturing Methodologies Are Poised to Transform Building Construction. N.-Y.; Chicago; San Francisco etc: McGraw-Hill, 2004. 176 p.
- Лаврик, Дёмин 1975.** — *Лаврик Г. И., Дёмин Н. М.* Методологические основы районной планировки. М.: Стройиздат, 1975. 96 с.
- Лазарев 1971.** — *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. М.: Наука, 1971. 408 с.
- Ламер 1910.** — *Ламер Г.* Римские постройки в Алжире и Тунисе // Гермес. 1910. № 1. С. 20–24; № 2. С. 45–49; № 3. С. 75–79; № 4. С. 109–112.
- Ламер 1914.** — *Ламер Г.* Греческий мир / Пер. с нем. с дополнениями автора для рус. издания; Под ред. Д. Н. Егорова. М.: Тип. И. Д. Сытина, 1914. 88 с., ил.
- Латышев 1883.** — *Латышев В. В.* О некоторых эолических и дорических календарях: Эпиграфические исследования. СПб: Тип. В. С. Балашева, 1883. VIII, 196 с.
- Латышев 1997-а.** — *Латышев В. В.* Очерк греческих древностей: Богослужбные и сценические древности / Под науч. ред. Е. Н. Никитюк; Общ. ред. Э. Д. Фролова. СПб: Алетейя, 1997. 320 с.
- Латышев 1997-б.** — *Латышев В. В.* Очерк греческих древностей: Государственные и военные древности / Под науч. ред. Е. Н. Никитюк; Вступ. ст. и общ. ред. Э. Д. Фролова. СПб: Алетейя, 1997. 348 с.
- Ле Корбюзье 1991.** — *Ле Корбюзье.* Путешествие на Восток / Пер. с фр. В. М. Предтеченского. М.: Стройиздат, 1991. 116 с.
- Лебазейль 1895.** — *Лебазейль Е.* Древние и новейшие колоссы: История и описание замечательных статуй, начиная с древнейших времен / Пер. с фр. СПб: Б/и, 1895. 216 с.
- Лебедева 1976.** — *Лебедева Г. С.* Триада Витрувия и современная теория архитектуры // Архитектура СССР. 1976. № 6. С. 54–56.
- Лебедева 1977.** — *Лебедева Г. С.* Идея «всеобъемлющего проектирования» (*Total Design*) и классическая теория архитектуры (К проблеме архитектурной формы): Автореф. дис. ... канд. архитектуры: 18.00.01. М.: ЦНИИТИА, 1977. 18 с.
- Лебедева 1979.** — *Лебедева Г. С.* Декорации Агатарха и открытие театрального пространства в европейском искусстве // Театральное пространство: М-лы науч. конф. «Випперовские чтения '78». М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1979. С. 59–80.
- Лебедева 1990-б.** — *Лебедева Г. С.* Теоретик в пространстве истории архитектуры (О «красоте» в триаде Витрувия) // Проблемы истории архитектуры: Тез. докл. Всесоюз. науч. конф., Суздаль, 1991 г. М.: ВНИИТАГ, 1990. Ч. 2. Архитектура в контексте истории культуры. С. 9–15.
- Лебедева 1996.** — *Лебедева Г. С.* К истокам понятия: Композиция как «правописание» (*orthographia*) архитектуры // Архитектура мира: М-лы конф. «Запад–Вос-

- ток: Искусство композиции в истории архитектуры». М.: Architectura, 1996. Вып. 5. С. 273–277.
- Лебедева 1997.** — *Лебедева Г. С.* Целла или птерома? Трактат Витрувия и храмы Пестума // Введение в храм: Сб. ст. [в честь Ирины Евгеньевны Даниловой] / Под ред Л. И. Акимовой. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 94–105.
- Лебедева 1999.** — *Лебедева Г. С.* У истоков ордерной композиции: Теоретический контекст и семантика ордера у Витрувия // Искусствознание: Ж-л по истории и теории искусства. 1999. № 1. С. 21–38.
- Лебедева 2003.** — *Лебедева Г. С.* Новейший комментарий к трактату Витрувия «Десять книг об архитектуре». М.: УРСС, 2003. 160 с.
- Лебединский, Кириченко 1989.** — *Лебединский В. И., Кириченко А. П.* Книга о камне. М.: Недра, 1989. 192 с.
- Левек 1989.** — *Левек П.* Эллинистический мир / Пер. с фр. М.: Наука, 1989. 256 с.
- Лежава 1987.** — *Лежава И. Г.* Функция и структура формы в архитектуре: Автореф. дис. ... д-ра архитектуры: 18.00.01. М.: МАРХИ, 1987. 52 с.
- Лейбниц 1982.** — *Лейбниц Г. В.* Сочинения / Пер. с нем: В 4 т. М.: Мысль, 1982. Т. 1. 636 с.
- Леонтьев 1856.** — *Леонтьев П. М.* О новой теории греческой архитектуры // Пропаида: Сборник статей по классической древности, издаваемый П. [М.] Леонтьевым. Кн. 1. 2-е изд. М.: Унив. тип., 1856. С. 49–66.
- Лепер 1911.** — *Лепер Р. X.* Древний город Афины. СПб: Изд. О. Д. Цыбульского, 1911. 40 с.
- Лирика 2001.** — Античная лирика: Греческие поэты / Пер. с др.-греч.; Сост., вступит. ст., примеч. В. Е. Витковского. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2001. 960 с.
- Лифшиц 1935.** — *Лифшиц Мих.* Вопросы искусства и философии. М.: Гос. изд-во «Худож. л-ра», 1935. 320 с.
- Лифшиц 1993.** — *Лифшиц Мих.* Поэтическая справедливость: Идея эстетического воспитания в истории общественной мысли. М.: ИЦ Рос. книжн. палаты, 1993. 472 с.
- Лихачёв 1979.** — *Лихачёв Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е, доп. М.: Наука, 1979. 360 с.
- Лихачёв 1983.** — *Лихачёв Д. С.* Текстология (на материале русской литературы X–XVII веков). Изд. 2-е, перераб. и доп. Л.: Наука, 1983. 640 с.
- Лихачёв 1985.** — *Лихачёв Д. С.* Прошлое — будущему: Статьи и очерки. Л.: Наука, 1985. 576 с.
- Лихачёв 2001.** — *Лихачёв Д. С.* Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб: Алетейя, 2001. 566 с.
- Лихачёву 1988.** — Литература и искусство в системе культуры: [К 80-летию Д. С. Лихачёва] / Сост. Г. Б. Князевская; Отв. ред. Б. Б. Пиотровский. М.: Наука, 1988. 504 с.
- Локтев 2004.** — *Локтев В. И.* Барокко от Микеланджело до Гварини (проблема стиля): Учеб. пособие. М.: Архитектура-С, 2004. 496 с.
- Лосев 1927.** — *Лосев А. Ф.* Диалектика художественной формы. М.: Изд. авт., 1927. 256 с.
- Лосев 1929.** — *Лосев А. Ф.* Критика платонизма у Аристотеля: Перевод и комментарий к XIII-й и XIV-й книге «Метафизики» Аристотеля. М.: Изд. автора, 1929. 208 с.
- Лосев 1954.** — *Лосев А. Ф.* Эстетическая терминология ранней греческой литературы (Эпос и лирика) // Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина. М.: МГПИ, 1954. Т. 83. Записки кафедры классической филологии. Вып. 4. С. 37–263.
- Лосев 1969.** — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Софисты, Сократ, Платон. М.: Искусство, 1969. 715 с. [Т. 2]
- Лосев 1974.** — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Высокая классика. М.: Искусство, 1974. 598 с. [Т. 3]
- Лосев 1975-а.** — *Лосев А. Ф.* Историческое время в культуре классической Греции (Платон и Аристотель) // История философии и вопросы культуры / Под ред. Мих. Лифшица. М.: Наука, 1975. С. 7–61.
- Лосев 1975-б.** — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. 776 с. [Т. 4]
- Лосев 1976.** — *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.
- Лосев 1979-а.** — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Ранний эллинизм. М.: Искусство, 1979. 815 с. [Т. 5]

- Лосев 1979-б.** — *Лосев А. Ф.* Эллинистически-римская эстетика. I–II вв. н. э. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. 416 с.
- Лосев 1980.** — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Поздний эллинизм. М.: Искусство, 1980. 766 с. [Т. 6]
- Лосев 1981.** — *Лосев А. Ф.* Диоген Лаэртский — историк античной философии. М.: Наука, 1981. 192 с.
- Лосев 1983.** — *Лосев А. Ф.* Языковая структура: Учеб. пособие. М.: Изд-во МГПИ им. В. И. Ленина, 1983. 376 с.
- Лосев 1985.** — *Лосев А. Ф.* Древнегреческий термин *teshne* в доплатоновский период античной эстетики // Проблемы изучения культурного наследия / Отв. ред. Г. В. Степанов. М.: Наука, 1985. С. 294–297.
- Лосев 1988-а.** — *Лосев А. Ф.* Держание духа. М.: Политиздат, 1988. 368 с.
- Лосев 1988-б.** — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Последние века (III–IV века): В 2 ч. М.: Искусство, 1988. Ч. 1. 416 с. [Т. 7/1]; Ч. 2. 448 с. [Т. 7/2]
- Лосев 1988-в.** — *Лосев А. Ф.* Теория творческой фантазии в античной эстетике // Литература и искусство в системе культуры. М.: Наука, 1988. С. 17–23.
- Лосев 1989.** — *Лосев А. Ф.* История античной философии в конспективном изложении. М.: Мысль, 1989. 208 с.
- Лосев 1990-а.** — *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // *Лосев А. Ф.* Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 391–599.
- Лосев 1990-б.** — *Лосев А. Ф.* Философия имени. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990. 272 с.
- Лосев 1992; 1994.** — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития: В 2 кн. М.: Искусство, 1992. Кн. 1. 656 с. [Т. 8/1]; 1994. Кн. 2. 608 с. [Т. 8/2]
- Лосев 1993-а.** — *Лосев А. Ф.* Античный космос и современная наука // *Лосев А. Ф.* Бытие. Имя. Космос. М.: Мысль, 1993. С. 61–612.
- Лосев 1993-б.** — *Лосев А. Ф.* Очерки античного символизма и мифологии / Сост. А. А. Тахо-Годи, И. И. Маханьков. М.: Мысль, 1993. 956 с.
- Лосев 1994-а.** — *Лосев А. Ф.* Диалектика числа у Платона // *Лосев А. Ф.* Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. С. 713–876.
- Лосев 1994-б.** — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Ранняя классика. 2-е изд. М.: Ладомир, 1994. 544 с. [Т. 1]
- Лосев 1995-а.** — *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики // *Лосев А. Ф.* Форма. Стилль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 405–602.
- Лосев 1995-б.** — *Лосев А. Ф.* Словарь античной философии: Избранные статьи. М.: Мир идей; АКРОН, 1995. 232 с.
- Лосев 1996-а.** — *Лосев А. Ф.* Гомер. М.: Мол. гвардия, 1996. 400 с.
- Лосев 1996-б.** — *Лосев А. Ф.* Мифология греков и римлян / Сост. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1996. 976 с.
- Лосеву 1983.** — Алексею Фёдоровичу Лосеву к 90-летию со дня рождения / Сост. В. В. Гогоадзе. Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1983. 172 с.
- Лосеву 1991.** — А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения / Редкол.: В. В. Бычков, Ю. Ф. Панасенко, А. А. Тахо-Годи; Сост. Ю. Ф. Панасенко. М.: Наука, 1991. 224 с.
- Лосский 1991.** — *Лосский Н. О.* Избранное. М.: Правда, 1991. 624 с.
- Лосский 1992.** — *Лосский Н. О.* Учение о перевоплощении. Интуитивизм. М.: Прогресс; VIA, 1992. 208 с.
- Лотман 1992.** — *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. 272 с.
- Лотман 1996.** — *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
- Лотману 1982.** — *Finitis duodecim lustris*: Сб. ст. к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллинн: Ээсти Раамат, 1982. 176 с.
- Лотману 1992.** — Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту: Тарт. ун-т, 1992. 568 с.
- Лукач 1951.** — *Лукач.* Фарсалия, или Поэма о гражданской войне / Пер. Л. Е. Ос-троумовой; Изд. подгот. Ф. А. Петровский. М.: Изд-во АН СССР, 1951. 350 с.
- Лукач 1987.** — *Лукач Д.* Своеобразие эстетического / Пер. с нем.: В 4 т. М.: Прогресс, 1987. Т. 4. 576 с.
- Лукомский 1913.** — *Лукомский Г. К.* Античные театры и традиции в истории эволюции театрального здания. СПб: Б/и, 1913. 500 с.
- Лурье 1962.** — *Лурье С. Я.* Неугомонный [Архилох]. М.: Детгиз, 1962. 80 с.

- Лысюк 2003.** — *Лысюк Н. А.* Сутність міфу та його функції: М-ли до курсу «Міфологія у світлі міждисциплінарних підходів». Київ: Фітосоціоцентр, 2003. 122 с.
- Любкер 1885.** — Реальный словарь классических древностей по Любкеру / Под ред. Ф. Гельбке, Л. Георгиевского, Ф. Зелинского, В. Канского, М. Куторги, П. Никитина. СПб: Изд-во О-ва классик. филол. и педагогики, 1885. IV, 1552 с.
- Люперольский 1869.** — *Люперольский П. И.* Храмовый город Дельфы с оракулом Аполлона Пифийского в Древней Греции: Историч. исслед. СПб: Тип. В. Безобразова, 1869. XVI, 162 с.
- Майер-Кристиан 1990.** — *Майер-Кристиан В.* Арсенал архитектора Филона в Зеа/Пирей: Реконструкция // Проблемы истории архитектуры: Тез. докл. Всесоюз. науч. конф., Суздаль, 1991 г. М.: ВНИИТАГ, 1990. Ч. 2. Архитектура в контексте истории культуры. С. 61–65.
- МакКреди 1979.** — *McCredie J.* The Architects of the Parthenon // Studies in Classical Art and Archaeology. Locust Valley, N.-Y., 1979. P. 69–73.
- Маковельский 1914–1919.** — *Маковельский А. О.* Досократики: Первые греческие мыслители в их творениях, в свидетельствах древности и в свете новейших исследований. Казань, Б/и, 1914. Ч. 1; 1915. Ч. 2; 1919. Ч. 3.
- Малахов 1988.** — *Малахов В. А.* Искусство и человеческое мироотношение. Киев: Наук. думка, 1988. 213 с.
- Малахов 1992.** — *Малахов В. А.* Нравственное мироотношение в искусстве (Филос.-эстетич. анализ): Дис. в форме науч. докл. ... д-ра филос. наук: 09.00.04. Киев: Киевск. ун-т им. Т. Шевченко, 1992. 42 с.
- Малеин 1900.** — *Малеин А. И.* Марциал: Исследования в области рукописного предания поэта и его интерпретации. СПб: Тип. Моск. ун-та, 1900. VI, 96 с.
- Мальмберг 1888.** — *Мальмберг В. К.* Фронтон Мегарской сокровищницы в Олимпии // Записки Русского археологического общества. Новая серия. 1888. Т. 3. С. 215–237; 274–276.
- Мальмберг 1892.** — *Мальмберг В. К.* Метопы древнегреческих храмов: Исследование в области декоративной скульптуры. Дрепт: Печатня К. Матисена, 1892. XVI, 200 с.; 4 табл.
- Мальмберг 1904.** — *Мальмберг В. К.* Древнегреческие фронтонные композиции: Исследование в области декоративной скульптуры. СПб: Тип. И. Н. Скороходова, 1904. XVI, 420 с.; 43 табл.
- Мальмберг 1915.** — *Мальмберг В. К.* Музей изящных искусств Императора Александра III в Москве. I. Угол Парфенона и портик с кариатидами // Экскурсионный вестник: Культурно-исторический журнал для семьи и школы / Под ред. С. И. Гинтовта и И. Н. Бороздина. М., 1915. Кн. 2. С. 51–62.
- Мальчукова 1989.** — *Мальчукова Т. Г.* Комическое в античной литературе и европейской традиции: Учеб. пособие по спецкурсу. Петрозаводск: Петрозаводск. гос. ун-т им. О. В. Куусинена, 1989. 96 с.
- Мальчукова 1991.** — *Мальчукова Т. Г.* Античность и мы: Книга для учителя. Петрозаводск: Карелия, 1991. 246 с.
- Мамардашвили 1970.** — *Мамардашвили М. К.* Форма превращенная // Философская энциклопедия: В 5 т. М.: Сов. энцикл., 1970. Т. 5. С. 386–389.
- Мамардашвили 1994.** — *Мамардашвили М. К.* Классический и неклассический идеалы рациональности. 2-е, испр. изд. М.: Лабиринт, 1994. 92 с.
- Мандельштам 1987.** — *Мандельштам О. Э.* Слово и культура: Статьи. М.: Сов. писатель, 1987. 320 с.
- Мандельштам 1990.** — *Мандельштам О. Э.* Сочинения: В 2 т. / Сост. и подгот. текста П. М. Нерлера; Вступ. ст. С. С. Аверинцева. М.: Худож. л-ра, 1990. Т. 1. 640 с.; Т. 2. 464 с.
- Манн 1987.** — *Манн Ю. В.* Диалектика художественного образа. М.: Сов. писатель, 1987. 320 с.
- Мардер 1959.** — *Мардер А. П.* Классический ордер и современность // Архитектура СССР. 1959. № 9. С. 58–59.
- Мардер 1967.** — *Мардер А. П.* Функция и эстетика (некоторые вопросы взаимосвязи) // Техническая эстетика. 1967. № 2. С. 14–16.
- Мардер 1968.** — *Мардер А. П.* Эстетическая оценка предметно-пространственной среды // Техническая эстетика. 1968. № 3. С. 22–26.
- Мардер 1988.** — *Мардер А. П.* Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы

архитектурного творчества. М.: Стройиздат, 1988. 216 с.

- Мардер 1996.** — *Мардер А. П.* Понятийно-теоретические основы эстетики архитектуры: Автореф. дис. ... д-ра архитектуры: 18.00.01. К.: КГТУСиА, 1996. 36 с.
- Мардер 2000.** — *Мардер А. П.* Роздуми про дослідження з теорії та історії архітектури // Вісник Української академії архітектури. Київ, 2000. Вип. 6. С. 7–9.
- Маринович, Кошеленко 1995.** — *Маринович А. П., Кошеленко Г. А.* Древний город и античный полис // Город как социокультурное явление исторического процесса. М.: Наука, 1995. С. 93–99.
- Маринович 2000.** — *Маринович А. П., Кошеленко Г. А.* Судьба Парфенона. М.: Языки русской культуры, 2000. 352 с.
- Маркс 1974-а.** — *Маркс К.* Различие между натурфилософией Демокрита и натурфилософией Эпикура (с приложением) // *Маркс К. и Энгельс Фр.* Соч.: [В 50 т.] М.: Политиздат, 1974. Т. 40. С. 147–234.
- Маркс 1974-б.** — *Маркс К.* Экономическо-философские рукописи 1844 года // *Маркс К. и Энгельс Фр.* Сочинения: [В 50 т.] М.: Политиздат, 1974. Т. 42. С. 41–174.
- Маркс, Энгельс 1955.** — *Маркс К., Энгельс Фр.* Немецкая идеология // *Маркс К. и Энгельс Фр.* Соч.: [В 50 т.] М.: Политиздат, 1955. Т. 3. С. 7–344.
- Маркузон 1939.** — *Маркузон В. Ф.* Метафора и сравнение в архитектуре // Архитектура СССР. 1939. № 5. С. 57–59.
- Маркузон 1954.** — *Маркузон В. Ф.* Классическая ордерная система и некоторые вопросы теории и творческой практики советской архитектуры: Автореф. дис. ... канд. архитектуры. М.: МАРХИ, 1954. 16 с.
- Маркузон 1970-а.** — *Маркузон В. Ф.* Семиотика и развитие языка архитектуры // Архитектурная композиция: Современные проблемы. М.: Стройиздат, 1970. С. 44–49.
- Маркузон 1970-б.** — *Маркузон В. Ф.* О закономерностях развития и семантике архитектурного языка // Архитектура СССР. 1970. № 1. С. 46–53.
- Маркузон 1972-а.** — *Маркузон В. Ф.* Символика и тектоника постройки // Декоративное искусство СССР. 1972. № 3. С. 40–44.
- Маркузон 1972-б.** — *Маркузон В. Ф.* Изобразительность и художественная условность в архитектуре // Архитектура СССР. 1972. № 12. С. 62–65.
- Маркузон 1973.** — *Маркузон В. Ф.* Архитектура архаической эпохи (750–480 гг. до н. э.) // Всеобщая история архитектуры: В 12 т. М.: Стройиздат, 1973. Т. 2. С. 29–130.
- Маркузон 1980.** — *Маркузон В. Ф.* Современные проблемы древнегреческой архитектуры // Культура и искусство античного мира. М.: Наука, 1980. С. 183–207.
- Марр 1934.** — *Марр Н. Я.* Некоторые архитектурные термины, обозначающие 'свод' и 'арка' // *Марр Н. Я.* Избр. работы: В 5 т. М.; Л.: Соцэкгиз, 1934. Т. 3. Язык и общество. С. 199–218.
- Марциал 1982.** — *Martialis M. Valerii.* Epigrammaton libri / Recognovit W. Heraeus; Editionem correctiorem curavit Iacobus Borovskij. 3. Aufl. Lpz: BSB V. G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1982. 418 s. (Bibliotheca Teubneriana)
- Марциал 1994.** — *Марциал Марк Валерий.* Эпиграммы / Пер. с лат. Ф. А. Петровского; Под ред. М. А. Гаспарова. СПб: Алетейя, 1994. 448 с.
- Мастера 1953.** — Мастера архитектуры об архитектуре (В. А. Веснин, Г. П. Гольц, И. В. Жолтовский, И. А. Фомин, А. В. Щусев) / Отв. ред. М. П. Цапенко. Киев: Изд-во Акад. архит. УССР, 1953. 176 с.
- Мастера 1972.** — Мастера архитектуры об архитектуре: Избр. отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов / Под общ. ред. А. В. Иконникова, И. Л. Маца, Г. М. Орлова. М.: Искусство, 1972. 592 с.
- Матвиевская 1980.** — *Матвиевская Г. П.* Рамус. 1515–1572. М.: Наука, 1980. 152 с.
- Махлин 2002.** — *Махлин П. Я.* Метафоры, связанные с понятием «государство», у Платона // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. Київ: НДІТІАМ, 2002. Вип. 5. На честь О. М. Годованюк. С. 99–108.
- Махлин, Пучков 2002.** — *Махлин П. Я., Пучков А. О.* Метафора та метонімія як джерело античної архітектурної термінології (Вітрувій) // Архітектурна спадщина України: Традиції та новаторство у містобудуванні України. Київ: Головкивархітектура; НДІТІАМ, 2002. Вип. 5. С. 307–313.
- Махлин, Пучков 2004.** — *Махлин П. Я., Пучков А. О.* Метафора «птаха» у латинській і давньогрецькій мовах та в давньому івриті // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах / Нац. авіац. ун-т. Київ: НАУ, 2004. Вип. 8. С. 92–102.

- Майца 1935.** — *Майца И. Л.* Беседы об архитектуре / Под ред. Г. М. Людвига. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1935. 96 с.
- Майца 1936.** — *Майца И. Л.* О классике и классичности // Проблемы архитектуры. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1936. Т. 1. Кн. 1. С. 3–10.
- Маццини 1976.** — *Маццини Дж.* Эстетика и критика: Избранные статьи / Сост., вступ. ст., пер. и коммент. В. В. Библикина. М.: Искусство, 1976. 480 с.
- Машкин 1948.** — *Машкин Н. А.* История древнего Рима. [Л.:] ОГИЗ; Гос. изд-во политич. л-ры, 1948. 680 с.
- Маяк 1976.** — *Маяк И. Л.* Проблема генезиса римского полуса // Вестник древней истории. 1976. № 4. С. 43–55.
- Маяк 1983.** — *Маяк И. Л.* Рим первых царей: Генезис римского полуса. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1983. 272 с.
- Медведев 1988.** — *Медведев И. П.* Литературные «салоны» в поздней Византии // Литература и искусство в системе культуры / Отв. ред. Б. Б. Пиотровский. М.: Наука, 1988. С. 53–59.
- Медведев 1997.** — *Медведев И. П.* Византийский гуманизм XIV–XV вв. 2-е изд. СПб: Алетея, 1997. 342 с.
- Межеричкий 1988.** — *Межеричкий Я. Ю.* INERS OTIUM [Досуг] // Быт и история в античности / Отв. ред. Г. С. Кнабе. М.: Наука, 1988. С. 41–68.
- Мейзерский 1991.** — *Мейзерский В. М.* Философия и неориторика. Киев: Лыбидь, 1991. 192 с.
- Мейер 1959.** — *Meier F. G.* Griechische Mauerbauinschriften. Heidelberg, 1959. Bd I. Texte und Kommentare (M. Guarducci). 736 S.
- Менандр 1982.** — *Менандр.* Комедии. Фрагменты / Изд. подгот. В. Н. Ярхо. М.: Наука, 1982. 576 с.
- Мёссель 1936.** — *Мёссель Э.* Пропорции в античности и в средние века / Пер. с нем.; Под ред. Н. И. Брунова. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1936. 258 с.
- Миллер 1978.** — *Миллер Г. А.* Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература / Отв. ред. М. А. Гаспаров. М.: Наука, 1978. С. 5–106.
- Милонов 1935.** — *Милонов Ю. К.* О пропорциях в античной и готической архитектуре // Архитектура СССР. 1935. № 3. С. 52–57.
- Милонов 1936.** — *Милонов Ю. К.* Технические основы архитектурных форм древней Греции // Проблемы архитектуры. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1936. Т. 1. Кн. 2. С. 305–340.
- Милонов 1937.** — *Милонов Ю. К.* Архитектурные формы древнего мира // Проблемы архитектуры. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1937. Вып. 2. С. 457–517.
- Миронов 1909.** — *Миронов Ал. М.* Роль искусства в жизни человека и государства. Казань: Типолитограф. Императ. ун-та, 1909. 40 с.
- Мифограф 2000.** — Первый Ватиканский Мифограф / Пер. с лат., вступ. ст. и коммент. В. Н. Ярхо. СПб: Алетея, 2000. 294 с.
- Мифы 1987.** — Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. 2-е изд. М.: Сов. энцикл., 1987. Т. 672 с.; 1988. Т. 2. 720 с.
- Михайлов 1943.** — *Михайлов Б. П.* Филон Афинянин, зодчий // Архитектура СССР. 1943. № 2. С. 40–43.
- Михайлов 1967.** — *Михайлов Б. П.* Витрувий и Эллада: Основы античной теории архитектуры. М.: Стройиздат, 1967. 280 с.
- Михайлов 1988-а.** — *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Античность как тип культуры / Отв. ред. А. Ф. Лосев. М.: Наука, 1988. С. 308–324.
- Михайлов 1988-б.** — *Михайлов А. В.* Идеал античности и изменчивость культуры: рубеж XVIII–XIX вв. // Быт и история в античности / Отв. ред. Г. С. Кнабе. М.: Наука, 1988. С. 219–270.
- Михайлов 1989.** — *Михайлов А. В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. М.: Наука, 1989. 232 с.
- Михайлов 1990.** — *Михайлов А. В.* Из истории характера // Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры / Отв. ред. А. Я. Гуревич. М.: Наука, 1990. С. 43–72.
- Михайлов 1991.** — *Михайлов А. В.* Терминологические исследования А. Ф. Лосева и историзация нашего знания // А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. М.: Наука, 1991. С. 51–62.

- Михайлова 1984.** — *Михайлова М. Б.* Античный элемент в формировании города Возрождения (Теория и практика) // Античное наследие в культуре Возрождения / Редакт.: А. М. Брагина, А. Х. Горфункель, И. Е. Данилова и др. М.: Наука, 1984. С. 214–220.
- Михайлова 1990-а.** — *Михайлова М. Б.* Тема Акрополя в европейском градостроительстве первой половины XIX века // Архитектура и культура: Сб. м-лов Всесоюз. науч. конф. ВНИИТАГ: В 2 ч. М.: ВНИИТАГ, 1990. Ч. 2. С. 130–132.
- Михайлова 1990-б.** — *Михайлова М. Б.* Фра Джоконда — исследователь и комментатор Витрувия // Проблемы истории архитектуры: Тез. докл. Всесоюз. науч. конф., Суздаль, 1991 г. М.: ВНИИТАГ, 1990. Ч. 2. Архитектура в контексте истории культуры. С. 31–34.
- Михайлова 1996.** — *Михайлова М. Б.* О своеобразии композиций группы малоизвестных мавзолеев римской античности // Архитектура мира: М-лы конф. «Запад–Восток: Искусство композиции в истории архитектуры». М.: Architectura, 1996. Вып. 5. С. 104–106.
- Михаловский 1949.** — *Михаловский И. Б.* Архитектурные формы античности. 4-е изд. М.: Изд. Всесоюз. акад. архит., 1949. 248 с.
- Михаэлис 1913.** — *Михаэлис А.* Художественно-археологические открытия за сто лет / Пер. с нем.; Под ред. В. К. Мальмберга. М.: Изд. ИМПЕРАТ. Археол. ин-та Императора Николая II; Печатня А. И. Снегиревой, 1913. 404 с.
- Мишулин 1946.** — *Мишулин А. В.* Источники трактата Витрувия «Об архитектуре» // Вестник древней истории. 1946. № 4. С. 76–91.
- Мишулин 1947.** — *Мишулин А. В.* Витрувий и источники его трактата // Вестник древней истории. 1947. № 1. С. 60–77.
- Мищенко 1874.** — *Мищенко Ф. Г.* Отношение трагедий Софокла к современной поэту действительной жизни в Афинах. Ч. 1. Киев: Унив. тип., 1874. 186 с.
- Моатти 2003.** — *Моатти К.* Античный Рим / Пер. с фр. И. В. Ионовой. М.: АСТ; Астрель, 2003. 208 с.
- Молок 1990.** — *Молок Д. Ю.* Мифология в архитектуре Эрехтейона: К постановке проблемы // Архитектура и культура: Сб. м-лов Всесоюз. науч. конф. ВНИИТАГ: В 2 ч. М.: ВНИИТАГ, 1990. Ч. 2. С. 35–36.
- Морева-Вулих 2000.** — *Морева-Вулих Н. В.* Римский классицизм: творчество Вергилия, лирика Горация. СПб: Акад. проект, 2000. 272 с.
- Мосенкис 1996.** — *Мосенкис Ю. А.* Архитектурно-градостроительный мир древнего Средиземноморья (в связи с методом «слов и вещей»): Заметки к проблеме / Отв. ред. А. А. Пучков. Киев: НИИТИАГ, 1996. 48 с.
- Мосенкис 1997.** — *Мосенкис Ю. А.* Теоретичні аспекти поглибленого діахронічного дослідження основної лексики. Київ: ВІПОЛ; ВП «Перше вересня», 1997. 208 с.
- Муратова 1988.** — *Муратова К. М.* Мастера французской готики XII–XIII веков: Проблемы теории и практики художественного творчества. М.: Искусство, 1988. 352 с.: 96 л. ил.
- Нагуевский 1907.** — *Нагуевский Д. И.* История Римского форума и его памятники. С планами и рисунками. Казань: Тип. Императ. Казанск. ун-та, 1907. IV, 188 с.
- Назайкинский 1982.** — *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 320 с.
- Нахов 1982.** — *Нахов И. М.* Философия киников. М.: Наука, 1982. 224 с.
- Нахов 1988.** — *Нахов И. М.* Понятие мировой литературы и античность (Двенадцать развернутых тезисов) // Античность как тип культуры / Отв. ред. А. Ф. Лосев. М.: Наука, 1988. С. 271–283.
- Неверов 1983.** — *Неверов О. Я.* Геммы античного мира. М.: Наука, 1983. 144 с.
- Недович 1914.** — *Недович Д. С.* Эолийская капитель // Журнал Министерства народного просвещения. 1914. № 2. Отд. классич. филол. С. 74–102.
- Недович 1917.** — *Недович Д. С.* Художественные проблемы эллинской пластики // Сборник Московского общества по исследованию памятников древности им. А. И. Успенского при Моск. археол. ин-те. М.: Изд-во Моск. археол. ин-та, 1917. Вып. 2. В честь профессора Владимира Константиновича Мальмберга. С. 69–83.
- Недович 1927.** — *Недович Д. С.* Задачи искусствознания: Вопросы теории пространственных искусств. М.: ГАХН, 1927. 96 с.
- Некрасов 1916.** — *Некрасов А. И.* Несколько слов о последнем периоде помпейской декоративной росписи // Сборник статей в честь графини Прасковьи Сергеевны Уваровой: 1885–1915 [гр.] М.: Т-во Скоропеч. М. А. Левинсона, 1916. С. 139–166.

- Некрасов 1923.** — *Некрасов А. И.* Организация массы в архитектуре // Известия Иваново-Вознесенского политех. ин-та. 1923. Т. VII. Вып. 2. Инженерный. С. 5–27.
- Некрасов 1928.** — *Некрасов А. И.* Данное и мыслимое в пространственных искусствах с точки зрения восприятия пространства // Труды Секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН. М.: Изд-во РАНИОН, 1928. Вып. III. С. 3–17.
- Некрасов 1994.** — *Некрасов А. И.* Теория архитектуры. М.: Стройиздат, 1994. 480 с.
- Немировский 1964.** — *Немировский А. И.* Идеология и культура раннего Рима. Воронеж: Изд-во Воронежск. ун-та, 1964. 184 с.
- Немировский 1992.** — *Немировский А. И.* Мифы Древней Эллады. М.: Просвещение, 1992. 312 с.
- Нетушил 1892.** — *Нетушил И. В.* К вопросу о гипетральных храмах в Риме // Филологическое обозрение. 1892. Т. II. С. 171–172.
- Никитин 1997.** — *Никитин В. А.* Генезис архитектурной культуры. Тольятти: МАБиБД, 1997. 168 с.
- Николаев 1978.** — *Николаев И. С.* Творчество древнерусских зодчих / Под ред. К. Н. Афанасьева. М.: Стройиздат, 1978. 104 с.
- Николаев 1984.** — *Николаев И. С.* Профессия архитектора. М.: Стройиздат, 1984. 384 с.
- Никулина 1978.** — *Никулина Н. М.* О взаимосвязях древнегреческого и древневосточного искусства // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока: Сб. ст. / Отв. ред. И. Р. Пичилян. М.: Наука, 1978. С. 28–44.
- Нильссон 1998.** — *Нильссон М.* Греческая народная религия / Пер. с англ. С. Клементьевой; Отв. ред. А. И. Зайцев. СПб: Алетейя, 1998. 245 с.
- Ницше 1990.** — *Ницше Фр.* Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм / Пер. с нем. Г. А. Рачинского // *Ницше Фр.* Сочинения: В 2 т. / Под ред. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 47–157.
- Ницше 1994.** — *Ницше Фр.* Философия в трагическую эпоху / Пер. с нем. М.: REFL-book, 1994. 416 с.
- Новейшие 1935.** — Новейшие открытия в области античной архитектуры // Архитектура СССР. 1935. № 6. С. 63.
- Новое 1979.** — Новое в современной классической филологии / Отв. ред. С. С. Аверинцев. М.: Наука, 1979. 200 с.
- Новосадский 1887.** — *Новосадский Н. И.* Елевсинские мистерии. СПб: Тип. В. С. Балашева, 1887. II, 182 с.
- Новосадский 1887.** — *Новосадский Н. И.* Культ кавиров в древней Греции. Варшава: Тип. Варшавск. учебн. округа, 1891. IV, 210 с.
- Норберг-Шульц 1988.** — *Norberg-Schults Chr.* Roots of Modern Architecture. Токуо: А. Д. А. ЕДИТА, 1988. 216 р.
- Общая риторика 2006.** — Общая риторика / Ж. Дюбуа, Ф. Эделин, Ж.-М. Клинкеберг, Ф. Мэнге, Ф. Пир, А. Тринон / Пер. с фр. 2-е изд. М.: КомКнига; УРСС, 2006. 360 с.
- Овидий 1982.** — *Овидий (Публий Овидий Назон).* Скорбные элегии. Письма с Понта / Изд. подгот. М. Л. Гаспаров, С. А. Ошеров. М.: Наука. 1982. 272 с.
- Ожегов 1987.** — *Ожегов С. С.* Несколько слов об античности // Архитектура СССР. 1987. № 3. С. 106–111.
- Оленев, Швердяев 1935.** — *Оленев М. Ф., Швердяев Ю. Н.* Башня ветров // Академия архитектуры. 1935. № 5. С. 41–44.
- Осуфьев 1891.** — *Осуфьев [А. В.], гр.* Марциал: Биографический очерк. М.: Тип. А. И. Мамонтова и К^о, 1891. 140 с.
- Омельянчик 1991.** — *Омельянчик В. И.* Возможность, структура, действие (Введение в модальный реализм). Киев: Наук. думка, 1991. 212 с.
- Ордынский 1856.** — *Ордынский Б. И.* Занятия молодого афинянина // Прополиси: Сборник статей по классической древности, издаваемый П. [М.] Леонтьевым. Кн. I. 2-е изд. М.: Унив. тип., 1856. С. 153–178.
- Ортега 1990.** — *Ортега-и-Гассет Х.* Спортивное происхождение государства / Пер. с исп. И. М. Петровского // Философская и социологическая мысль. 1990. № 6. С. 40–51.
- Ортега 1991-а.** — *Ортега-и-Гассет Х.* Что такое философия? / Пер. с исп. М.: Наука, 1991. 408 с.

- Ортега 1991-б.** — *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры / Пер. с исп.; Вступ. ст. Г. М. Фридендера; Сост. В. Е. Багно. М.: Искусство, 1991. 588 с.
- Осмысление архитектуры 1997.** — *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* / Ed. by Niel Leach. London; N.-Y.: Routledge, 1997. 410 p.
- Ошеров 2001.** — *Ошеров С. А.* Найти язык эпох: От архаического Рима до русского Серебряного века / Предисл. М. А. Гаспарова. М.: Аграф, 2001. 336 с.
- Павлов 1994.** — *Павлов Н. А.* Архаические представления о пространстве и времени в европейской традиции античного ордера // Архитектура мира: М-лы конф. «Запад–Восток: Античная традиция в архитектуре». М.: Architectura, 1994. Вып. 3. С. 178–180.
- Павлов 2001.** — *Павлов Н. А.* Алтарь. Ступа. Храм. Архаическое мироздание в архитектуре индоевропейцев. М.: Олма-Пресс, 2001. 368 с.
- Павлуцкий 1888-а.** — *Павлуцкий Г. Г.* О началах искусства в Греции: Пробная лекция, читанная 7 мая 1888 г. для приобретения звания приват-доцента по предмету теории и истории искусств // Университетские известия. 1888. № 6. С. 1–14.
- Павлуцкий 1888-б.** — *Павлуцкий Г. Г.* Скенография у греков: Вторая пробная лекция, читанная 11 мая 1888 г. для приобретения звания приват-доцента по предмету теории и истории искусства / Подгот. текста и коммент А. А. Пучкова // Теория та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. Київ: НДІТІАМ, 2002. Вип. 5. На честь О. М. Годованюк. С. 387–403.
- Павлуцкий 1890.** — *Павлуцкий Г. Г.* Фидий. Киев: Тип. Ун-та св. Владимира, 1890. 4, 79 с.
- Павлуцкий 1891.** — *Павлуцкий Г. Г.* Коринфский архитектурный орден. Киев: Тип. Ун-та св. Владимира, 1891. 2, IV, 200 с.
- Павлуцкий 1892.** — *Павлуцкий Г. Г.* Храм Зевса Олимпийского в Афинах. Киев: Тип. Ун-та св. Владимира, 1892. 27 с.
- Павлуцкий 1897.** — *Павлуцкий Г. Г.* О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма. 2-е изд., испр. и доп. Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1897. VII, 307 с.
- Палладио 1936.** — *Палладио А.* Четыре книги об архитектуре... / Пер. с ит. И. В. Жолтовского; Под общ. ред. А. Г. Габричевского: В 2 т. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1936. Т. 1. 352 с.
- Пановский 1998.** — *Пановский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Пер. с англ. А. Г. Габричевского; Общ. ред. и послесл. В. Д. Дажиной. М.: Искусство, 1998. 366 с.
- Пановский 2004.** — *Пановский Э.* Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Пер. с нем. и англ. СПб: Азбука-классика, 2004. 336 с.
- Панченко 1984.** — *Панченко Д. В.* Ямбул и Кампанелла (О некоторых механизмах утопического творчества) // Античное наследие в культуре Возрождения / Редкол.: Л. М. Брагина, А. Х. Горфункель, И. Е. Данилова и др. М.: Наука, 1984. С. 98–110.
- Панченко 1990.** — *Панченко Д. В.* Платон и Атлантида. А.: Наука, 1990. 192 с.
- Парандовский 1990.** — *Парандовский Ян.* Алхимия слова. Петрарка. Король жизни / Пер. с польск.; Сост. и вступ. ст. С. И. Бэлзы. М.: Правда, 1990. 656 с.
- Парланд 1909.** — *Парланд А. А.* Храмы древней Греции: Лекции по истории греческой архитектуры в Московском архитектурном институте. М.: Б/и, 1909. 233 с.: 46 л. илл. и черт.
- Парланд 1913.** — *Парланд А. А.* К истории архитектурной декорации в Италии. Т. 1. СПб: Б/и, 1913. 178 с.
- Передольская 1936.** — *Передольская А. А.* К проблеме реализма в греческом искусстве V в. до н. э. // Искусство. 1936. № 1. С. 155–168.
- Петренко 1996.** — *Петренко К.* О ритуальном назначении минойских дворцовых комплексов XX–XV вв. до н. э. // Архитектура мира: М-лы конф. «Запад–Восток: Искусство композиции в истории архитектуры». М.: Architectura, 1996. Вып. 5. С. 99–103.
- Петров 1991.** — *Петров М. К.* Язык, знак, культура / Отв. ред. С. С. Неретина. М.: Наука, 1991. 328 с.
- Пиндар 1980.** — *Пиндар. Вакхилид.* Оды. Фрагменты / Изд. подгот. М. А. Гаспаров. М.: Наука, 1980. 504 с.
- Пинский 1971.** — *Пинский Л. Е.* Шекспир: Основные начала драматургии. М.: Худож. л-ра, 1971. 608 с.

- Пиотровский 1997. — *Пиотровский Б. Б.* Путевые заметки. СПб: Славия, 1997. 312 с.
- Платон 1968–1972. — *Платон.* Сочинения: В 3 т. (4 кн.) М.: Мысль, 1968–1972.
- Платон 1979. — Платон и его эпоха: К 2400-летию со дня рождения / Отв. ред. Ф. Х. Кессиди. М.: Наука, 1979. 320 с.
- Платон 1986. — *Платон.* Диалоги / Сост., ред., вступ. ст. А. Ф. Лосева. М.: Мысль, 1986. 608 с.
- Плиний Мл. 1982. — *Плиний Младший.* Письма. Книги I–X / Изд. подгот. М. Е. Сергеевко, А. И. Доватур. 2-е, перераб. изд. М.: Наука, 1982. 408 с.
- Плиний Ст. 1994. — *Плиний Старший.* Естествознание. Об искусстве / Пер. с лат., предисл. и прим. Г. А. Тароняна. М.: Ладомир, 1994. 942 с.
- Плутарх 1961, 1963, 1964. — *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания: В 3 т. / Пер. и подгот. изд. С. П. Маркиша, С. И. Соболевского. М.: Изд-во АН СССР, 1961. Т. 1. 504 с.; 1963. Т. 2. 548 с.; 1964. Т. 3. 456 с.
- Плутарх 1990. — *Плутарх.* Застольные беседы / Изд. подгот. Я. М. Боровский, М. Н. Ботвинник, Н. В. Брагинская и др. Л.: Наука, 1990. 592 с.
- Подосинов 2002. — *Подосинов А. В.* Восточная Европа в римской картографической традиции: Тексты. Перевод. Комментарии. М.: Индрик, 2002. 488 с.
- Подосинов 2005. — *Подосинов А. В.* Произведения Овидия как источник по истории Восточной Европы и Закавказья: Тексты. Перевод. Комментарии / Под ред. В. Т. Пашуто, В. А. Янина. М.: Наука, 1985. 288 с.
- Полевой 1978. — *Полевой В. М.* Об искусстве античности и средневековья // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока: Сб. ст. / Отв. ред. И. Р. Пичикян. М.: Наука, 1978. С. 53–62.
- Полевой 1984. — *Полевой В. М.* Искусство Греции: В 2 т. Изд. 2-е, доп. М.: Сов. художник, 1984. Т. 1. 536 с.; Т. 2. 408 с.
- Полонская, Поняева 1984. — *Полонская К. П., Поняева А. П.* Хрестоматия по ранней римской литературе. М.: Высш. школа, 1984. 224 с.
- Поляков 1938-а. — *Поляков Г. П.* Витрувий и Август (К проблеме Витрувия как исторического источника) // Вестник древней истории. 1938. № 4. С. 146–160.
- Поляков 1938-б. — *Поляков Г. П.* К истории витрувианства на Западе и у нас // Вестник древней истории. 1938. № 2. С. 138–144.
- Поляков 1970. — *Поляков В.* Стенопись в архитектуре // Архитектурная композиция: Современные проблемы. М.: Стройиздат, 1970. С. 186–187.
- Поплавский 2000. — *Поплавский В. С.* Культура триумфа и триумфальные арки Древнего Рима / Отв. ред. В. А. Хайт. М.: Наука; Слава, 2000. 438 с.
- Попов-Шаман 1935. — *Попов-Шаман А. И.* Эрехтейон // Академия архитектуры. 1935. № 5. С. 44–50.
- Починков 1937. — *Починков А. А.* Помпейские росписи (Альбом). Л.; М.: Искусство, 1937. 39 с. с илл., 38 л. илл.
- Поэзия и проза 1973. — Поэзия и проза Древнего Востока / Общ. ред. и вступ. ст. И. С. Брагинского. М.: Худож. л-ра, 1973. 736 с. (БВЛ)
- Поэтика древнегреческой 1981. — Поэтика древнегреческой литературы / Отв. ред. С. С. Аверинцев. М.: Наука, 1981. 368 с.
- Поэтика древнеримской 1989. — Поэтика древнеримской литературы: Жанры и стиль / Отв. ред. М. А. Гаспаров. М.: Наука, 1989. 264 с.
- Преображенский 1965. — *Преображенский П. Ф.* В мире античных идей и образов / Под ред. С. Д. Сказкина, С. Л. Утченко. М.: Наука, 1965. 396 с.
- Проблемы 1985. — Проблемы изучения культурного наследия / Отв. ред. Г. В. Степанов. М.: Наука, 1985. 400 с.
- Проблемы литературной 1986. — Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье / Отв. ред. М. А. Гаспаров. М.: Наука, 1986. 256 с.
- Пропп 1998. — *Пропп В. Я.* Поэтика фольклора / Сост., предисл. и коммент. А. Н. Мартьяновой. М.: Лабиринт, 1998. 352 с.
- Проскуракова 1988. — *Проскуракова Т. С.* Предмет истории архитектуры и метод ее познания // История архитектуры: объект, предмет и метод исследования: Сб. науч. тр. / Под общ. ред. А. А. Воронова. М.: ЦНИИПградоостроительства, 1988. С. 11–20.
- Путь 2004. — Свой путь в науке: Коллективный портрет ИВГИ / Сост. Н. С. Автономова, Е. П. Шумилова; Ин-т высших гуманитар. исслед. РГГУ. М.: РГГУ, 2004. 147 с.

- Пучков 1992. — *Пучков А.* Пространство Византии: Постановка проблемы «архитектуры гротеска» в контексте византийской истории XIII — первой половины XV веков // Самбатас: Ежекварт. литерат.-культурол. и филос. ж-л. Киев, 1992. № 7. С. 143–183.
- Пучков 1994. — *Пучков А. А.* Пространственные окрестности теории архитектуры: Опыт архитектурно-исторической жестикуляции и культурный контекст. Киев: НИИТИАГ, 1994. 84 с.
- Пучков 1996-а. — *Пучков А. А.* Архитектуроведческие этюды / Отв. ред. А. П. Мардера. Киев: НИИТИАГ, 1996. 104 с.
- Пучков 1996-б. — *Пучков А. А.* Створення міфа як його подолання // Мова та історія: Період. зб. наук. пр. Київ, 1996. Вип. 16. С. 9–13.
- Пучков 1997-а. — *Пучков А. А.* Габричевский: Концепция архитектурного организма в мыслительном процессе 20–30-х годов. Киев: Изд. дом А.С.С., 1997. 156 с.
- Пучков 1997-б. — *Пучков А. А.* До визначення феномену «світлового стовпа» як магистральної ідеї античної архітектури // Мова та історія: Період. зб. наук. пр. Київ, 1997. Вип. 30. С. 3–7.
- Пучков 1997-г. — *Пучков А. А.* До формулювання принципу художньо-пластичної тілесності в контексті античної культури // Мова та історія: Період. зб. наук. пр. Київ, 1997. Вип. 26. С. 9–11.
- Пучков 1997-д. — *Пучков А. А.* Спостереження над мислеформою ключових термінів філософських Платона та Хайдеггера // Мова та історія: Період. зб. наук. пр. Київ, 1997. Вип. 25. С. 13–16.
- Пучков 1998-а. — *Пучков А. А.* Живое вещество архитектурного процесса: Об одной мыслительной коллизии архитектуроведческого исследования // Теория та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. Київ: НДІТІАМ, 1998. Вип. 3. На честь Г. Н. Логвина. С. 52–59.
- Пучков 1998-б. — *Пучков А. А.* Парадокс античности: Принцип художественно-пластической телесности античной архитектуры. Киев: НИИТИАГ, 1998. 408 с.
- Пучков 1998-в. — *Пучков А. А.* До архітектури давньогрецької містерії: Історіографічний фрагмент та схема дослідження // Мова та історія: Період. зб. наук. пр. Київ, 1998. Вип. 42. С. 7–13.
- Пучков 2000-а. — *Пучков А. А.* Архитектурная форма как форма бытия, форма воздействия и как онтологическая повседневность // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: Зб. наук. пр. Київ: КНУБА, 2000. Вип. 8. С. 169–172.
- Пучков 2000-б. — *Пучков А. А.* Импровизация о доброкачестве жития, или От виллы — к инсуде // А.С.С. 2000. № 6. «300 лучших '2000». С. 18–20.
- Пучков 2000-в. — *Пучков А. А.* О поэтике, логике и диалектике архитектуроведения // Региональные проблемы архитектуры и градостроительства: Сб. науч. тр. ОГА-СА. Одесса: Астропринт, 2000. Вып. 2. С. 139–143.
- Пучков 2000-г. — *Пучков А. А.* Пуантилизм античного пространства, или Архитектура в эстетике Платона. Киев: Издат. дом А.С.С., 2000. 56 с.
- Пучков 2002-а. — *Пучков А. А.* Античный текст в средиземноморском прочтении // А.С.С. 2002. № 1. С. 84–85.
- Пучков 2002-б. — *Пучков А. А.* Державное имя в пространстве средиземий // А.С.С. 2002. № 4 (37). С. 82–83.
- Пучков 2002-в. — *Пучков А. А.* Метафора «государство — корабль — храм — птица» в древнегреческой культуре: Архитектуроведческие пролегомены // Региональные проблемы архитектуры и градостроительства: Сб. науч. тр. ОГА-СА. Одесса: Астропринт, 2002. Вып. 3/4. С. 228–240.
- Пучков 2002-г. — *Пучков А. А.* О живописи в театральном пространстве древней Греции: К лекции Г. Г. Павлуцкого «Скенография у греков» // Теория та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. Київ: НДІТІАМ, 2002. Вип. 5. На честь О. М. Годованюк. С. 374–386.
- Пучков 2002-д. — *Пучков А. А.* Риторическая практика архитектурной теории: Классика и классицизм // Теория та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. Київ: НДІТІАМ, 2002. Вип. 5. На честь О. М. Годованюк. С. 113–119.
- Пучков 2002-е. — *Пучков А. А.* Юлиан Кулаковский и его исследования тектоники античного мировоззрения // *Кулаковский Ю. А.* Эсхатология и эпикуреизм в античном мире: Избранные работы / Вступит. статья, подготовка текста и комментарии А. А. Пучкова. СПб: Алетейя, 2002. С. 5–44.

- Пучков 2002-ж.** — Пучков А. О. До питання про соціальний першобраз, екзистенційний сенс та художню виразність архітектурної форми // Технічна естетика і дизайн: Міжвідомч. наук.-техн. зб. Київ: ВІПОЛ, 2002. Вип. 2. С. 71–77.
- Пучков 2002-и.** — Пучков А. О. Конструювання Юліаном Кулаковським характеру античного міфомислення // Мова та історія: Період. зб. наук. пр. Київ, 2002. Вип. 59. С. 3–12.
- Пучков 2003-а.** — Пучков А. А. О культурно-историческом и литературном содержании архитектуроведения (Парадоксально-библиографическое рассуждение) // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: Зб. наук. пр. Київ: КНУБА, 2003. Вип. 11/12. С. 80–100.
- Пучков 2003-б.** — Пучков А. А. Юлиан Кулаковский и его «История Византии» в пространствах российского византиноведения: Последний классик летописного жанра и культура жанра // Кулаковский Ю. А. История Византии. Т. 1. 395–518 годы. 3-е изд., исправ. и доп. СПб: Алетейя, 2003. С. 5–48.
- Пучков 2004-а.** — Пучков А. А. Метод архитектуроведения и метод искусствоведения: Вопросы методологии различения // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2004. № 8. С. 156–162.
- Пучков 2004-б.** — Пучков А. А. Традиция архитектурной фантазии // А.С.С. 2004. № 1 (48). Архитектурные фантазии. С. 14–20.
- Пучков 2004-в.** — Пучков А. А. Юлиан Кулаковский и его время: Из истории антиковедения и византистики в России. Изд. 2-е, перераб., исправ. и доп. СПб: Алетейя, 2004. 478 с.
- Пучков 2004-г.** — Пучков А. О. Архитектурный образ как феномен литературной формы: До питання про архітектурний екфрасис // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник / ДЦТМ ім. А. Курбаса; ІПСМ АМУ. Київ: Муз. Україна, 2004. Вип. 1. С. 238–248.
- Пучков 2004-д.** — Пучков А. О. Творче переживання архітектурного образу як явище світової літератури // Вісник Національного університету «Львівська політехніка», № 505. Архитектура. Львів: Вид-во НУ «Львів. політехніка», 2004. С. 104–112.
- Пучков 2005-а.** — [Пучков А. О.] In memoiam: Михайло Леонович Гаспаров // Мова та історія: Період. зб. наук. пр. Київ, 2005. Вип. 85. In memoiam: Михайло Леонович Гаспаров (1935–2005) / Ред. випуску А. О. Пучков. С. 4–23.
- Пучков 2005-б.** — Пучков А. А. Архитектурная форма античности как организованный хаос бытия // Региональные проблемы архитектуры и градостроительства: Сб. науч. тр. ОГАСА. Одесса: Астропринт, 2005. Вып. 7/8. С. 524–535.
- Пучков 2005-в.** — Пучков А. А. Архитектуроведение и культурология: Избранные статьи. Киев: Издат. дом А.С.С., 2005. 680 с.
- Пучков 2005-г.** — Пучков А. А. Города: От библейских времен до средневековья. Киев: Издат. дом А+С, 2005. 280 с.
- Пучков 2005-д.** — Пучков А. А. Еще раз об архитектуроведении, искусствоведении и архитектурной науке // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник / ІПСМ АМУ; ДЦТМ ім. Леся Курбаса. Київ: Вид. дім А+С, 2005. Вип. 2. С. 202–216.
- Пучков 2005-е.** — Пучков А. А. Зрелищная культура античного состязания // А+С. 2005. № 1. Архитектурный марафон. С. 25–31.
- Пучков 2005-ж.** — Пучков А. А. Классика и классицизм: Риторическая практика архитектурной теории // <http://www.proxima.com.ua/articles/articles.php.clause=58>.
- Пучков 2005-з.** — Пучков А. А. О принципах и границах применимости термина «поэтика» в архитектуроведении // Региональные проблемы архитектуры и градостроительства: Сб. науч. тр. ОГАСА. Одесса: Астропринт, 2005. Вып. 7/8. С. 344–353.
- Пучков 2005-и.** — Пучков А. А. Познание мира как звучание и ритуал: К реконструкции поэтики античной архитектуры // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. пр. / ІПСМ АМУ. Київ: Вид. дім А+С, 2005. Вип. 2. С. 169–180.
- Пучков 2005-к.** — Пучков А. О. Грецький поліс і римський померій: До питання про символіку «границі» як ідеологічної й територіальної категорії античного світу // Містобудування та територіальне планування: Наук.-техн. зб. Київ: КНУБА, 2005. Вип. 22. С. 297–304.
- Пучков 2005-л.** — Пучков А. А. Моделирование истории архитектуры как ее реконструкция и герменевтический акт // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: Зб. наук. пр. Київ: КНУБА, 2005. Вип. 14. С. 56–61.

- Пучков 2006-а.** — Пучков А. А. Стратиграфические слои Парфенона // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: Зб. наук. пр. / ІПСМ АМУ. Київ: Вид. дім А+С, 2006. Вип. 2. С. 152–160.
- Пучков 2006-б.** — Пучков А. А. Цветовой режим эллинского храма и «фронтонный принцип» как выразители древнегреческого мировоззрения // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. пр. / ІПСМ АМУ. Київ: Вид. дім А+С, 2006. Вип. 3. Ч. 2. С. 193–206.
- Пучков 2006-в.** — Пучков А. А. Архитектура и градоустройство в эстетическом мировоззрении Платона: К вопросу о формировании «античного архитектуроведения» // Містобудування та територіальне планування: Наук.-техн. зб. Київ: КНУБА, 2006. Вип. 24. С. 161–174.
- Пучков 2006-г.** — Пучков А. А. Очерки о древних и раннесредневековых городах: К поэтике античной архитектуры. Киев: Музична Україна, 2006. 348 с.
- Пучков 2006-д.** — Пучков А. А. Contra Michaellem Gasparovum: Correctio ad rationem analem in «Graecia curiosa» // Містобудування та територіальне планування: Наук.-техн. зб. Київ: КНУБА, 2006. Вип. 25. С. 203–212.
- Пучков 2006-е.** — Пучков А. А. К выяснению принципа изобразительной обнаженности скульптур древнегреческих божеств // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник / ІПСМ АМУ. Київ: Вид. дім А+С, 2006. Вип. 3. С. 427–431.
- Пучков 2007.** — Пучков А. А. Еловые доспехи троянского коня // А+С. 2007. № 3. Деревянный архитектор. С. 114–117.
- Пучков 2008-а.** — Пучков А. А. Архитектурно-культурологические очерки: Феномены, явления, вещи. Киев: Изд. дом А+С, 2008. 176 с.
- Пучков 2008-б.** — Пучков А. А. Архитектурный этикет античности // Містобудування та територіальне планування: Наук.-техн. зб. Київ: КНУБА, 2008. Вип. 29. С. 81–88.
- Пучков 2008-в.** — Пучков А. А. Эрехтейон и его кариатиды: Идио-номографический этюд. / Послел. А. Лысенко и О. Файды. Киев: Изд. дом А+С, 2008. 108 с.: ил.
- Пучков 2008-г.** — Архитектурный экфрасис Марциала: К постановке проблемы практического применения в архитектуроведении идиономографического метода // Містобудування та територіальне планування: Наук.-техн. зб. Київ: КНУБА, 2008. Вип. 31. С. 294–311.
- Рабинович 1963.** — Рабинович В. И. Витрувий и Лукреций // Вопросы философии. 1963. № 3. С. 130–133.
- Рабинович 2007.** — Рабинович Е. Г. Мифотворчество классической древности: Нумни Номерісі. Мифологические очерки. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2007. 472 с.
- Радзюкевич 1988.** — Радзюкевич А. В. «Золотой» блеск модулей Парфенона // Архитектура: Прил. к «Строит. газете». 1988. № 9. С. 8.
- Радциг 1977.** — Радциг С. И. История древнегреческой литературы. Изд. 4-е. М.: Высш. школа, 1977. 552 с.
- Ранович 1950.** — Ранович А. Б. Эллинизм и его историческая роль. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. 384 с.
- Раппапорт 1970.** — Раппапорт А. Г. О предмете теории композиции в архитектуре // Архитектурная композиция: Совр. проблемы. М.: Стройиздат, 1970. С. 38–40.
- Раппапорт 1984.** — Раппапорт А. Г. Междисциплинарное пространство // Советское искусствознание '82. М.: Сов. художник, 1984. Вип. 2 (17). С. 274–296.
- Раппапорт 1985-а.** — Раппапорт А. Г. Эмоции и профессиональное сознание архитектора // Архитектура и эмоциональный мир человека. М.: Стройиздат, 1985. С. 7–54.
- Раппапорт 1985-б.** — Раппапорт А. Г. Место поэтики в развитии архитектурно-теоретических знаний // Проблемы формообразования в архитектуре / Под ред. Ю. С. Лебедева. М.: ЦНИИТИА, 1985. С. 70–77.
- Раппапорт 1987.** — Раппапорт А. Г. Наследие архитектурной мысли // Архитектура СССР. 1987. № 5. С. 90–92.
- Раппапорт 1988.** — Раппапорт А. Г. Концепции архитектурного пространства: Обзор. М.: ЦНТИ по гражд. стр-ву и архит., 1988. 50 с.
- Раппапорт 1989.** — Раппапорт А. Г. К вопросу о смысле и перспективах развития архитектуроведения // Методологические проблемы современного архитектуроведения: Сб. науч. тр. / Сост. А. Г. Раппапорт. М.: ВНИИТАГ, 1989. С. 6–39.

- Раппапорт 1990.** — *Раппапорт А. Г.* Методологические проблемы исследования архитектурной формы // *Раппапорт А. Г., Сомов Г. Ю.* Форма в архитектуре: Проблемы теории и методологии. М.: Стройиздат, 1990. С. 9–163.
- Раппапорт 1990.** — *Раппапорт А. Г.* Об интеллектуальном суверенитете архитектуры // *Архитектура и культура: Сб. м-лов Всесоюз. науч. конф. ВНИИТАГ: В 2 ч. М.: ВНИИТАГ, 1990. Ч. 1. С. 43–48.*
- Раппапорт 2000.** — *Раппапорт А. Г.* К пониманию архитектурной формы: Дис. ... д-ра искусствоведения: 18.00.01. М.: НИИТАГ РААСН, 2000. 56 с.
- Рациональность 1994.** — Рациональность и семиотика дискурса / *Rationality and Semiotics of Discourse: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Б. А. Парахонский.* Киев: Наук. думка, 1994. 252 с.
- Ревзин 1988.** — *Ревзин Г. И.* Семиотика в архитектуроведении: Проблемы взаимоотношения с другими научными парадигмами // *Теория архитектуры: Сб. науч. тр. / Под общ. ред. И. А. Азизян. М.: ВНИИТАГ, 1988. С. 56–74.*
- Ревзин 1991.** — *Ревзин Г. И.* Стиль как семантическая форма общности: К проблеме культурологического изучения архитектуры // *Архитектура и культура: Сб. науч. тр. / Под ред. И. А. Азизян и Н. А. Адаскиной. М.: ВНИИТАГ, 1991. С. 89–103.*
- Ревзин 2002.** — *Ревзин Г. И.* Очерки по философии архитектурной формы. М.: ОГИ, 2002. 144 с.
- Ревзина 2003.** — *Ревзина Е. Ю.* Инструментарий проекта: От Альберти до Скамоцци. М.: Памятники историч. мысли, 2003. 156 с.
- Рейнак 1919.** — *Рейнак С.* Орфей (Всеобщая история религий). Вып. 1 / Пер. с фр.; Под ред. А. Е. Яновского. М.: Изд-во Трудовой артели писателей «Факел», 1919. 176 с.
- Религия 1926.** — Религия и общество: Сборник статей по изучению социальных основ религиозных явлений древнего мира / НИИ при Ленингр. ун-те. Секция древнего мира. Л.: Сеятель, 1926. 192 с.
- Реформатский 1987.** — *Реформатский А. А.* Лингвистика и поэтика / Отв. ред. Г. В. Степанов. М.: Наука, 1987. 264 с.
- Рёскин 2007.** — *Рёскин Дж.* Семь светочей архитектуры / Пер. с англ.; Науч. ред. и авт. вступ. ст. А. Г. Раппапорт. СПб: Азбука-классика, 2007. 320 с.: 64 л. ил.
- Ривкин 1972.** — *Ривкин Б. И.* Малая история искусств: Античное искусство / Под общ. ред. Н. А. Сидоровой. Dresden: Veb Verlag der Kuenst; М.: Искусство, 1972. 360 с.
- Рикверт 1994.** — *Рикверт Дж.* Коринфский ордер / Пер. Н. Молока // *Архитектура мира: М-лы конф. «Запад–Восток: Античная традиция в архитектуре».* М.: Architectura, 1994. Вып. 3. С. 6–10.
- Роговин 1940.** — *Роговин Н. Е.* Пропилеи Акрополя в Афинах. М.: Изд. Акад. архит. СССР, 1940. 8 с.: илл.; 18 отд. л. илл.
- Рожанский 1980.** — *Рожанский И. Д.* Античная наука. М.: Наука, 1980. 200 с.
- Рожанский 1983.** — *Рожанский И. Д.* Анаксагор. М.: Мысль, 1983. 144 с.
- Рожанский 1988.** — *Рожанский И. Д.* История естествознания в эпоху эллинизма и Римской империи. М.: Наука, 1988. 448 с.
- Розанов 1990-а.** — *Розанов В. В.* Несовместимые контрасты жития: Литературно-эстетич. работы разных лет / Сост. и вступ. ст. В. В. Ерофеева. М.: Искусство, 1990. 606 с.
- Розанов 1990-б.** — *Розанов В. В.* Сочинения: В 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 1. Религия и культура. 640 с.; Т. 2. Уединенное. 712 с.
- Розанов 1994.** — *Розанов В. В.* Итальянские впечатления // *Розанов В. В.* Собр. соч. / Под ред. А. Н. Николокина. М.: Республика, 1994. [Т. 1.] С. 17–158.
- Розенберг 1923.** — *Розенберг А. В.* Философия архитектуры: Общие основания теории проектирования архитектурных сооружений. Пг: Начатки знаний, 1923. 56 с.
- Розеншток 1994.** — *Розеншток-Хюсси О.* Речь и действительность / Пер. с англ.; Предисл. К.-К. Гарднера. М.: Лабиринт, 1994. 216 с.
- Романтики 1986.** — Эстетика немецких романтиков / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. В. Михайлова. М.: Искусство, 1986. 736 с.
- Рончевский 1905.** — *Рончевский К. И.* Художественные мотивы в древнем зодчестве. Ч. 1. Детали ордеров. Плоские покрытия. Рига: Б/и, 1905. 96 с.
- Рончевский 1916.** — *Рончевский К. И.* Римские триумфальные арки и родственные членения в древнем зодчестве (Из лекций, читанных в Рижском политехническом институте). М.: Б/и, 1916. 88 с.: 66 рис. в тексте и 2 табл.

- Рончевский 1917.** — *Рончевский К. И.* Образцы древнегреческих ордеров. 27 таблиц, составленных для слушателей Рижского политехн. и-та. М., 1917. 8 с.: 27 л. ил.
- Рончевский 1921.** — *Рончевский К. И.* О древнеримских плафонах // *Известия Российской академии истории материальной культуры.* Пг, 1921. Т. 1. С. 121–156.
- Рончевский 1935.** — *Рончевский К. [И.]* Варианты римских капителей: Материалы к изучению декоративного искусства / Пер. с фр.; Под ред. В. Д. Блаватского. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1935. 72 с.; 6 табл.
- Россинская 1990-а.** — *Россинская Е. И.* Исследование процессов коммуникации в архитектуре и культуре // *Архитектура и культура: Сб. м-лов Всесоюз. науч. конф. ВНИИТАГ: В 2 ч. М.: ВНИИТАГ, 1990. Ч. 2. С. 11–16.*
- Россинская 1990-б.** — *Россинская Е. И.* Семиотика и проектирование: Идеи штутгартской школы // *Методологические и теоретические аспекты архитектурно-градостроительного проектирования: Сб. науч. тр. ВНИИТАГ. М.: ВНИИТАГ, 1990. С. 83–113.*
- Ростовцев 1895.** — *Ростовцев М. И.* Новое о Пантеоне // *Журнал Министерства народного просвещения.* 1895. № 4. Отд. классич. филол. С. 1–11.
- Ростовцев 1908.** — *Ростовцев М. И.* Эллинистическо-римский архитектурный пейзаж. СПб: Тип. М. А. Александрова, 1908. 144 с., XX табл.
- Ростовцев 1910.** — *Ростовцев М. И.* Развитие античной декоративной стеной живописи // *Гермес.* 1910. № 4. С. 121–124.
- Ростовцев 1917.** — *Ростовцев М. И.* Мифологические пейзажи третьего помпейского стиля // *Сборник Московского общества по исследованию памятников древности им. А. И. Успенского при Моск. археол. ин-те. М.: Изд-во Моск. археол. ин-та, 1917. Вып. 2. В честь профессора Владимира Константиновича Мальмбергера. С. 47–55.*
- Ростовцев 2000.** — *Ростовцев М. И.* Общество и хозяйство в Римской империи. Т. 1 / Пер. с нем. И. П. Стребловой. СПб: Наука, 2000. 400 с.
- Савельева 2008.** — *Савельева М. Ю.* Парадокс основания: Эллинский контекст. Киев: Парапан, 2008. 496 с.
- Санчурский 1995.** — *Санчурский Н. В.* Римские древности. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1995. 208 с.
- Сахарный 1957.** — *Сахарный Н. А.* «Илиада»: Разыскания в области смысла и стили гомеровской поэмы. Архангельск: Изд. Архангельск. гос. пед. ин-та, 1957. 380 с.
- Свасьян 1980.** — *Свасьян К. А.* Проблема символа в современной философии: Критика и анализ. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1980. 186 с.
- Свасьян 1987.** — *Свасьян К. А.* Феноменологическое познание: Пропедевтика и критика. Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1987. 200 с.
- Свасьян 1989.** — *Свасьян К. А.* Иоганн Вольфганг Гёте. М.: Мысль, 1989. 192 с.
- Свасьян 1990.** — *Свасьян К. А.* Становление европейской науки. Ереван: Изд-во АН Армении, 1990. 378 с.
- Свенцицкая 1979.** — *Свенцицкая И. С.* Святые в социально-политической истории эллинистического полиса (на примере Западной Малой Азии) // *Античный полис: Межвуз. сб. / Отв. ред. Э. Д. Фролов. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1979. С. 58–71.*
- Свенцицкая 1980.** — *Свенцицкая И. С.* Тайные писания первых христиан. М.: Политиздат, 1980. 198 с.
- Светоний 1964.** — *Гай Светоний Транквилл.* Жизнь двенадцати цезарей / Пер. М. А. Гаспарова; Изд. подгот. М. А. Гаспаров, Е. М. Шгаерман. М.: Наука, 1964. 376 с.
- Селешников 1972.** — *Селешников С. И.* История календаря и хронология / Под ред. П. Г. Куликовского. Изд. 2-е. М.: Наука, 1972. 224 с.
- Селиванов 1892.** — *Селиванов С. А.* Очерки древней топографии острова Родос: С картой острова, тремя планами и эпиграфическим приложением. Казань: Тип. Императ. Казанск. ун-та, 1892. X, 174, 8 с.
- Сёмина 1996.** — *Сёмина К. А.* О феномене раннегреческого храма // *Вестник древней истории.* 1996. № 4. С. 124–132.
- Семиотика 1972.** — Семиотика и искусствознание: Совр. заруб. иссл.: Сб. переводов / Сост. и ред. Ю. М. Лотмана и В. М. Петрова. М.: Мир, 1972. 368 с.
- Семиотика 1991.** — Семиотика и язык архитектуры: Сб. науч. тр. / Под общ. ред. Е. И. Россинской. М.: ВНИИТАГ, 1991. 182 с.
- Сергеев, Салин 1991.** — *Сергеев К. А., Салин Я. А.* Природа и разум: Античная парадигма. М.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. 240 с.

- Сергеева 1998.** — *Сергеева С. Н.* Элевсин и Афины (с начала II тыс. до VII в. до н. э.) // Античный мир: Проблемы истории и культуры. Сб. науч. ст. К 65-летию со дня рождения проф. Э. Д. Фролова. СПб: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1998. С. 84–108.
- Середюк, Курт-Умеров 1987.** — *Середюк И. И., Курт-Умеров В. О.* Городская среда и оптимизация деятельности человека. Львов: Вища шк., Изд-во при Львовск. ун-те, 1987. 200 с.
- Ситников 2001.** — *Ситников А. В.* Философия Плотина и традиция христианской патристики. СПб: Алетейя, 2001. 242 с.
- Скалли 1962.** — *Scully V. J.* The Earth, the Temple, and the Gods: Greek Sacred Architecture. N.-Y.; Washington; London: Praeger, 1962. 257 p.
- Скратон 1979.** — *Scruton R.* The Aesthetics of Architecture. Princeton: Princeton Univ. Press, 1979. 304 p.
- Скрантон 1960.** — *Scranton R.* Greek Architectural Inscriptions as Documents // Harvard Library Bulletin. 1960. Vol. 14. P. 159–182.
- Скрантон 1969.** — *Scranton R.* Greek Building // The Muses at Work: Arts, Crafts and Professions in Ancient Greece and Rome. Cambridge (Mass.); London, 1969. P. 3–34.
- Смирин 1988.** — *Смирин В. М.* Римская «familia» и представления римлян о собственности // Быт и история в античности. М.: Наука, 1988. С. 18–40.
- Смолина 1990.** — *Смолина Н. И.* Традиции симметрии в архитектуре. М.: Стройиздат, 1990. 420 с.
- Соболев 1938.** — *Соболев И.* Развитие ордерной системы в классической архитектуре // Архитектура СССР. 1938. № 12. С. 50–53.
- Соболевский 1957.** — *Соболевский С. И.* Аристофан и его время. М.: Изд-во АН СССР, 1957. 420 с.
- Собуцкий 1997.** — *Собуцкий М. А.* Мовно-культурний простір західноєвропейського середньовіччя. Київ: Ін-т історії України НАН України, 1997. 208 с.
- Соколов 1968.** — *Соколов Г. И.* Акрополь в Афинах. М.: Просвещение, 1968. 112 с.
- Соколов 1980.** — *Соколов Г. И.* Олимпия. М.: Искусство, 1980. 214 с.: ил.
- Соловьёв 1873.** — *Соловьёв Вл. С.* Мифологический процесс в древнем язычестве // Православное обозрение. 1873. № 11. С. 635–665.
- Соловьёв 1899.** — *Соловьёв Вл. С.* Оправдание добра: Нравственная философия. 2-е, испр. и доп. изд. М.: Типолитограф. Д. А. Бонч-Бруевича, 1899. XL, 616, II с.
- Соловьёв 1988.** — *Соловьёв Вл. С.* Сочинения: в 2 т. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. А. Ф. Loseva и А. В. Гулыги. 2-е изд. М.: Мысль, 1988. Т. 1. 896 с.; Т. 2. 824 с.
- Соловьёв 1991.** — *Соловьёв Э. Ю.* Прошлое толкует нас: Очерки по истории философии и культуры. М.: Политиздат, 1991. 432 с.
- Сонни 1887.** — *Сонни А. И.* Александризм и его влияния на римскую литературу: Вступит. лекция, читанная 12 сентября 1887 г. // Университетские известия. Киев, 1887. № 10. С. 1–12.
- Сонни 1895.** — *Сонни А. И.* О названии коринфского архитектурного ордена // Филологическое обозрение. 1895. Т. IX. Отд. первый. С. 40.
- Сорокин 1992.** — *Сорокин П. А.* Человек. Цивилизация. Общество / Пер. с англ.; Общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Согомонова. М.: Политиздат, 1992. 544 с.
- Софокл 1990.** — *Софокл.* Драмы / В пер. Ф. Ф. Зелинского; Изд. подгот. М. Л. Гаспаров, В. Н. Ярхо. М.: Наука, 1990. 608 с.
- Стародубцева 1993.** — *Стародубцева А. В.* В метафизических ландшафтах города // Философская и социологическая мысль. 1993. № 9/10. С. 213–226.
- Стародубцева 1995.** — *Стародубцева А. В.* Городская стена как духовная конструкция // Город как социокультурное явление исторического процесса. М.: Наука, 1995. С. 248–258.
- Стеблин-Каменский 1976.** — *Стеблин-Каменский М. И.* Миф. Л.: Наука, 1976. 104 с.
- Степанов 1988.** — *Степанов Г. В.* Язык. Литература. Поэтика / Отв. Ред. Д. С. Лихачёв. М.: Наука, 1988. 384 с.
- Степанов 1991.** — *Степанов Ю. С.* «Закон» и «антиномия» в гуманитарных науках. От Дерката до Флоренского и Лосева // А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. М.: Наука, 1991. С. 38–51.
- Стратегии 1992.** — *Strategies in Architectural Thinking / Ed. by J. Whiteman, J. Kipnis, R. Burdett etc.* Cambridge (Mass.): MIT Press, 1992. 256 p.
- Стригалёв 1970.** — *Стригалёв А. А.* Пластические искусства и архитектурная форма // Архитектурная композиция: Совр. проблемы. М.: Стройиздат, 1970. С. 180–183.
- Султанов 1996.** — *Султанов Ш. З.* Плотин. Единое: Творящая сила Созерцания. М.: Мол. гвардия, 1996. 428 с.
- Суриков 2002.** — *Суриков И. Е.* Эволюция религиозного сознания афинян во второй половине V в. до н. э.: Софокл, Еврипид и Аристофан в их отношении к традиционной полисной религии. М.: Ин-т всеобщ. истории РАН, 2002. 310 с.
- Сюжеты 1978.** — Мифологические, литературные и исторические сюжеты в живописи, скульптуре и шпалерах Эрмитажа / Сост. Д. С. Буслович, О. М. Персианова, Е. Б. Руммель. 3-е изд., доп. Л.: Аврора, 1978. 160 с.
- Таруашвили 1994.** — *Таруашвили Л. И.* Эстетика мимезиса и архитектурного ордера в трактате Витрувия // Архитектура мира: М-лы конф. «Запад–Восток: Античная традиция в архитектуре». М.: Architectura, 1994. Вып. 3. С. 10–13.
- Таруашвили 1995-а.** — *Таруашвили Л. И.* Гомер и тектоника архитектурного образа // Архитектура мира: М-лы конф. «Запад–Восток: Личность в истории архитектуры». М.: Architectura, 1995. Вып. 4. С. 17–23.
- Таруашвили 1995-б.** — *Таруашвили Л. И.* Эстетика архитектурного ордера: От Витрувия до Катремера де Кензи (Исторический очерк, антология, систематический справочник-указатель). М.: Architectura, 1995. 352 с.
- Таруашвили 1996.** — *Таруашвили Л. И.* Плиний Младший и Марциал как носители нового архитектурного вкуса // Архитектура мира: М-лы конф. «Запад–Восток: Искусство композиции в истории архитектуры». М.: Architectura, 1996. Вып. 5. С. 11–14.
- Таруашвили 1998.** — *Таруашвили Л. И.* Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. М.: Языки русской культуры, 1998. 376 с.
- Таруашвили 2004.** — *Таруашвили Л. И.* Искусство Древней Греции: Словарь / Рос. акад. художеств; НИИ теор. и истор. изобр. иск-в. М.: Языки слав. культуры, 2004. 336 с.: ил.
- Татаркевич 1977.** — *Татаркевич В.* Античная эстетика / Пер. с польск. М.: Искусство, 1977. 326 с.
- Тахо-Годи 1966.** — *Тахо-Годи А. А.* Античні витоки традиційного уявлення про метафору // Іноземна філологія. Вип. 9. Питання класичної філології. № 5. Львів: Вид-во Львівськ. ун-та, 1966. С. 133–139.
- Тахо-Годи 1969-а.** — *Тахо-Годи А. А.* Ионийское и аттическое понимание термина «история» и родственных с ним // Вопросы классической филологии. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1969. Вып. II. С. 107–126.
- Тахо-Годи 1969-б.** — *Тахо-Годи А. А.* Эллинистическое понимание термина «история» и родственных с ним // Вопросы классической филологии. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1969. Вып. II. С. 126–157.
- Тахо-Годи 1971.** — *Тахо-Годи А. А.* О древнегреческом понимании личности на материале термина «soma» // Вопросы классической филологии: Сб. статей. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1971. Вып. III/IV. С. 273–298.
- Тахо-Годи 1973.** — *Тахо-Годи А. А.* Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // Искусство слова: Сб. ст. к 80-летию члена-корреспондента АН СССР Д. Д. Благого. М.: Наука, 1973. С. 306–314.
- Тахо-Годи 1978.** — *Тахо-Годи А. А.* Реалистическая и символическая интерпретация мифа у Платона и Порфирия // Византиноведческие этюды: Посвящается 80-летию со дня рождения академика АН ГрузССР С. Г. Каухчишвили / Отв. ред. Т. В. Гамкредидзе. Тбилиси: Мецниереба, 1978. С. 37–43.
- Тахо-Годи 1979.** — *Тахо-Годи А. А.* Миф у Платона как действительное и воображаемое // Платон и его эпоха: К 2400-летию со дня рождения / Отв. ред. Ф. Х. Кессиди. М.: Наука, 1979. С. 58–82.
- Тахо-Годи 1980.** — *Тахо-Годи А. А.* Термин «символ» в древнегреческой литературе // Образ и слово: Вопросы классической филологии. М.: Изд-во МГУ, 1980. Вып. VII. С. 16–57.
- Тахо-Годи 1989.** — *Тахо-Годи А. А.* Греческая мифология. М.: Искусство, 1989. 304 с.
- Тахо-Годи 1991.** — *Тахо-Годи Е. А.* Еще один пример к теории цвета А. Ф. Лосева // А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. М.: Наука, 1991. С. 106–119.
- Тахо-Годи 1997.** — *Тахо-Годи А. А.* Лосев. М.: Мол. гвардия, 1997. 495 с.
- Тацит 1993.** — *Публий Корнелий Тацит.* Сочинения: В 2 т. СПб: Наука, 1993. Т. 1. Анналы. Малые произведения; Т. 2. История. 736 с.

- Техника 1948.** — Эллинистическая техника: Сб. ст. / Под ред. акад. И. И. Толстого. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. 368 с.
- Тихолаз 1994.** — *Тихолаз А. Г.* Тиранобийцы Гармодий и Аристоклит: Рождение политического мифа // Философская и социологическая мысль. 1994. № 3/4. С. 139–151.
- Тихолаз 1995.** — *Тихолаз А. Г.* Гераклит: Навч. посібн. Київ: Абрис, 1995. 160 с.
- Тихомиров 1968.** — *Тихомиров М. Н.* Русская культура X–XVIII веков. М.: Наука, 1968. 448 с.
- Тищенко 1997.** — *Тищенко М. П.* Парфенон та його пропорції // Українська академія мистецтв: Дослідн. та наук.-методичні праці. Київ: НАОМА, 1997. Вип. 4. С. 59–67.
- Тищенко 1999.** — *Тищенко М. П.* Храм Софії Константинопольської та його основні пропорції // Українська академія мистецтв: Дослідн. та наук.-методичні праці. Київ: НАОМА, 1999. Вип. 6. С. 54–63.
- Ткачиков 1980.** — *Ткачиков И. Н.* Архитектурная психология / Науч. ред. А. П. Мардер. Киев: Знание, 1980. 24 с.
- Тойнби 1991.** — *Тойнби А. Дж.* Постигание истории: Сборник / Пер. с англ.; Сост. А. П. Огурцов. М.: Прогресс, 1991. 732 с.
- Топоров 1988.** — *Топоров В. Н.* О ритуале: Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Наука, 1988. С. 7–60.
- Торшилов 1999.** — *Торшилов Д. О.* Античная мифография: Мифы и единство действия. С прил. аргументов Аристофана Византийского и «О реках» Лжеплатарха. СПб: Алетейя, 1999. 428 с.
- Троянские 1972.** — Троянские сказания: Средневековые рыцарские романы о Троянской войне по русским рукописям XVI–XVII веков / Подг. текста и ст. О. В. Творогова; Коммент. М. Н. Ботвинника и О. В. Творогова. Л.: Наука, 1972. 232 с.
- Трубецкой 1994.** — *Трубецкой С. Н.* Сочинения. М.: Мысль, 1994. 820 с.
- Трубецкой 2003.** — *Трубецкой С. Н.* Метафизика в древней Греции / Прим. И. И. Маханькова. М.: Мысль, 2003. 592 с.
- Тульпе 1997.** — *Тульпе И. А.* Был ли древний грек художником, или Жизнь мифа в античности // Метафизические исследования: Альманах Лаборатории метафизич. исслед. при филос. ф-те СПбГУ. СПб: Алетейя, 1997. Вип. V. Культура. С. 60–84.
- Туманс 2002.** — *Туманс Х.* Рождение Афины: Афинский путь к демократии: от Гомера до Перикла (VIII–V вв. до н. э.) / Под ред. Э. Д. Фролова. СПб: Гуманитарная академия, 2002. 544 с.
- Тураев 1918.** — *Тураев Б. А., Бороздин И. Н., Фармаковский Б. В.* Древний мир на Юге России: Изборник источников по культурной истории Востока, Греции и Рима. М.: Огни, 1918. 102 с.
- Тынянов 1977.** — *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Отв. ред. В. А. Каверин, А. С. Мясников. М.: Наука, 1977. 576 с.
- Тэн 1912.** — *Тэн Ип.* Чтения об искусстве: Пять курсов лекций, читанных в Школе изящных искусств в Париже / Пер. с фр. А. Н. Чудинова. 6-е, исправ. изд. СПб: Изд. В. И. Губинского, 1912. 456 с.
- Уваров 1858.** — *Уваров С. С., гр.* Рим // Прописи: Сб. ст. по классической древности, издаваемый П. Леонтьевым. М.: Изд. Каткова и К., 1858. Кн. III. Отд. I. С. 195–208.
- Уваров 1910.** — *Уваров А. С., гр.* Сборник мелких трудов: Издан ко дню 25-летия со дня кончины / Под ред. графини П. С. Уваровой. Т. 1. Христианские древности и зодчество. М.: Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1910. XII, 408 с.: 120 вкл. л. ил.
- Уваров 2001.** — *Уваров А. С., гр.* Христианская символика. Символика древнехристианского периода. Изд. доп. и перераб. М.: УНИК; СПб: Алетейя, 2001. 256 с.
- Уколова 1989.** — *Уколова В. И.* Античное наследие в культуре раннего средневековья (конец V — середина VII века). М.: Наука, 1989. 320 с.
- Уманцев 1996.** — *Уманцев Ф. С.* Искусство древнего мира: Исследование форм пространственно-временной разработки образа. Киев: Спалах, 1996. 216 с.
- Успенский 1970.** — *Успенский Б. А.* Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. 225 с.
- Успенский 1982.** — *Успенский В. А.* Что такое *парадокс*? // Finitis duodecim lustris: Сб. ст. к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллинн: Ээсти Раамат, 1982. С. 159–162.
- Успенский 1996.** — *Успенский Б. А.* История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема) // *Успенский Б. А.* Избранные труды: В 3 т. М.: Языки русской культуры, 1996. Т. 1. Изд. 2-е, исправ. и доп. С. 9–70.

- Утченко 1962.** — *Утченко С. А.* Акрополи Эллады // Новый мир. 1962. № 7. С. 168–190.
- Утченко 1977.** — *Утченко С. А.* Политические учения древнего Рима (III–I вв. до н. э.). М.: Наука, 1977. 256 с.
- Фармаковский 1898.** — *Фармаковский Б. В.* Вакхилид и аттическое искусство V в. (К 17-му стихотворению Вакхилида «Молодежь и Фисей») // Журнал Министерства народного просвещения. 1898. № 4. Отд. классич. филол. С. 28–48; № 5. С. 49–53.
- Фармаковский 1899-а.** — *Фармаковский Б. В.* Лесха кнудян в Дельфах // Известия Русского археологического института в Константинополе. 1899. Т. 4. Вып. 1. С. 152–185.
- Фармаковский 1899-б.** — *Фармаковский Б. В.* Надписи на греческих вазах VI и V веков до Р. Хр., прославляющие различных лиц эпитетами *kalos, kale* // Филологическое обозрение. 1899. Т. XVI. Отд. 1. С. 45–54.
- Фармаковский 1902.** — *Фармаковский Б. В.* Аттическая вазовая живопись и ее отношения к искусству монументальному в эпоху непосредственно после греческих войн. СПб: Тип. И. Н. Скороходова, 1902. 615, 1, 254 с.
- Фармаковский 1907.** — *Фармаковский Б. В.* Искусство героической Греции: Культура эгейская, микенская и критская: Лекции, читанные в С.-Петербургском ун-те в 1906/07 году. СПб: Изд-во Любич-Могильницкого, 1907. Ч. 1. 254 с.; Ч. 2. 212 с.
- Фармаковский 1909-а.** — *Фармаковский Б. В.* Античное искусство: Лекции по истории искусств. СПб: Изд-во Семечкиной, 1909. 330 с.
- Фармаковский 1909-б.** — *Фармаковский Б. В.* Греческое архаическое искусство в связи с искусством Востока: Лекции, читанные в С.-Петерб. ун-те в 1907/08 году. СПб: Изд-во Моисеева, 1909. 432 с.
- Фармаковский 1914.** — *Фармаковский Б. В.* Колонна Фидия // Николаю Ивановичу Карееву — ученики и товарищи по научной работе: К сорокалетию профессорской деятельности Н. И. Кареева. СПб: Тип. АО «Брокгауз–Ефрон», 1914. С. 325–332.
- Фармаковский 1918-а.** — *Фармаковский Б. В.* Борьба античности и готики (страничка из истории стилей) // Гермес. 1918. Т. 21. № 2. С. 61–83.
- Фармаковский 1918-б.** — *Фармаковский Б. В.* Художественный идеал демократических Афин: Общий очерк. Пг: Огни, 1918. 206 с.
- Фаулз 2002.** — *Фаулз Дж.* Кротовые норы / Пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. М.: Махаон, 2002. 640 с.
- Февр 1991.** — *Февр Л.* Бои за историю / Пер. с фр. М.: Наука, 1991. 632 с.
- Фёдорова 1982.** — *Фёдорова Е. В.* Введение в латинскую эпиграфику. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 256 с.
- Фёдорова 1985.** — *Фёдорова Е. В.* Знаменитые города Италии: Рим. Флоренция. Венеция (Памятники истории и культуры). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985. 320 с.
- Фёдорова 1990.** — *Фёдорова Е. В.* Люди императорского Рима. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990. 366 с.
- Федр, Бабрий 1962.** — *Федр. Бабрий.* Басни / Пер. и подгот. изд. М. А. Гаспарова. М.: Наука, 1962. 264 с.
- Феокрит 1958.** — *Феокрит. Мосх. Бион. Идиллии и эпиграммы* / Пер. и подгот. изд. М. Е. Грабарь-Пассек. М.: Изд-во АН СССР, 1958. 326 с.
- Феофраст 1993.** — *Феофраст.* Характеристики / Пер. с древнегреч., ст. и прим. Г. А. Стратановского. М.: Ладомир, 1993. 124 с.
- Фестюжьер 2000.** — *Фестюжьер А.-Ж.* Личная религия греков / Пер. с англ., коммент. и указат. С. В. Пахомова. СПб: Алетейя, 2000. 256 с.
- Филарете 1999.** — *Филарете (Антонио Аверлино).* Трактат об архитектуре / Пер. и прим. В. А. Глазычева. М.: Русский университет, 1999. 448 с.
- Флавий 1985.** — *Флавий Филострат.* Жизнь Аполлония Тианского / Изд. подгот. Е. Г. Рабинович; Отв. ред. М. А. Гаспаров. М.: Наука, 1985. 328 с.
- Флетчер 1913.** — *Флетчер Б. Ф.* История архитектуры, составленная по сравнительному методу / С 5-го англ. изд. пер. Р. Беккер. Вып. 1. Древняя архитектура. 2-е изд., пересмотр. СПб: Изд. Беккер, 1913. 216, XVI с.: 53 рис.; 19 табл.
- Флиер 1988.** — *Флиер А. Я.* Размышления о состоянии и перспективах историко-архитектурной науки // История архитектуры: объект, предмет и метод исследования: Сб. науч. тр. / Под общ. ред. А. А. Воронова. М.: ЦНИИПград, 1988. С. 30–37.
- Флиер 1990.** — *Флиер А. Я.* К вопросу о географической детерминации архитектурной формы // Вопросы истории архитектуры: Сб. науч. тр. / Под ред. А. А. Воронова. М.: ВНИИТАГ, 1990. С. 21–29.

- Флоренский 1909.** — *Флоренский П. А.* Общечеловеческие корни идеализма: Пробная лекция pro venia legendi, читанная в Московской духовной академии 17 сентября 1908 года. Сергиев Посад: Тип. Св. Троице-Сергиевой лавры, 1909. 32 с.
- Флоренский 1914.** — *Флоренский П. А.* Столп и утверждение Истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М.: Путь, 1914. 815 с.
- Флоренский 1922.** — *Флоренский П. А.* Мнимости в геометрии: Расширение области двумерных образов геометрии (Опыт нового истолкования мнимостей). М.: Поморье, 1922. 96 с.
- Флоренский 1990.** — *Флоренский П. А.* У водоразделов мысли. М.: Правда, 1990. 448 с.
- Флоренский 1993.** — *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.
- Флоренский 1994, 1995.** — *Флоренский П. А.* Сочинения: В 4 т. М.: Мысль, 1994. Т. 1. 798 с.; 1995. Т. 2. 880 с.
- Флоренсов 1991.** — *Флоренсов Н. А.* Троянская война и поэмы Гомера. М.: Наука, 1991. 144 с.
- Фрагменты 1989.** — Фрагменты ранних греческих философов: От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. Ч. 1 / Изд. подг. А. В. Лебедев. М.: Наука, 1989. 576 с.
- Фрейдберг 1988.** — *Фрейдберг О. М.* Миф и театр: Лекции по курсу «Теория драмы» для студентов театральных вузов / Сост. Н. В. Брагинская. М.: ГИТИС им. А. В. Луначарского, 1988. 132 с.
- Фрейдберг 1997.** — *Фрейдберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра: [Период античной литературы] / Подгот. текста и общ. ред. Н. В. Брагинской. [2-е изд.] М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
- Фрейдберг 1998.** — *Фрейдберг О. М.* Миф и литература древности / Сост., подг. текстов, коммент. и послесл. Н. В. Брагинской; Отв. ред. Е. М. Мелетинский. 2-е изд., испр. и доп. М.: Изд. фирма «Вост. л-ра» РАН, 1998. 800 с.
- Френкель, Бар-Хиллел 1966.** — *Френкель А. А., Бар-Хиллел И.* Основания теории множеств / Пер. с англ. Ю. А. Гастева; Под ред. А. С. Есенина-Вольпина. М.: Мир, 1966. 556 с.
- Фридрих 1979.** — *Фридрих Й.* История письма / Пер. с нем.; Отв. ред. И. М. Дьяконов. М.: Наука, 1979. 464 с.
- Фриче 1928.** — *Фриче В. М.* Заметки о современной литературе. М.; Л.: Моск. рабочий, 1928. 168 с.
- Фриче 1929.** — *Фриче В. М.* Социология искусства. Изд. 2-е. М.; Л.: ГИЗ, 1929. 208 с.
- Фролов 1988.** — *Фролов Э. Д.* Рождение греческого полиса. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. 232 с.
- Фролов 1991.** — *Фролов Э. Д.* Факел Прометея: Очерки античной общественной мысли. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. 440 с.
- Фролов 1997.** — *Фролов Э. Д.* Греческий полис в отражении древнейших эпиграфических документов // MNEMES CHARIN: К 100-летию со дня рождения профессора Аристида Ивановича Доватура. СПб: Изд-во СПб ун-та, 1997. С. 213–233.
- Фролов 1999.** — *Фролов Э. Д.* Русская наука об античности: Историографич. очерки. СПб: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. 544 с.
- Фролов 2001.** — *Фролов Э. Д.* Античный музейон в его развитии от частного-правового института к государственному учреждению // Античное общество 'IV: Власть и общество в античности (М-лы конф. антиковедов 5–7 марта 2001 г.) / Отв. ред. Э. Д. Фролов, Андр. В. Петров. СПб: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001. С. 7–17.
- Фролов 2004.** — *Фролов Э. Д.* Парадоксы истории. Парадоксы античности. СПб: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004. 419 с.
- Фролову 1998.** — Античный мир: Проблемы истории и культуры. Сб. науч. ст. к 65-летию со дня рождения профессора Эдуарда Давидовича Фролова / Под ред. И. Я. Фроянова. СПб: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1998. 460 с.
- Фуко 1991.** — *Фуко М.* Герменевтика субъекта: Курс лекций в Коллеж де Франс, 1982 (Выдержки) / Пер. с фр. // Социо-Логос. Вып. 1. Общество и сферы смысла. М.: Прогресс, 1991. С. 284–311.
- Фуко 1994.** — *Фуко М.* Слова и вещи: Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. СПб: А-сэд, 1994. 408 с.
- Фюрне 1976.** — *Furueux J.-R.* A Concise History of Western Architecture (with 432 illustration). London: Thames & Hudson, Ltd, 1976. 360 p.

- Хайдеггер 1991-а.** — *Хайдеггер М.* Искусство и пространство / Пер. с нем. В. В. Бибихина // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Политиздат, 1991. С. 95–102.
- Хайдеггер 1991-б.** — *Хайдеггер М.* Разговор на просёлочной дороге: Избр. ст. позднего периода творчества / Пер. с нем.; Под ред. А. Л. Доброхотова. М.: Высш. шк., 1991. 192 с.
- Хайдеггер 1997.** — *Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Бибихина. М.: Ad Marginem, 1997. 452 с.
- Хайт 1988.** — *Хайт В. А.* Генезис культурной самобытности в профессиональном зодчестве // История архитектуры: объект, предмет и метод исследования: Сб. науч. тр. / Под общ. ред. А. А. Воронова. М.: ЦНИИГрадостроительства, 1988. С. 109–114.
- Хайт 1994.** — *Хайт В. А.* Роль и место классического ордера в европейской культуре и ее распространении // Архитектура мира: М-лы конф. «Запад–Восток: Античная традиция в архитектуре». М.: Architectura, 1994. Вып. 3. С. 163–166.
- Ханин 1986.** — *Ханин Д. М.* Искусство как деятельность в эстетике Аристотеля / Отв. ред. Д. В. Джохадзе, М. Ф. Овсянников. М.: Наука, 1986. 176 с.
- Хафнер 1984.** — *Хафнер Г.* Выдающиеся портреты античности: 337 портретов в слове и образе / Пер. с нем. М.: Прогресс, 1984. 312 с.
- Хвостов 1915.** — *Хвостов М. М.* История Греции: Лекции, читанные в Казанском университете и на Казанских высших женских курсах. Изд. 2-е, доп. Казань: Кн. магазин Маркелова и Шаронова, 1915. 336 с.
- Хёйзинга 1992.** — *Хёйзинга Й.* Homo ludens: Опыт определения игрового элемента культуры. В тени закатного дня / Пер. с нидерл. и прим. В. В. Ошиса; Общ. ред. и послесл. Г. М. Тавриза. М.: Прогресс-Академия, 1992. 462 с.
- Хлодовский 1984.** — *Хлодовский Р. И.* Данте и Вергилий (Литература раннего итальянского Возрождения и традиция античной классики) // Античное наследие в культуре Возрождения / Редкол.: А. М. Брагина, А. Х. Горфункель, И. Е. Данилова и др. М.: Наука, 1984. С. 154–159.
- Холлоуэй 1969.** — *Holloway R. R.* Architect and Engineer in Archaic Greece // Harvard Studies in Classical Philology. 1969. Vol. 73. P. 281–290.
- Хорошилов 1994.** — *Хорошилов В. Б.* Рациональность природного начала как основа единства в архитектуре древнего мира // Архитектура мира: М-лы конф. «Запад–Восток: Античная традиция в архитектуре». М.: Architectura, 1994. Вып. 3. С. 173–178.
- Христианство 1993–1995.** — Христианство: Энциклопедич. словарь: В 3 т. / Редкол.: С. С. Аверинцев (гл. ред.) и др. М.: БРЭ, 1993. Т. 1. 862 с.; 1995. Т. 2. 672 с.; Т. 3. 784 с.
- Хюбшер 1962.** — *Хюбшер А.* Мыслители нашего времени (62 портрета) / Пер. с нем.; Отв. ред. А. Ф. Лосев. М.: Изд-во иностр. л-ры, 1962. 360 с.
- Церегеи 1920.** — *Церегеи Г. Ф.* Архивы классической древности (Греция и Рим) // Архивные курсы: История архивного дела классической древности, в Западной Европе и на мусульманском Востоке (Лекции, читанные слушателям Архивных курсов при Петроградском археологическом институте в 1918 году). Пг: 2-я Гос. тип., 1920. С. 27–93.
- Цибарт 1916.** — *Цибарт Э.* Культурная жизнь древнегреческих городов / Пер. А. И. Певзнера; Под ред. Н. А. Куна. М.: Космос, 1916. 134 с.
- Цирес 1940.** — *Цирес А. Г.* Архитектура Колизея. М.: Изд-во Акад. архит. СССР, 1940. 24 с.: XLII табл.
- Цирес 1946.** — *Цирес А. Г.* Искусство архитектуры. М.: Изд-во Акад. архит. СССР, 1946. 276 с.: ил.
- Циркунов 1965.** — *Циркунов В. Ю.* О происхождении зодчества. М.: Стройиздат, 1965. 216 с.
- Цицерон 1949.** — Письма Марка Туллия Цицерона к Аттику, близким, брату Квинту, М. Бруту: В 3 т. / Пер. и подгот. издания В. О. Горенштейна. М.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 1. Годы 68–51. 536 с.; 1951. Т. 3. Годы 46–43. 828 с.
- Цицерон 1972.** — *Цицерон Марк Туллий.* Три трактата об ораторском искусстве / Пер. с лат. Ф. А. Петровского, И. П. Стрельниковой, М. А. Гаспарова; Под ред. М. А. Гаспарова. М.: Наука, 1972. 472 с.
- Чанышев 1991.** — *Чанышев А. Н.* Курс лекций по древней и средневековой философии. М.: Высш. школа, 1991. 512 с.
- Черкес 1992.** — *Черкес Б. С.* Город и аграрная среда. Львов: Світ, 1992. 152 с.
- Чернышов 1988.** — *Чернышов Ю. Г.* Мореплавание в античных утопиях // Быт и история в античности / Отв. ред. Г. С. Кнабе. М.: Наука, 1988. С. 88–113.

- Чечот 1982-в.** — *Чечот И. Д.* Теория «Основных понятий истории искусств» Г. Вёльфлина в критике и интерпретации Э. Панофского и Э. Винда // Вестник Ленинградского университета. 1982. № 8. Вып. 2. С. 23–31.
- Чечоту 2004.** — *Festschrift für Ivan Czczot*: Сборник в честь Ивана Чечота / Редакция: Е. Ю. Андреева (пред.), Г. Ю. Ершова, А. П. Клюканов и др. СПб: Бельведер, 2004. 280 с.
- Чистов 1986.** — *Чистов К. В.* Народные традиции и фольклор: Очерки теории. Л.: Наука, 1986. 304 с.
- Чистякова 1988.** — *Чистякова Н. А.* Исторические типы античной художественной культуры // Античность как тип культуры / Отв. ред. А. Ф. Лосев. М.: Наука, 1988. С. 105–111.
- Чуми 1996.** — *Tschumi V.* Architecture and Disjunction. London: The MIT Press, 1996. 268 p.
- Шанин 1979.** — *Шанин Ю. В.* Герои античных стадионов. 2-е изд., исправ. и доп. М.: Физкультура и спорт, 1979. 142 с.
- Шанин 1980.** — *Шанин Ю. В.* Олимпийские игры и поэзия эллинов: Гомер и классическая лирика VIII–V вв. до н. э. Киев: Вища шк., 1980. 184 с.
- Шанин 1985.** — *Шанин Ю. В.* Функции агонистической терминологии в диалогах Платона // Античная культура и современная наука / Редакция: Б. Б. Пиотровский, А. А. Тахо-Годи, В. В. Бычков. М.: Наука, 1985. С. 43–47.
- Шанин 2001.** — *Шанин Ю. В.* Олимпия: История античного атлетизма / Под общ. ред. В. И. Кузищина. СПб: Алетейя, 2001. 192 с.
- Шеллинг 1966.** — *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства / Пер. с нем. П. С. Попова; Под общ. ред. М. Ф. Овсянникова. М.: Мысль, 1966. 496 с.
- Шеллинг 1987, 1989.** — *Шеллинг Ф. В. Й.* Сочинения / Пер. с нем.: В 2 т. М.: Мысль, 1987. Т. 1. 640 с.; 1989. Т. 2. 640 с.
- Шервинский 1923.** — *Шервинский С. В.* Два отношения к стеной плоскости // Архитектура: Ежемес. Моск. архит. о-ва. 1923. № 1–2. С. 7–15.
- Шестаков 1973.** — *Шестаков В. П.* Гармония как эстетическая категория: Учение о гармонии в истории эстетической мысли. М.: Наука, 1973. 256 с.
- Шестаков 1983.** — *Шестаков В. П.* Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования. М.: Искусство, 1983. 360 с.
- Шестов 1993.** — *Шестов Лев.* Афины и Иерусалим // *Шестов Лев.* Соч.: В 2 т. / Сост., вступ. ст. и прим. А. В. Ахутина. М.: Наука, 1993. Т. 1. С. 317–664.
- Шестов 2001-б.** — *Шестов Лев.* Философия трагедии. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2001. 480 с.
- Шеффер 1896.** — *Шеффер В. А.* Casa dei Vettii. С двумя планами, видом перистилья и образцом фресок // ХΑΡΙΣΤΗΡΙΑ: Сб. ст. по филологии и лингвистике в честь Феодора Евгеньевича Корша, заслуженного профессора Московского университета. М.: Тип. Э. Лиснера и Ю. Романа, 1896. С. 491–510.
- Шкепу 1991.** — *Шкепу М. А.* Категория «основание» в материалистической диалектике: Автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01. Киев: КГУ им. Т. Г. Шевченко, 1991. 18 с.
- Шкепу 2005.** — *Шкепу М. А.* Феноменология истории в трансформациях культуры. Киев: Кн. изд-во НАУ, 2005. 360 с.
- Шкловский 1959.** — *Шкловский В. Б.* Художественная проза: Размышления и разборы. М.: Худож. л-ра, 1959. 628 с.
- Шкловский 1981.** — *Шкловский В. Б.* Энергия заблуждения: Книга о сюжете. М.: Сов. писатель, 1981. 352 с.
- Шломберже 1985.** — *Шломберже Д.* Эллинизированный Восток: Греческое искусство и его наследники в несредиземноморской Азии / Пер. с фр. М.: Искусство, 1985. 208 с.
- Шмит 1924.** — *Шмит Ф. И.* Диалектика развития искусства // Под знаменем марксизма. 1924. № 12. С. 231–249.
- Шмит 1925.** — *Шмит Ф. И.* Искусство: Основные проблемы теории и истории. Л.: Academia, 1925. 186 с.
- Шмит 1926.** — *Шмит Ф. И.* Проблемы методологии искусствознания // Проблемы социологии искусства. Л.: ГИИИ, 1926. Вып. 1. С. 9–71.
- Шмит 1933.** — *Шмит Ф. И.* К происхождению базилики // Известия Государственной академии истории материальной культуры. Л.: Изд-во ГАИМК, 1933. Вып. 100. С. 617–634.

- Шопенгауэр 1992.** — *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление // *Шопенгауэр А.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Моск. Клуб, 1992. Т. 1. 400 с.
- Шпенглер 1991.** — *Шпенглер О.* Закат Европы. Т. 2. [Фрагменты] / Пер. с нем. С. С. Аверинцева // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Политиздат, 1991. С. 23–68.
- Шпенглер 1993.** — *Шпенглер О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность / Пер. с нем. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1993. 670 с.
- Шпет 1923.** — *Шпет Г. Г.* Проблемы современной эстетики // Искусство: Журнал Государственной академии художественных наук. 1923. [Кн. 1]. № 1. С. 43–78.
- Шпет 1927.** — *Шпет Г. Г.* Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта. М.: ГАХН, 1927. 220 с.
- Шпет 1989.** — *Шпет Г. Г.* Сочинения. М.: Правда, 1989. 604 с.
- Шпет 1994.** — *Шпет Г. Г.* Философские этюды. М.: Прогресс, 1994. 376 с.
- Штаерман 1975.** — *Штаерман Е. М.* Кризис античной культуры. М.: Наука, 1975. 184 с.
- Штаерман 1987.** — *Штаерман Е. М.* Социальные основы религии Древнего Рима. М.: Наука, 1987. 320 с.
- Шталь 1977.** — *Шталь И. В.* Поэзия Гая Валерия Катулла: Типология художественного мышления и образ человека. М.: Наука, 1977. 264 с.
- Шталь 1978.** — *Шталь И. В.* «Одиссея» — героическая поэма странствий. М.: Наука, 1978. 168 с.
- Шталь, Попова 1975.** — *Шталь И. В., Попова Т. В.* О некоторых приемах построения художественного образа в поэмах Гомера и византийском эпосе XII в. // Античность и Византия / Отв. ред. А. А. Фрейберг. М.: Наука, 1975. С. 53–75.
- Штерн 1991.** — *Штерн А. М.* Симметрия и ее образы // А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. М.: Наука, 1991. С. 75–83.
- Шуази 2005.** — *Шуази Ог.* История архитектуры: В 2 т. / Пер. с фр.; Изд. 4-е. М.: Изд-во В. Шевчук, 2005. Т. 1. Под общ. ред. А. А. Сидорова. 576 с.: ил.
- Шуази 1938.** — *Шуази Ог.* Строительное искусство древних римлян / Пер. с фр. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1938. 168 с.: ил.
- Шубович 1999-а.** — *Шубович С. А.* Архитектура как выражение универсума в теориях Витрувия и Альберти. Киев: НИИТИАГ, 1999. 36 с.
- Шубович 1999-б.** — *Шубович С. А.* Архитектурная композиция в свете мифопоэтики. Харьков: РИП «Оригинал», 1999. 638 с.
- Шубович 1999-в.** — *Шубович С. А.* Мифопоэтическая модель мира в современной архитектурной науке. Киев: НИИТИАГ, 1999. 40 с.
- Шелкунов 1926.** — *Шелкунов М. И.* История, техника, искусство книгопечатания. М.; Л.: Госиздат, 1926. 642 с.
- Эдди 1977.** — *Eddy S.* The Gold in the Athena Parthenos // American Journal of Archaeology. 1977. Vol. 81. P. 107–111.
- Эко 1980.** — *Eco U.* A Componential Analysis of the Architectural Sign (Column) // Signs, Symbols and Architecture / Ed. by G. Broadbent, R. Bunt, Ch. Jencks. Chichester; N.-Y.; Brisbane; Toronto: John Wiley & Sons, 1980. P. 213–232.
- Эко 1989.** — *Эко У.* Имя розы: Роман / Пер. с ит. Е. А. Костюкович. М.: Кн. палата, 1989. 496 с.
- Эко 1998.** — *Эко У.* Отсутствующая структура: Введение в семиологию / Пер. с итал. СПб: Петрополис, 1998. 432 с.
- Эко 2003.** — *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах / Пер. с англ. А. Глебовской. СПб: Symposium, 2003. 286 с.
- Эко 2004-а.** — *Эко У.* Как написать дипломную работу: Гуманитарные науки / Пер. с итал. Е. А. Костюкович. М.: Кн. дом «Университет», 2004. 240 с.
- Эко 2004-б.** — *Эко У.* Эволюция средневековой эстетики / Пер. с итал. Ю. Н. Ильина. СПб: Азбука-Классика, 2004. 288 с.
- Элиан 1964.** — *Элиан.* Пёстрые рассказы / Пер. и подгот. изд. С. В. Поляковой. М.: Наука, 1964. 186 с.
- Элий Аристид 2006.** — *Элий Аристид.* Священные речи. Похвала Риму / Изд. подготовили С. И. Межеричкая, М. А. Гаспаров. М.: Ладомир; Наука, 2006. 282 с.
- Элита 1995.** — Интеллектуальная элита античного мира: Тез. докл. науч. конф. 8–9 ноября 1995 г. / Центр антиковедения СПбГУ. СПб: Изд-во СПб. ун-та, 1995. 72 с.

Эллинские поэты 1999. — Эллинские поэты VIII–III века до н. э.: Эпос, элегия, ямбы, мелика / Изд. подготовили М. А. Гаспаров, О. П. Цыбенко, В. Н. Ярхо. М.: Ладомир, 1999. 516 с.

Энгельгардт 1924. — *Энгельгардт Б. М.* Александр Николаевич Веселовский. Пг: ГИЗ, 1924. 36 с.

Энман 1896. — *Энман А. Э.* Легенда о римских царях, ее происхождение и развитие. СПб: Тип. В. С. Балашева, 1896. 332 с.

Эренбург 1965. — *Эренбург И. Г.* Размышления в Греции // *Эренбург И. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Худож. л-ра, 1965. Т. 6. С. 287–320.

Эрн 1991. — *Эрн В. Ф.* Сочинения / Сост., подгот. текста Н. В. Котрелева и Е. В. Антоновой; Вст. ст. Ю. Шерер. М.: Правда, 1991. 576 с.

Эффективность 1991. — Социальная эффективность архитектурной деятельности / Ю. Н. Евреинов (рук. авт. кол.), Т. В. Михайлова, Н. К. Трикаш и др.; КиевНИИ-ТАГ. Киев: Будивельник, 1991. 128 с.

Юнг 1951. — *Young R. S.* An Industrial District of Ancient Athens // *Hesperia*. 1951. Vol. 20. P. 135–288.

Яйленко 2001. — *Яйленко В. П., Яйленко Е. В.* От Иктина до Беллини: Из истории античного и ренессансного искусства (М-лы к курсу «История искусств»). М.: Изд. Моск. гос. горного ин-та, 2001. 206 с.: ил.

Якобсон 1983. — *Якобсон А. А.* Закономерности в развитии раннесредневековой архитектуры. Л.: Наука, 1983. 172 с.

Ямщикова 1994. — *Ямщикова Е. В.* Тенденции эклектизма в римской архитектуре времени Адриана // *Архитектура мира: М-лы конф. «Запад–Восток: Античная традиция в архитектуре»*. М.: Architectura, 1994. Вып. 3. С. 13–15.

Ярхо 1947. — *Ярхо В. Н.* Социальная утопия в комедиях Аристофана (Последний период творчества) // *Труды Научного студенческого общества Московского университета*. М.: МГУ, 1947. Вып. 4. С. 12–23.

Ярхо 1958. — *Ярхо В. Н.* Эсхил. М.: ГИХЛ, 1958. 288 с.

Ярхо 1978. — *Ярхо В. Н.* Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М.: Худож. л-ра, 1978. 302 с.

Ярхо 1990. — *Ярхо В. Н.* Античная драма: Технология мастерства. М.: Высш. школа, 1990. 144 с.

Ярхо 2001. — *Ярхо В. Н.* Древнегреческая литература. Обретенные страницы. М.: Лабиринт, 2001. 256 с.

Ярхо 2002. — *Ярхо В. Н.* Греческая и греко-римская комедия. М.: Лабиринт, 2002. 256 с.

Ярхо 2004-а. — *Ярхо В. Н.* Менандр. У истоков европейской комедии. М.: Лабиринт, 2004. 448 с.

Ярхо 2004-б. — *Ярхо В. Н.* Семь дней в афинском театре Диониса. М.: Лабиринт, 2004. 360 с.

Ярхо 2005. — *Ярхо В. Н.* Софокл: Жизнь и творчество. М.: Лабиринт, 2005. 256 с.

Ярхо 2006. — *Ярхо Б. И.* Методология точного литературоведения: Избр. тр. по теории литературы / Под общ. ред. М. И. Шапира. М.: Языки славянских культур, 2006. XXXII, 927 с. (сер.: «Philologica russica et speculativa»)

Ярхо, Полонская 1967. — *Ярхо В. Н., Полонская К. П.* Античная лирика. М.: Высш. школа, 1967. 212 с.

Ясперс 1991. — *Ясперс К.* Смысл и назначение истории / Пер. с нем. М.: Политиздат, 1991. 528 с.

ПЕРЕЧЕНЬ РИСУНКОВ И ТАБЛИЦ

Рис. 1. Взаимодействие архитектуроведения и поэтики архитектуры в системе архитектурной науки и литературоведения. — *Стр. 43.*

Рис. 2. Междисциплинарность поэтики античной архитектуры в архитектуроведении и литературоведении. — *Стр. 47.*

Рис. 3. Диалектика изобразительного и выразительного в анализе и интерпретации форм художественной архитектуры. — *Стр. 85.*

Рис. 4. Субъект-объектная познаватель-оценочная организация архитектурной формы. — *Стр. 93.*

Рис. 5. Принцип применения иконологического метода к изучению природы произведения архитектуры. — *Стр. 103.*

Рис. 6. Онтологическая и гносеологическая организация архитектурной формы — поле творческой деятельности архитектора. — *Стр. 125.*

Рис. 7. Место архитектурной фантазии в пространстве форм общественного сознания и общественного бытия. — *Стр. 157.*

Рис. 8. Типологическое место архитектурного экфрасиса в художественной литературе и художественной архитектуре. — *Стр. 175.*

Рис. 9. Парадигма творческой деятельности архитектора в системе эстетического познания архитектурной формы. — *Стр. 213.*

Рис. 10. Космос в «Божественной комедии» Данта (XIII в.), по А. Л. Доброхотову. — *Стр. 352.*

Рис. 11. Архаический эллинский Космос — по «Теогонии» Гесиода, Земля — по представлениям классического времени. — *Стр. 353.*

Рис. 12. Эйдос и Космос в системе представлений эллинов о мыслительной и фигурной телесности устройства мироздания. — *Стр. 353.*

Рис. 13. Принцип художественно-пластической телесности античной культуры в архитектуроведческом контексте. — *Стр. 415.*

Рис. 14. Архитектуроведческое письмо: взаимодействие функций и жанров. — *Стр. 469.*

Рис. 15. Место архитектурного экфрасиса в системе продуктивной и репродуктивной реальности. — *Стр. 471.*

Рис. 16. Модель взаимодействия выразительных и изобразительных характеристик метафоры «государство — корабль — храм — птица» в античной культуре. — *Стр. 505.*

Рис. 17. Модель тетрактиды «тезис — антитезис — синтез — факт» по А. Ф. Лосеву. — *Стр. 509.*

Рис. 18. Система метафорического перенесения между понятиями «государство — корабль — храм — птица». — *Стр. 511.*

Рис. 19. Схема перенесения значений между группами «человек — корабль (вода, море) — птица (небо, полет) — здание / механизм — космос» в трактате Витрувия. — *Стр. 521.*

Рис. 20. Схема древнегреческого и современного процесса проектирования и строительства общественных (муниципальных) зданий. — *Стр. 575.*

Рис. 21. Природа исторического источника для изучения герменевтико-культурных реалий архитектуры античного мира. — *Стр. 663.*

Рис. 22. Схема репродуцирования общественных моделей деятельности античного архитектора в зависимости от ее процесса и результата. — *Стр. 667.*

Рис. 23. Световой столп, колонна и колоннада как идеальное и реальное художественного объекта в системе античного мировоззрения. — *Стр. 699.*

Рис. 24. Обусловленность форм социально-пространственного поведения циркулятивными типами мировоззрения. — *Стр. 727.*

Рис. 25. Западный фронтон храма Афины Афайи на о. Эгина. Реконструкция М. Циммермана [Вёрман 1896, с. 347]. — *Стр. 784.*

Рис. 26. Схема фронтальной композиции «Истории» Геродота по М. А. Гаспарову [Гаспаров 1997, т. 1, с. 487]. — *Стр. 785.*

Рис. 27. Восточный и западный фронтоны Парфенона в Афинах. Реконструкция А. Фуртвенглера по рисунку Рейхгольда и реконструкция Шверцека [Мальмберг 1904, табл. XXII–XXIII, XXIV–XXV]. — *Стр. 786.*

Рис. 28. Восточный и западный фронтоны храма Зевса в Олимпии. Реконструкция и симметрическая идентификация фигур В. К. Мальмберга [Мальмберг 1904, табл. XV–XVI, XVII–XVIII]. — *Стр. 787.*

Рис. 29. Структура «Илиады» [Лосев 1996-6, с. 175]. Римские цифры указывают песни «Илиады», соответствующие друг другу эпизоды расположены на обеих сторонах на равном расстоянии от вертикали окружности. — *Стр. 789.*

Рис. 30. Сравнительная диаграмма I и XXIV песен [Лосев 1996-6, с. 173]. Порядок повествования указывают стрелки; соответствующие друг другу эпизоды расположены на равном расстоянии от вертикали полукруга. — *Стр. 790.*

Рис. 31. «Оболение Зевса» в «Илиаде» (XIII–XVI песни), сравнительные диаграммы [Лосев 1996-6, с. 167]. — *Стр. 791.*

Рис. 32. «Неоконченная битва» в «Илиаде» (VII–VIII песни), сравнительные диаграммы [Лосев 1996-6, с. 165]. — *Стр. 792.*

Рис. 33. «Билатеральная» симметрия в «Илиаде» (VIII 1–27, 485–488) [Лосев 1996-6, с. 163]. — *Стр. 793.*

Рис. 34. Структура «Илиады» по дням [Лосев 1996-6, с. 161]. — *Стр. 794.*

Рис. 35. «Взятие Илиона греками», картина Полигнота, Лесха книдьян в Дельфах. Реконструкция, исполненная М. В. Фармаковским, по эскизу и указаниям Б. В. Фармаковского [Фармаковский 1902, табл. XIX]. — *Стр. 795.*

Рис. 36. «Аид», картина Полигнота, Лесха книдьян в Дельфах. Реконструкция, исполненная М. В. Фармаковским, по эскизу и указаниям Б. В. Фармаковского [Фармаковский 1902, табл. XX]. — *Стр. 796.*

Рис. 37. Фронтальный принцип в космосе древнегреческого мировоззрения. — *Стр. 805.*

Рис. 38. Градоустроительная структура древнеэллинической ойкуменической реальности. — *Стр. 837.*

Рис. 39. Сакральное и профанное (повседневное) в организационном строе эллинского полиса. — *Стр. 847.*

Рис. 40. Глагольное отражение соотношений между механическим и процессивным, динамическим и статическим в человеческой деятельности по образованию среды. — *Стр. 885.*

Таблица 1. Соотнесение принципов и приемов изучения произведения литературы и произведения архитектуры в литературоведении и архитектуроведении. — *Стр. 101.*

Таблица 2. Классификация источников и материалов для изучения архитектуры древней Греции и Рима при помощи идио-номографического метода. — *Стр. 208.*

КОММЕНТАРИЙ К ВКЛЕЙКЕ «АНТИЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО В ЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ ЖИВОПИСИ»

Репродукции, помещенные на вклейке, собраны для того, чтобы напомнить, что настоящая античность была вовсе не таковой, как художники ее представляли себе и показывали нам. Не имея желания впасть ни в идеализацию, как это было принято живописцами-академистами послеренессансных столетий, ни в гиперкритицизм, свойственный ученым историкам середины XIX в., то есть до открытия Г. Шлиманом Трои на холме Гиссарлык, скажу лишь несколько слов о представлении античной повседневности в XVIII — конце XIX вв., мастерами воображения и чувства — художниками.

Разумеется, об адекватности речь может идти лишь со значительными оговорками. Чего можно ждать, скажем, от А. Лосенко, облекшего Андромаху не в тунику и гиматий, но в барочное платье времен Екатерины Великой, изображавшего пронзительную сцену ее прощания с Гектором на фоне средневековых башен с машикулями и камероновских колоннад с палладианским ордером? Внимательный читатель, присев разглядывать на репродуцированных полотнах детали одеяний, форму драпировок, утварь, интерьер и художественную организацию архитектурных форм в целом, найдет, надеюсь, богатую пищу для иронии и ёрничества. Шинкелевские мотивы в изображении мраморных храмов у немецких и французских мастеров (да и у самого К. Ф. Шинкеля) преобладают над исторической правдой, и даже от живописных реконструкций Олимпии, Дельф, Парфенона и Помпейского форума, впечатляюще выполненных В. Леру, Б. Лувё и Л. Иоссели, вместо подлинного афинского чеснока и пота, пропитавшего шерстяные эллинские хитоны, разит эфемерией нектара и амброзии.

До середины XVIII в. в Европе почти не были известны архитектурные памятники древней Греции, а когда становились известными, не ценились как художественные произведения: итальянский нотариус, посетивший Афины в конце XIV в., восхищался Парфеноном толь-

ко потому, что такое большое здание было воздвигнуто на вершине холма [Панофский 1998, с. 308].

После 1870-х, после доказательных археолого-филологических трудов Г. Шлимана, Г. Брунна и В. Дёрпфельда, отношение художников от идеализирующего античность постепенно превращалась в использующее ее формы для изображения не столько сцен из Гомеровых поэм, сколько для иллюстраций к истории греко-римского быта, к истории реальной истории.

Полотна Ф. Бронникова, К. Брюллова, Г. Семирадского, С. Бакаловича, П. Сведомского сообщают больше жизненности представлениям о Фульвии и Цицероне, о Мессалине и Катутле, нежели дошлиманово-энгровские Вергилий и Зевс.

Безусловно, нельзя рассматривать живописные произведения художников докинематографической и дофотографической эры как эрзацы того, что ныне можно экранизировать и чем можно дополнить всю академическую живопись XVIII–XIX вв.: иными образами героев Гомера или персонажами «Мифологической библиотеки» Аполлодора. Однако следует настаивать, что реальные Афины, Олимпия, очищенные от пепла Помпеи, все изменившие свой полисный облик порой до неузнаваемости, оказываются не только основой для создания архитектурного пространства в кинематографических декорациях *action movies*, но — и поставляют фантазийное переосмысление этих пространств в произведениях изобразительного (и потому выразительного) искусства мастеров европейской и русской живописи эпохи романтического, допередвижнического академизма.

Со слов мрачного Г. Майринка мы знаем, что все «историческое» отдает трупным ароматом (отрубленной головой Цицерона в руках Фульвии), и этот сладковато-омерзительный запах едва ли можно «пересказать» на «свежем воздухе» действительности. Тлен античной культуры — выдумка позднейших историков, особенно скептических в Новейшее время. На полотнах европейских мастеров античность оказывается значительно более живой, чем портрет нынешнего политического лидера-одногодневки.

Живопись академистов — не только художественные произведения, но и учебное пособие — будто библейские сюжеты в средневековых храмах, заменявшие неграмотным текст Священного Писания, — и даже — интересная, поучительная научная работа. Ее результаты являются не только настройкой внимания современного человека на тактильное ощущение давно ушедшей эпохи, но и служат важным подспорьем для фантазийного представления ее повседневности.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПОЭТИКА, ПОЭТИКА АРХИТЕКТУРЫ И ПОЭТИКА АНТИЧНОЙ АРХИТЕКТУРЫ: <i>Введение в проблему и ее постановка</i>	7
<i>Глава первая</i>	
ПОЭТИКА АРХИТЕКТУРЫ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ.....	51
Художественная архитектура и архитектуроведение	63
История понятия в контексте употребления (63). Жанровая принадлежность понятия (74). Художественное в художественной архитектуре (79). Выразительное и изобразительное в архитектурной форме (84). Воспроизведение и продуцирование в архитектурном творчестве (91)	
Поэтика, логика и диалектика архитектуроведения	99
Архитектуроведение и литературное творчество (99). Архитектуроведение и наука об архитектуре (106)	
Культурно-историческое и литературное содержание архитектуроведения	112
Природа историко-архитектурной науки (115). Старый образец культурно-исторического архитектуроведения (119). Нынешняя судьба историко-архитектурной науки (124). Идио-номографический метод архитектуроведения (128). Пластичность архитектуроведческого изложения (131). Примеры архитектуроведческого письма и возможный подход к его изучению, язык архитектуроведения (133). Сущность различия в методах в искусствоведении и архитектуроведении (142). «Соседние» методы и метод архитектуроведения (143). Архитектуроведение как опыт литературной «де-конструкции» (145). Архитектуроведение для архитектора? (146)	

Текстовая природа архитектурной фантазии 154

Архитектурная фантазия — превращенная форма искусства (154). Художественная литература и художественная архитектура (158). Архитектурная фантазия как особый жанр (163)

Что значит «опубликовать архитектуру» 167

Текстовая природа «архитектурной» публикации (167). Копия или оригинал? (171) Экфрасис и описание (173). Античные и средневековые примеры архитектурного экфрасиса (174). Архитектурный экфрасис Серебряного века (180). Архитектурный экфрасис Осипа Мандельштама (182). Архитектурный экфрасис Михаила Кузмина (187). Архитектурный экфрасис Николая Гумилёва (192). Архитектурный экфрасис Вл. Маяковского (193). Архитектурный экфрасис Иосифа Бродского (194). Архитектурный образ и литературная форма (202)

Моделирование истории архитектуры**как ее реконструкция и герменевтический акт** 206**Краткие выводы** 214*Глава вторая***АРХИТЕКТОНИКА ПОНЯТИЙНОГО ОТОЖДЕСТВЛЕНИЯ****ТЕЛЕСНОСТИ И МЫШЛЕНИЯ****В КОНТЕКСТЕ АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ** 219**Философские предпосылки отождествления****телесности и мышления** 221

Отступление первое: немного истории вопроса (229). Мысль как тело (232). Современность и реконструкция античности (241). Методологические особенности современного представления об античной культуре (242). Отступление второе: предварительные выводы (247). Архетипичность и скульптурность греческой классической культуры (250)

Становление соматических представлений**в античной философской культуре** 252

Парменид и Гераклит (252). Демокрит Абдерский (258). Платон Афинский (262). Аристотель из Стагиры (273). От эллинства к эллинизму (280). Эпикур (и Демокрит) (286). Стоики (289). Посидоний (295). Плотин, автонимический знак и Хайдеггер (298). Прокл Диадох и Дамаский (320). К «соматическому наследию» римской мысли (327).

Особенности телесного характера**античного мифологического пространства** 330

Гностицизм (332). Эпистемологическая природа мифа (338). Соматический характер «мысли» в древнегреческой мифологии: примеры (343).

«Проглоченное» как соматическое явление фольклорно-мифологического ряда (346). Соматика эсхатологических ландшафтов эллинской мифологии (349). Соматика эсхатологической тени (362). Место предварительного заключения (365).

Принцип художественно-пластической телесности**античной культуры в архитектуроведческом контексте** 371

«Мысль как тело»: филиация этой идеи от античности к Новому времени (372). Мыслящее тело и мысленное тело, вещное и вечное (375). Трансцендентальность основания искомого принципа (377). Телесность как целостность и тело слова (383). Тело античной культуры, мышления и мифа (387). Основание принципа (395). Что нетелесно? (399). Пластичность и скульптурность как категории телесного (401). Формулировка принципа (413).

Краткие выводы 416*Глава третья***ГЕРМЕНЕВТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ****ОСНОВЫ АНТИЧНОЙ АРХИТЕКТУРЫ** 421**Герменевтическое вещество архитектурного процесса** 432

Семантическая «вялотекучесть» архитектурной формы (432). Архитектурный процесс и его текстовая формализация (437).

Диалогический экфрасис как основа**античного «архитектуроведения»** 447

Экфрасис — творческая иллюстрация архитектурной формы (447). Архитектурная форма: описание и существование (459). Античный архитектуроведческий трактат и романский жанр (462). Познание мира как звучание языка (468). Разговорная ориентация античной культуры (475).

Метафора и метонимия как источник**архитектурной терминологии** 479

Общие установки (479). Метафорическое пространство языка (481). Еще раз об архитектурном аспекте применения метафоры (483). Метафора «город — корабль — храм — птица» в древнегреческой культуре (485). Метафорическая целостность древности: тетрактида «тезис / антитезис / синтез / факт» (506). Природа профессиональной метафоры (513). Профессиональная метафора у Витрувия (516). Предварительные выводы (521).

Античный архитектор: умственник или ремесленник? 528

Архитектор и архитектура в древности (530). Архитектура, искусство

и <i>tecbne</i> (538). Иктин, Калликрат, Мнесикл и другие зодчие в письменных источниках и в истории (553). Об Аристотелевой модели античного архитектора (556). Еще раз о «греческом чуде», творческом меньшинстве и нетворческом большинстве (560). Архитектор как художник и как ремесленник (568). Каждодневные обязанности античного архитектора (571). Античный архитектор с точки зрения средневековой практики (579). Произведение архитектуры, произведение искусства и архитектор (589). Архитектурный этикет античности (598).	
Архитектура как реализация форм социально-пространственного поведения	607
Архитектура как реализация театралогического сюжета (607). Звуковая интенция античного театра (611). Архитектурное произведение как реализация театралогического сюжета (624). Театр от мифа к быту (627).	
Античная архитектура как источник, событие и факт	633
Исторический факт — факт сознания (642). Эпиграфика как источник (658).	
<i>Краткие выводы</i>	666
 <i>Глава четвертая</i>	
АРХИТЕКТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ АНТИЧНОСТИ	673
 Световой столп и колонна как выражение тектоники преобразования среды	677
Символ, среда, культура (682). Световой столп (685). Форма и вокруг (704). Границы архитектуры и архитектурная форма колонны (706). Эрехтейон и его кариатиды (713).	
Ордер как художественное выражение форм социально-пространственного поведения	716
Театральность античной архитектуры и театрализованный жест (716). К феномену эллинского храма и его архитектурным явлениям (723). В который раз о Парфеноне (728). Парфенон и ритуал: форма и действие (737). Фронтон, фриз, периптер: повседневность и ритуал (750). Дорийское и ионийское (755).	
Цветовой режим эллинского храма и «фронтальный принцип» как выразители древнегреческого мировоззрения	766
Некоторые замечания о раскраске «белой архитектуры» античной Греции (766). Античный феномен цвета (771). Фронтальный принцип	

композиции как магистральный прием организации античных художественных произведений (781).	
Греческий полис и римский померий как «плацдарм» пространственно-материального средообразования	806
Полис: снаружи внутрь (808). Рождение полиса как социальной композиции из духа утопического государственного устройства (815). Градоустроитель Гипподам из Милета — «отец утопии» (820). Полис и не-полис в Элладе (826). Граница как явление античного градоустроительства (828). Феномен городской стены: полис и <i>urbs</i> (830). Вновь «к вопросу о начале Рима» (836). Римский померий: снаружи внутрь (841). Город в сакральном и фортификационном измерениях (848). Главные градоустроительные черты Греции и Рима (851).	
<i>Краткие выводы</i>	860
 <i>Глава пятая</i>	
БЫТИЕ АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ В АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ И СЕГОДНЯ	865
 Архитектурная форма как онтологическая повседневность	867
Архитектурная форма как организованный хаос бытия	880
<i>Краткие выводы</i>	896
 Заключение	899
 <i>Приложения:</i>	
1) Стратиграфические слои Парфенона	911
2) К выяснению принципа изобразительной обнаженности скульптур древнегреческих божеств	920
3) <i>Contra Michaellem Gasparovum: Correctio ad rationem annalem in «Graecia curiosa»</i>	926
 Библиография	937
 Перечень рисунков и таблиц	981
 Комментарий к вклейке «Античное пространство в европейской и русской живописи»	983

DUBIA

ОБ УТВЕРЖДЕНИИ ТЕМЫ

Темы «Архитектурознавство і культурологія» (рег. № 0208U005516) и «Герменевтико-культурологічні основи архітектури античних Греції та Рима: Поетика античної архітектури» (рег. № 0208U005515) зареєстровані в УкрІНТЭІ як планові по Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України на 2004–2008 гг.

Тема и рабочая программа диссертации «Поэтика античной архитектуры» на соискание ученой степени доктора архитектуры по специальности 18.00.01 — теория архитектуры, реставрация памятников архитектуры (научный консультант — доктор архитектуры В. И. Ежов) обсуждена на заседании кафедры теории, истории архитектуры и синтеза искусств 16.11.2004 (прот. № 4) и утверждена Ученым советом Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры 7.12.2004 (прот. № 2). В иных формулировках тема и рабочая программа диссертации обсуждалась и утверждалась еще трижды: на заседании Ученого совета Государственного НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства 26.11.1998 (прот. № 5-6/898/), на заседаниях кафедры основ архитектуры и архитектурного проектирования Киевского национального университета строительства и архитектуры 30.09.2003 (прот. № 2) и 31.08.2004 (прот. № 1). Работа отвечает паспорту специальности 18.00.01 (Бюллетень ВАК України. 2003. № 1. с. 15–16).

ОБ АВТОРЕ



Андрей Александрович Пучков (*р. 4.03.1970, Киев*) — заведующий лабораторией искусства новейших технологий Института проблем современного искусства Академии искусств Украины. Интересы: культурология, архитектуроведение (в частности, античное), историография (в основном, классической филологии рубежа XIX–XX веков), библиография, издательское дело. Автор дюжины монографий, библиографических указателей, пятисот публикаций в профессиональной и научно-популярной печати. Как редактор выпустил свыше восьмидесяти разножанровых изданий.

Кандидатскую диссертацию «Исследование архитектуроведческого наследия А. Г. Габричевского в контексте отечественной архитектурной теории первой трети XX века» защитил в мае 1996 г. в Киевском государственном техническом университете строительства и архитектуры (б. КИСИ).

Наукове видання

Андрій Олександрович ПУЧКОВ

ПОЕТИКА АНТИЧНОЇ АРХІТЕКТУРИ

ISBN 978-966-651-...-

Російською мовою

Друкується в авторській редакції

Комп'ютерний набір, оригінал-макет, окладка — А. О. Пучков

Комп'ютерна обробка рисунків, препринт — О. С. Червінський

Коректура — С. В. Сімакова, В. В. Святогорова, Д. В. Тимофійко

Здано до складання 7.11.2005. Підписано до друку 7.11.2008. Формат 60 x 90^{1/16}.

Папір офсетний. Спосіб друку офсетний. Гарнітури «Мисль», В. В. Лазурського.

Наклад 400 прим. Ум. друк. арк. 68,5. Обл.-вид. арк. 64,0. Зам. № 8-....

Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України

Україна, 01133, Київ, вул. Щорса, 18-а, тел. (044) 529-2051

Свідоцтво ДК № 1186 від 29.12.2002

Видруковано у друкарні «Видавництво «ФЕНІКС»

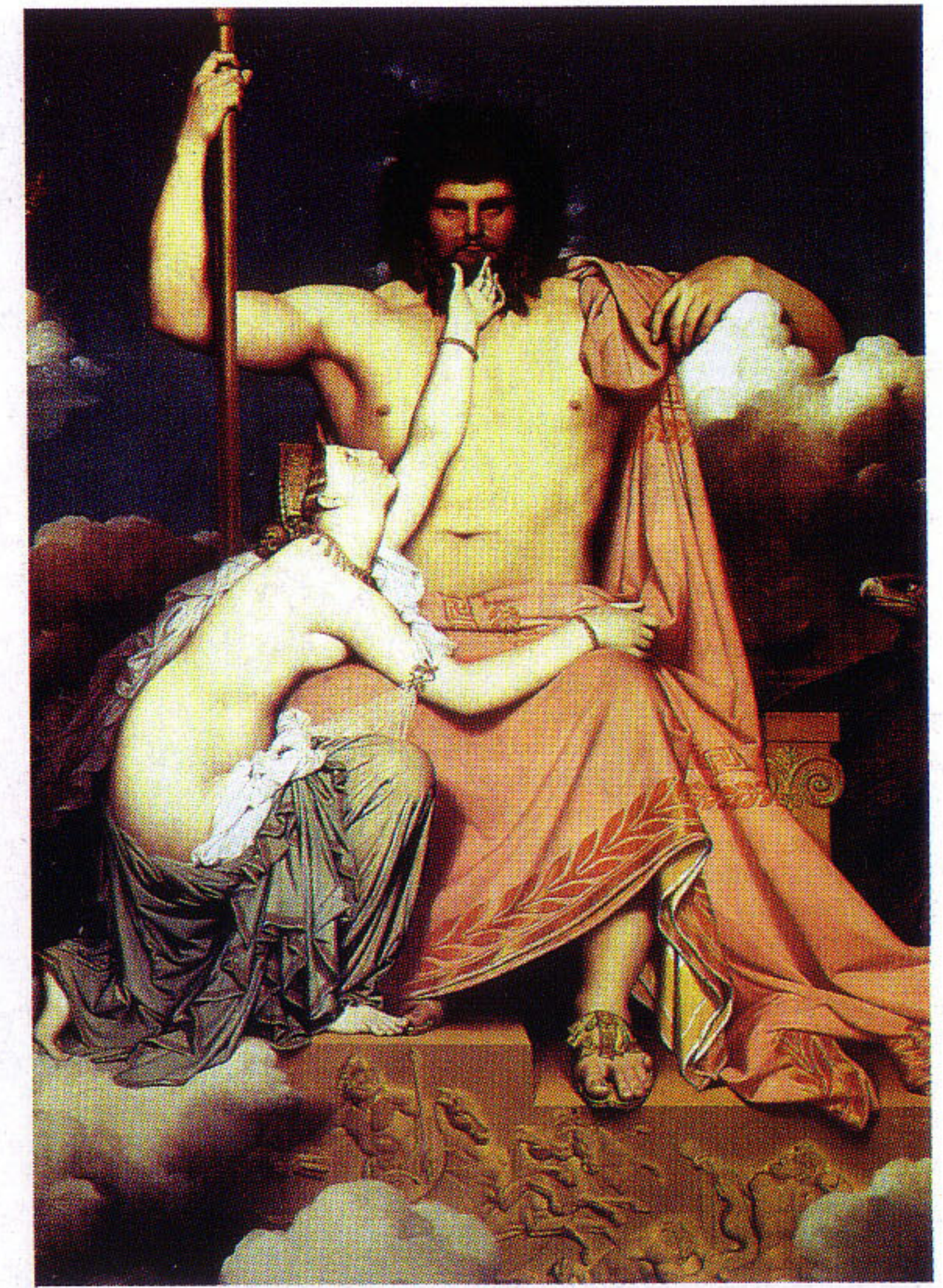
Україна, 03680, Київ, вул. Полковника Шутова, 13-Б

Свідоцтво ДК № 271 від 7.12.2000

Printed in Ukraine

Для заметок

Для заметок



Жан Огюст Доминик Энгр. *Юпитер и Фетида*. 1811 г. (Музей Гране в Экс-а-Провансе, Франция)



Антон Лосенко. *Прощание Гектора с Андромахой*. 1773 г. (Государственная Третьяковская галерея)



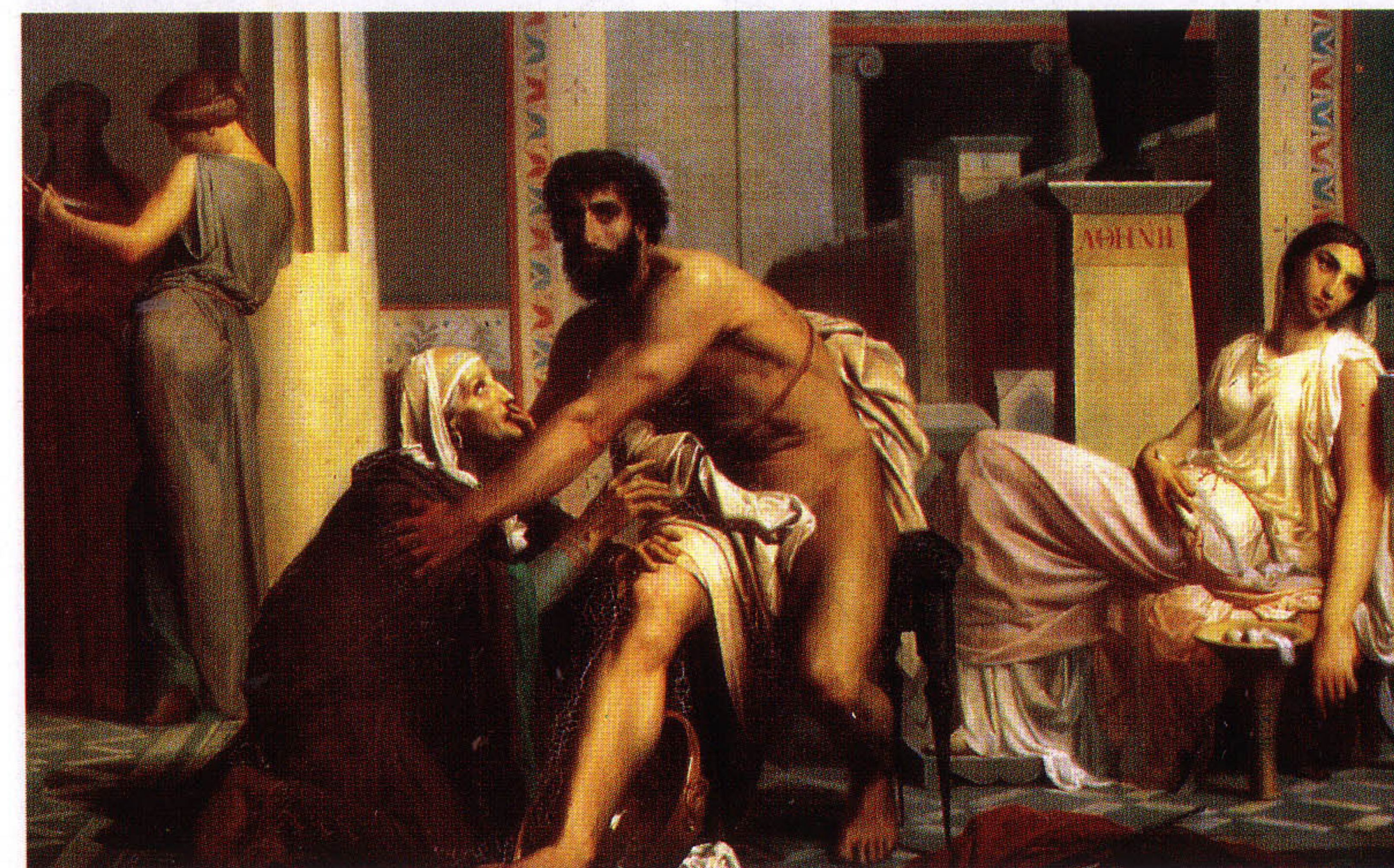
Иван Акимов. *Самосожжение Геркулеса на костре в присутствии его друга Филоклетта*. 1782 г. (Государственная Третьяковская галерея)



Фёдор Бруни. *Смерть Камиллы, сестры Горация*. 1824 г. (Государственный русский музей в Санкт-Петербурге)



Александр Иванов. *Приам, спрашивающий у Ахиллеса тело Гектора*. 1824 г. (Государственная Третьяковская галерея)



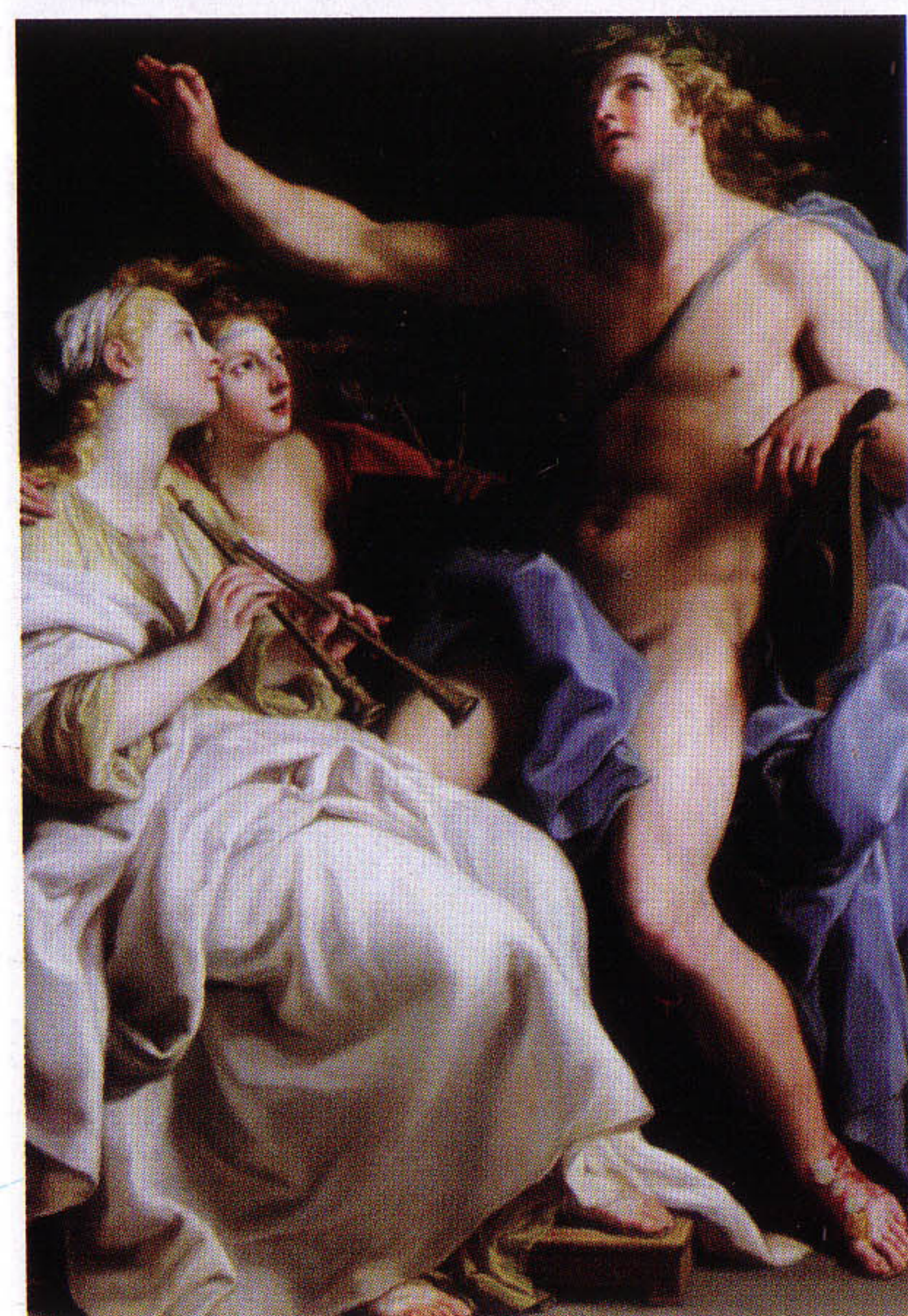
Адольф-Вильям Бугуро (Bouguereau). *Одиссей, узнанный своей няней*. 1849 г. (Музей изящных искусств в Ля-Рошеле, Франция)



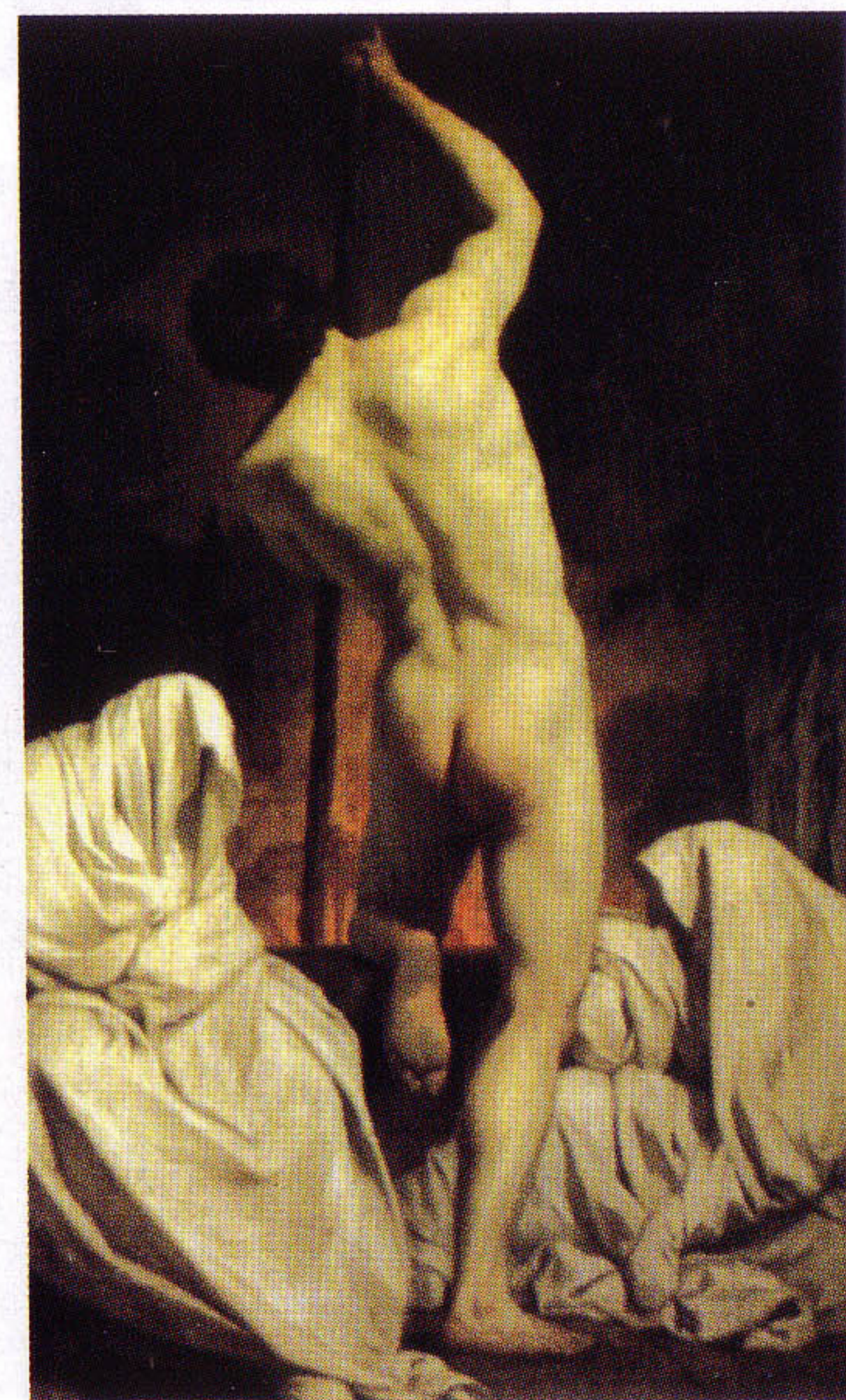
Жак Луи Давид. *Леонид у Фермопил.* XIX в. (Лувр, Париж)



Франсуа Андре Винсент. *Зевксис, выбирающий в модели самых красивых девушек Кротоны.* 1789 г. (Лувр, Париж)



Помпео Батони. *Аполлон, Музыка и Архитектура.* Ок. 1741 г. (Лувр, Париж)



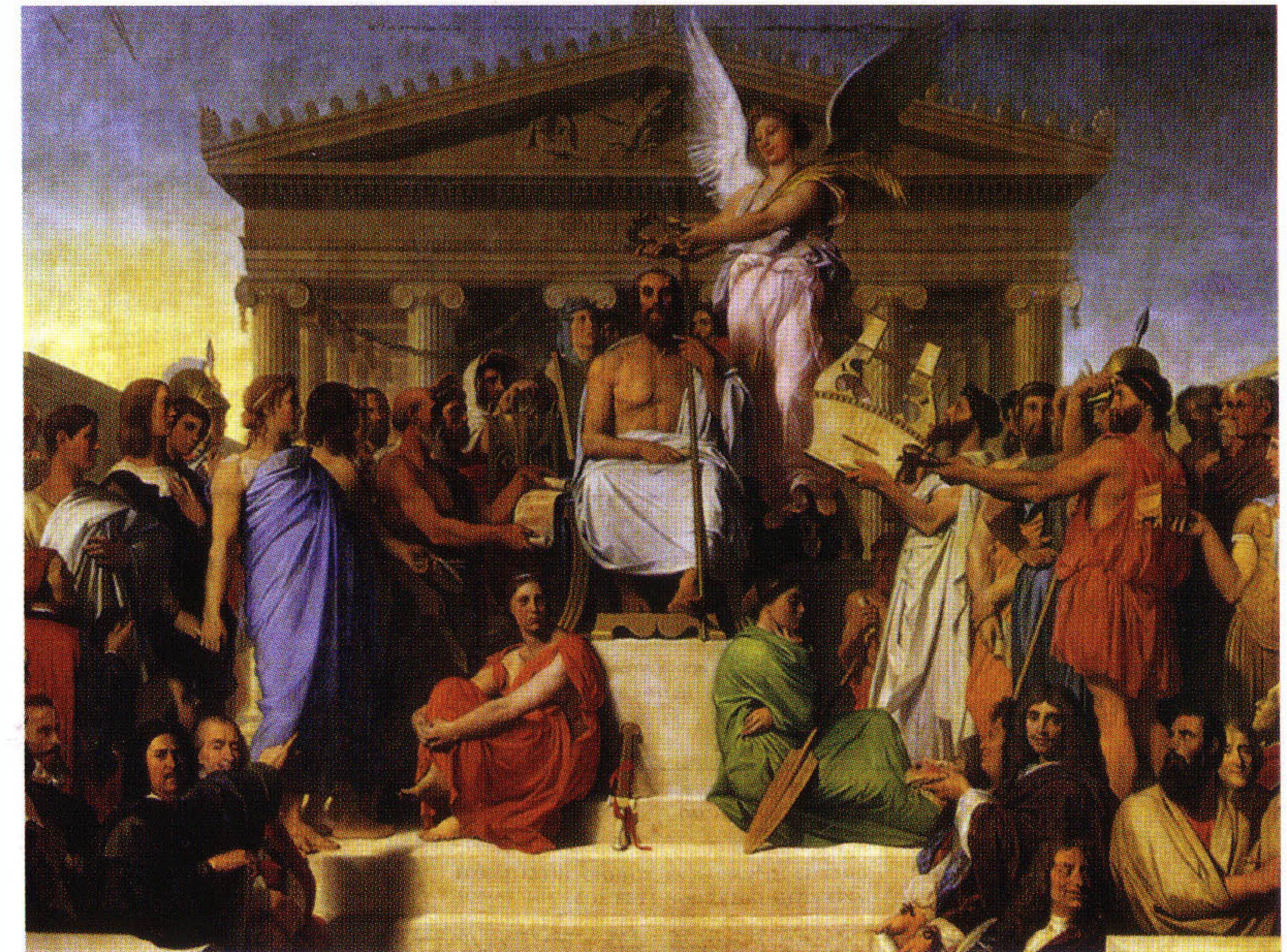
Пьер Сюблейр. *Харон, перевозящий тени.* Ок. 1735–1740 гг. (Лувр, Париж)



Доминик Луи Папети. *Греческие женщины у источника.* XIX в. (Лувр, Париж)



Карл Фридрих Шинкель. *Эллинский сон*. 1820 г. (Национальный музей в Берлине)



Жан Огюст Доминик Энгр. *Апофеоз Гомера*. 1827 г. (Лувр, Париж)



Марсель Ламберт. *Реконструкция Афинского акрополя, вид с запада*. 1877 г. (Библиотека Британского музея)



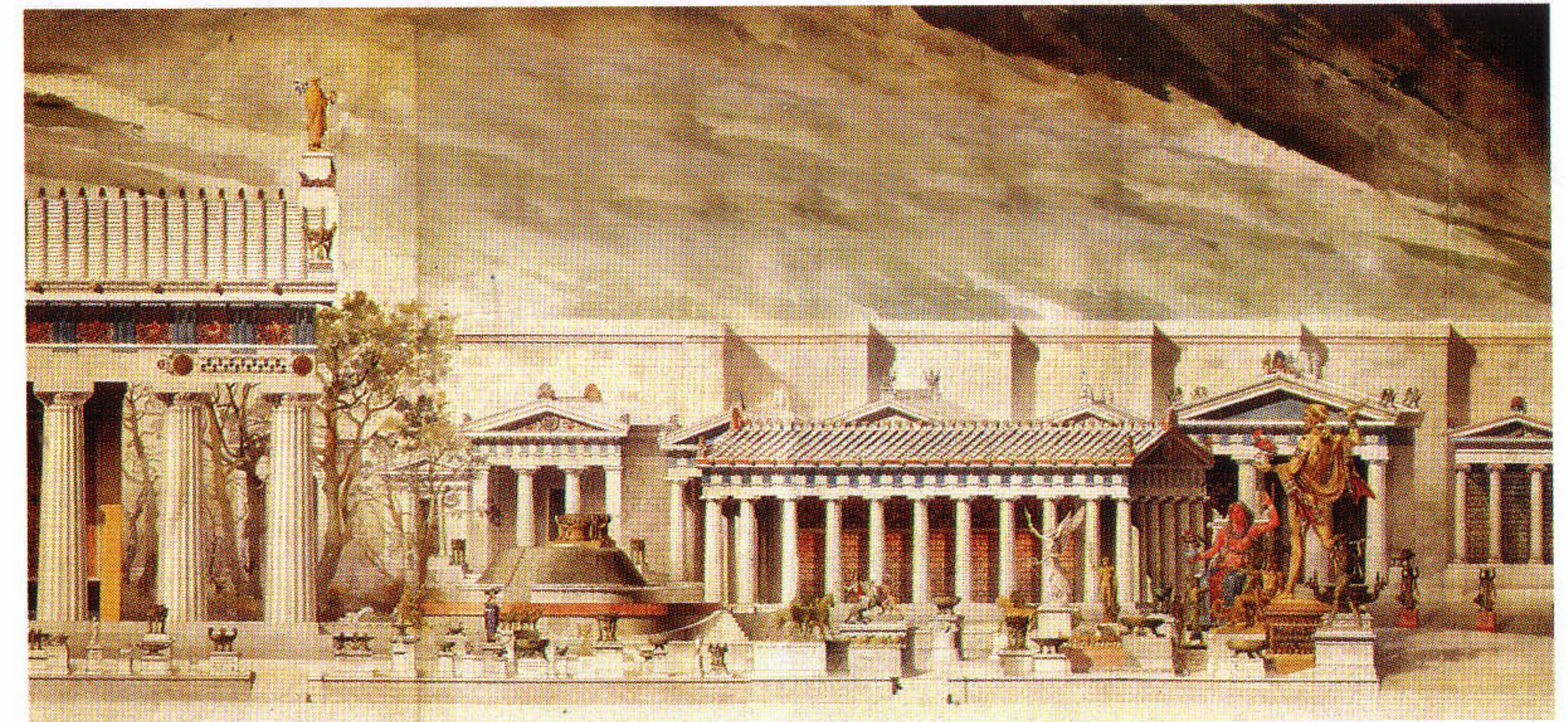
Александр Луи Леруа. *Гомер*. XIX в. (Лувр, Париж)



Фёдор Бронников. *Гимн пифагорейцев восходящему солнцу*. 1869 г. (Государственная Третьяковская галерея)



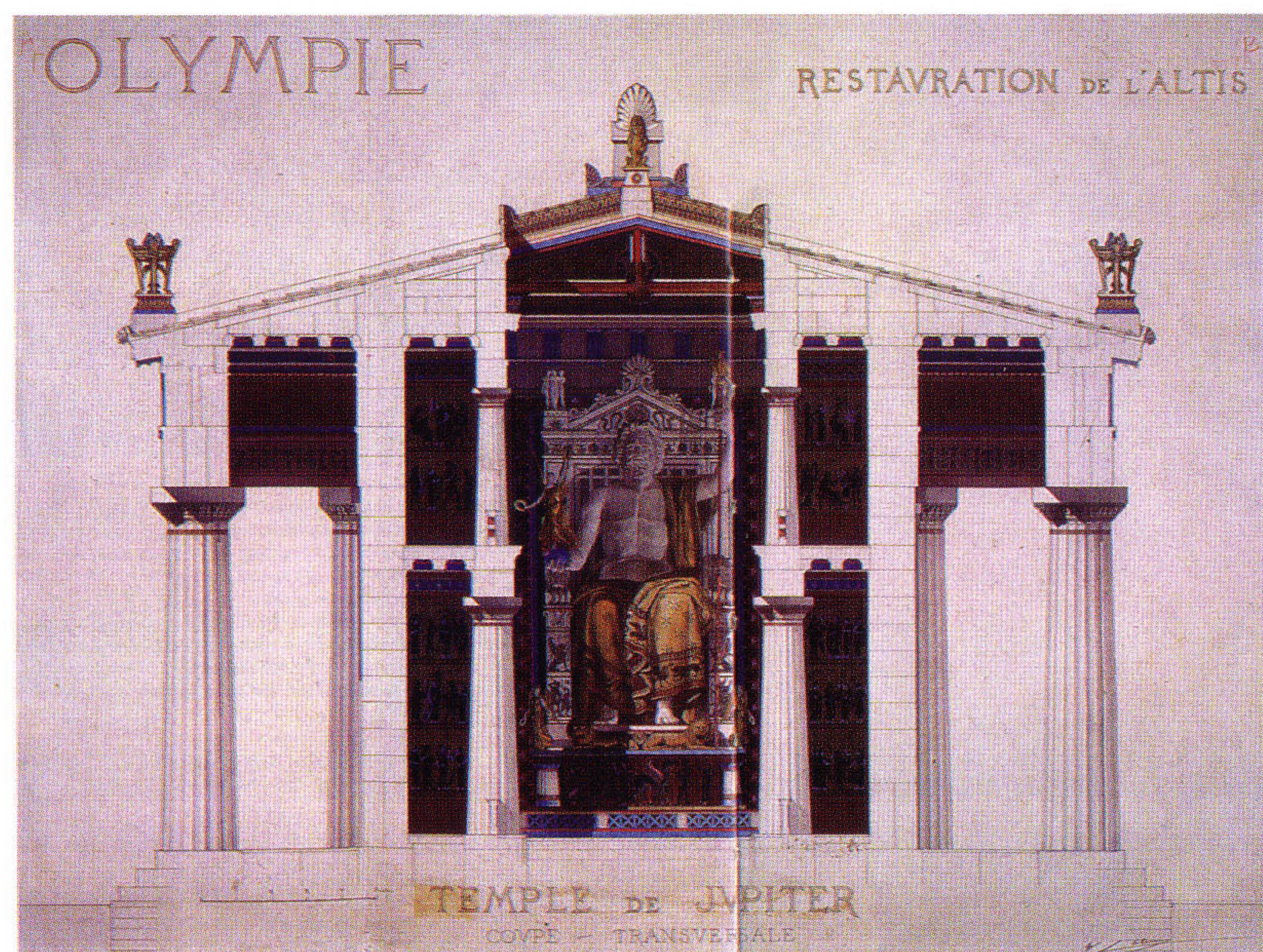
Фёдор Бронников. *Освящение гермы*. 1874 г. (Государственная Третьяковская галерея)



Виктор Лару. *Реконструкция Альтиса в Олимпии*. 1883 г. (Библиотека Британского музея)



Бенуа Лувё (Louviot). *Реконструкция Парфенона, поперечный разрез*. 1879–1881 гг. (Библиотека Британского музея)



Виктор Лару. Реконструкция поперечного разреза храма Зевса в Олимпии. 1883 г. (Библиотека Британского музея)



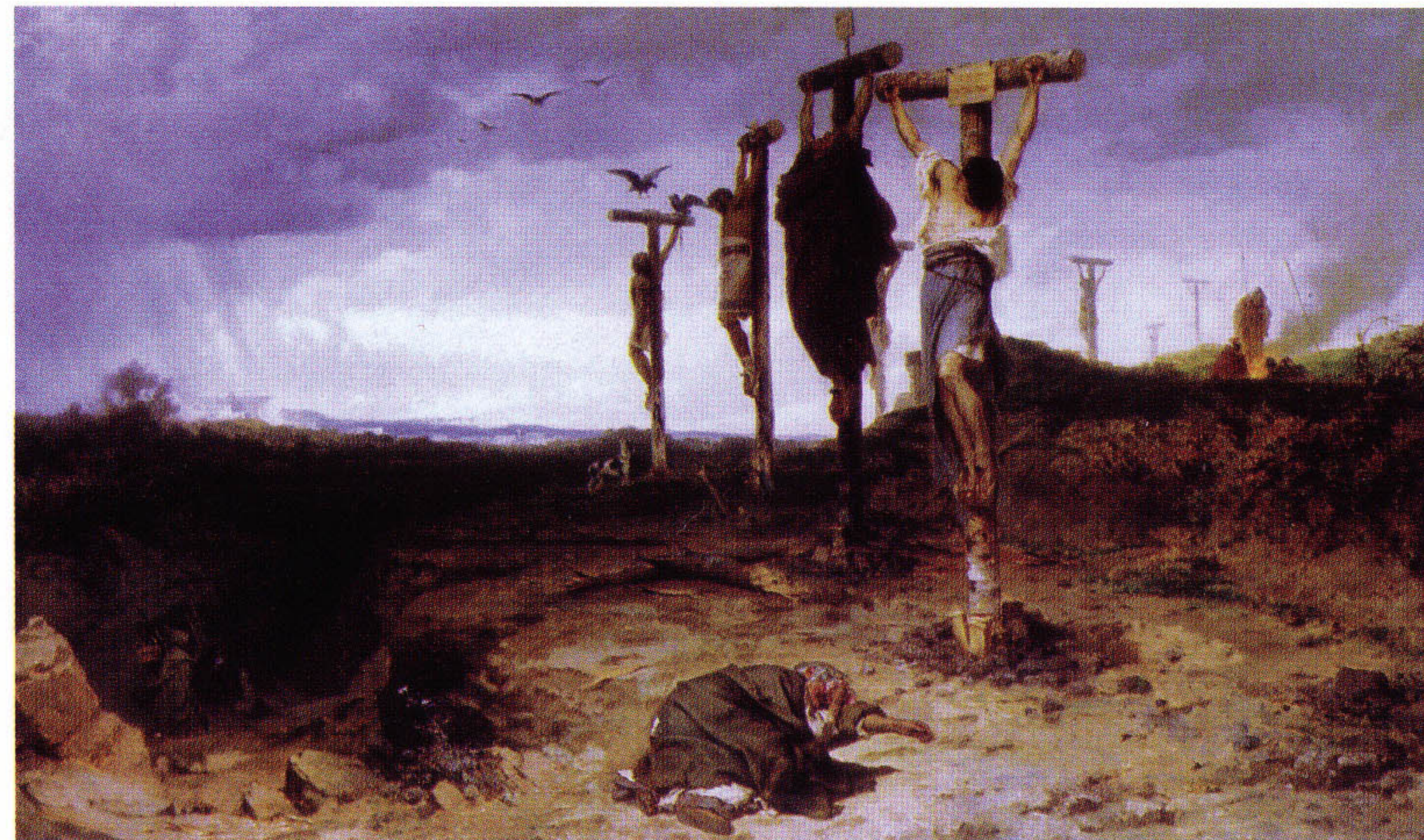
Жан Луи Жером. Греческий мальчик, организовывающий петушиный бой. 1847 г. (Лувр, Париж)



Никола Пуссен. Чума в Асдоде. 1630 г. (Лувр, Париж)



Карл Брюллов. Нашествие Гензериха на Рим. 1836 г. (Государственная Третьяковская галерея)



Фёдор Бронников. «Проклятое поле». Место казни в Древнем Риме. Распятые рабы. 1878 г. (Государственная Третьяковская галерея)



Никола Пуссен. Похищение сабинянок. Ок. 1637–1638 гг. (Лувр, Париж)



Генрик Семирадский. Праздник Вакха. 1870-е гг. (Серпуховский историко-художественный музей)



Генрик Семирадский. Фрина на празднике Посейдона в Элевсине (фрагмент). 1889 г. (Государственный русский музей в Санкт-Петербурге)



Генрик Семирадский. *Опасный урок*. 1886 г. (Переславль-Залесский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник)



Генрик Семирадский. *Талисман*. 1884 г. (Нижегородский государственный художественный музей)



Генрик Семирадский. *Христианская Дирица в цирке Нерона*. 1898 г. (Национальная галерея в Варшаве)



Генрик Семирадский. *Песня рабыни*. 1884 г. (Серпуховский историко-художественный музей)



Василий Суриков. Апостол Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы, сестры его Вереники и проконсула Феста. 1875 г. (Государственная Третьяковская галерея)



Генрик Семирадский. Светочи христианства. Живые факелы Нерона. 1876–1877 гг. (Краснодарский художественный музей)



Генрик Семирадский. У водоема. 1895 г. (Саратовский государственный художественный музей)



Степан Бакалович. *Помпея. У стен*. 1885 г. (Чувашский государственный художественный музей в Чебоксарах)



Степан Бакалович. *Соседки. Сцена из римской жизни*. 1885 г. (Саратовский государственный художественный музей)



Степан Бакалович. *В приемной у мецената*. 1890 г. (Государственная Третьяковская галерея)



Степан Бакалович. *Дискобол*. Третьяк. 1880-е гг. (Омский областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля)



Степан Бакалович. *Ода*. Третьяк. 1880-е гг. (Омский областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля)



Степан Бакалович. *С голубями. Триптих.* 1880-е гг. (Омский областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля)



Михаил Врубель. *Пирующие римляне.* 1883 г. (Государственный русский музей в Санкт-Петербурге)



Василий Смирнов. *Смерть Нерона.* 1888 г. (Государственный русский музей в Санкт-Петербурге)



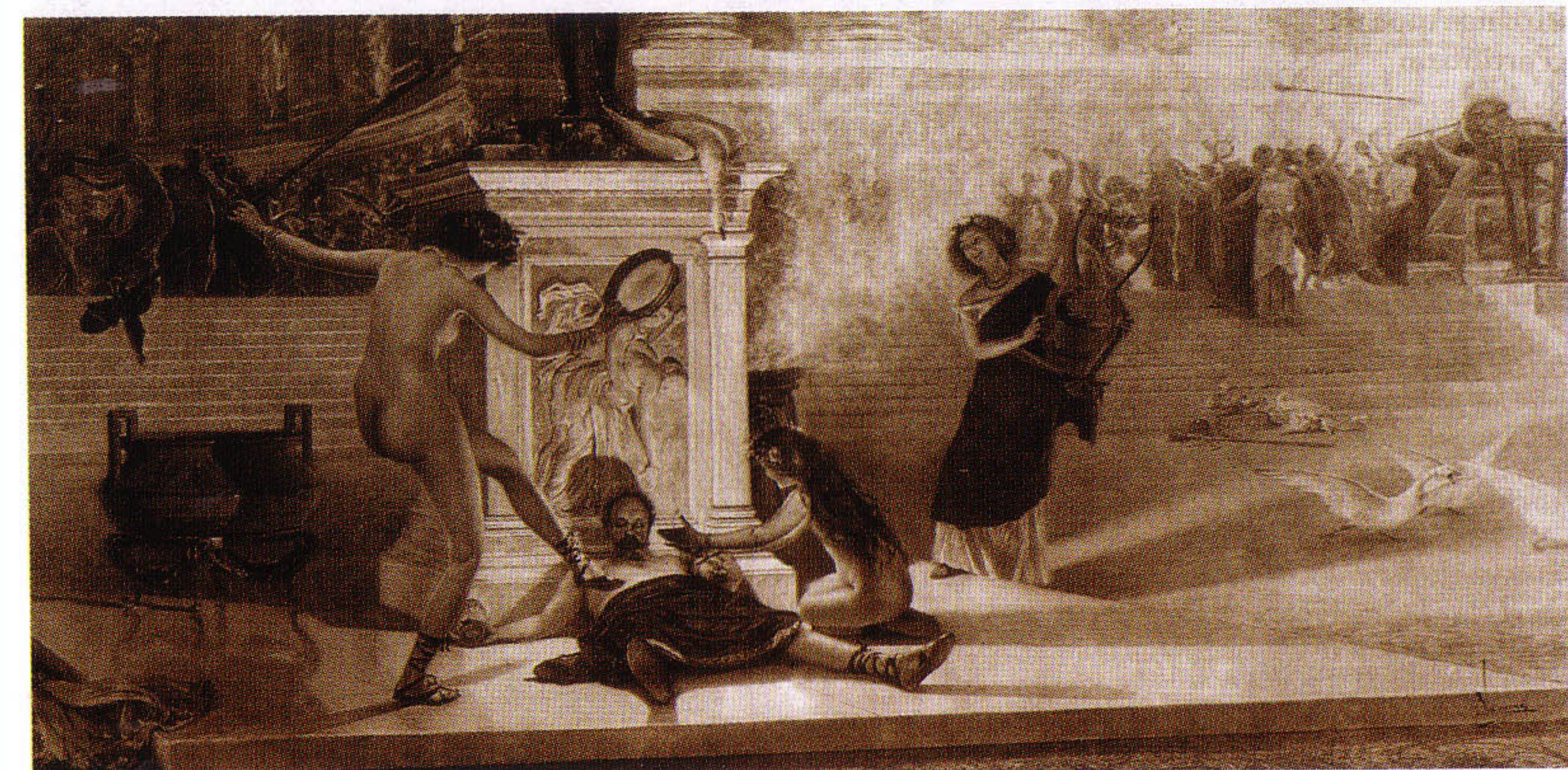
Степан Бакалович. Римский поэт Катулл, читающий друзьям свои произведения. 1885 г. (Государственная Третьяковская галерея)



Павел Сведомский. Фульвия с головой Цицерона. 1880-е гг. (Переславль-Залесский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник)



Павел Сведомский. Одинокая римлянка. 1884 г. (Нижегородский государственный художественный музей)



Васарри. Конец вакханального танца. 1899 г.



Жан Огюст Доминик Энгр. *Вергилий, читающий «Энеиду»*. 1819 г.
(Музей изящных искусств в Брюсселе, Бельгия)



Павел Сведомский. *Погребенные в цветах*. 1886 г. (Киевский государственный музей русского искусства)



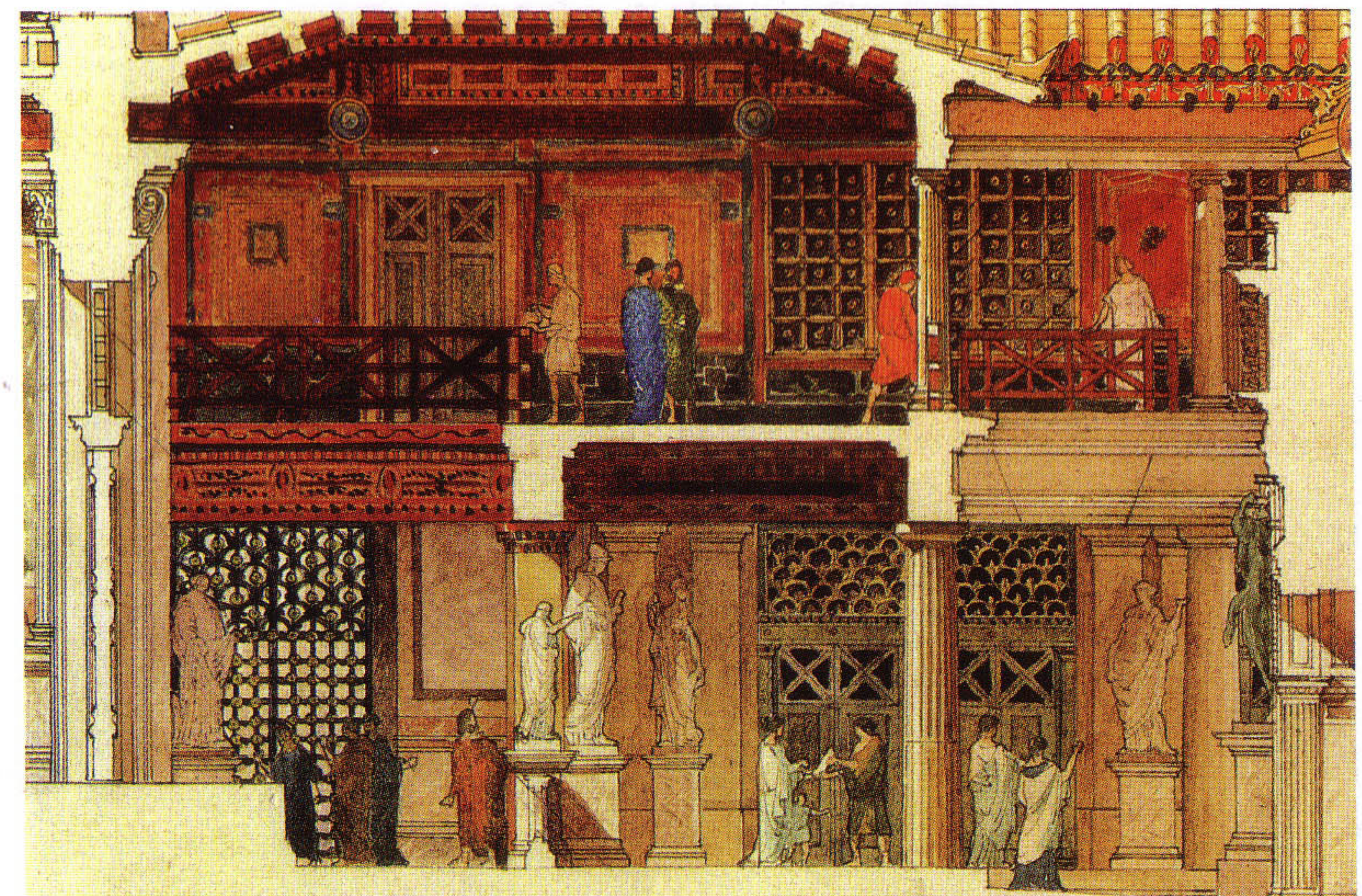
Павел Сведомский. *Мессалина*. 1900 г. (Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан в Казани)



Карл Брюллов. *Последний день Помпеи*. 1833 г. (Государственный русский музей в Санкт-Петербурге)



Бекетти. *Реконструкция северной части Римского Форума*. Конец XIX в. (Коллекция Национальной школы изящных искусств, Париж)



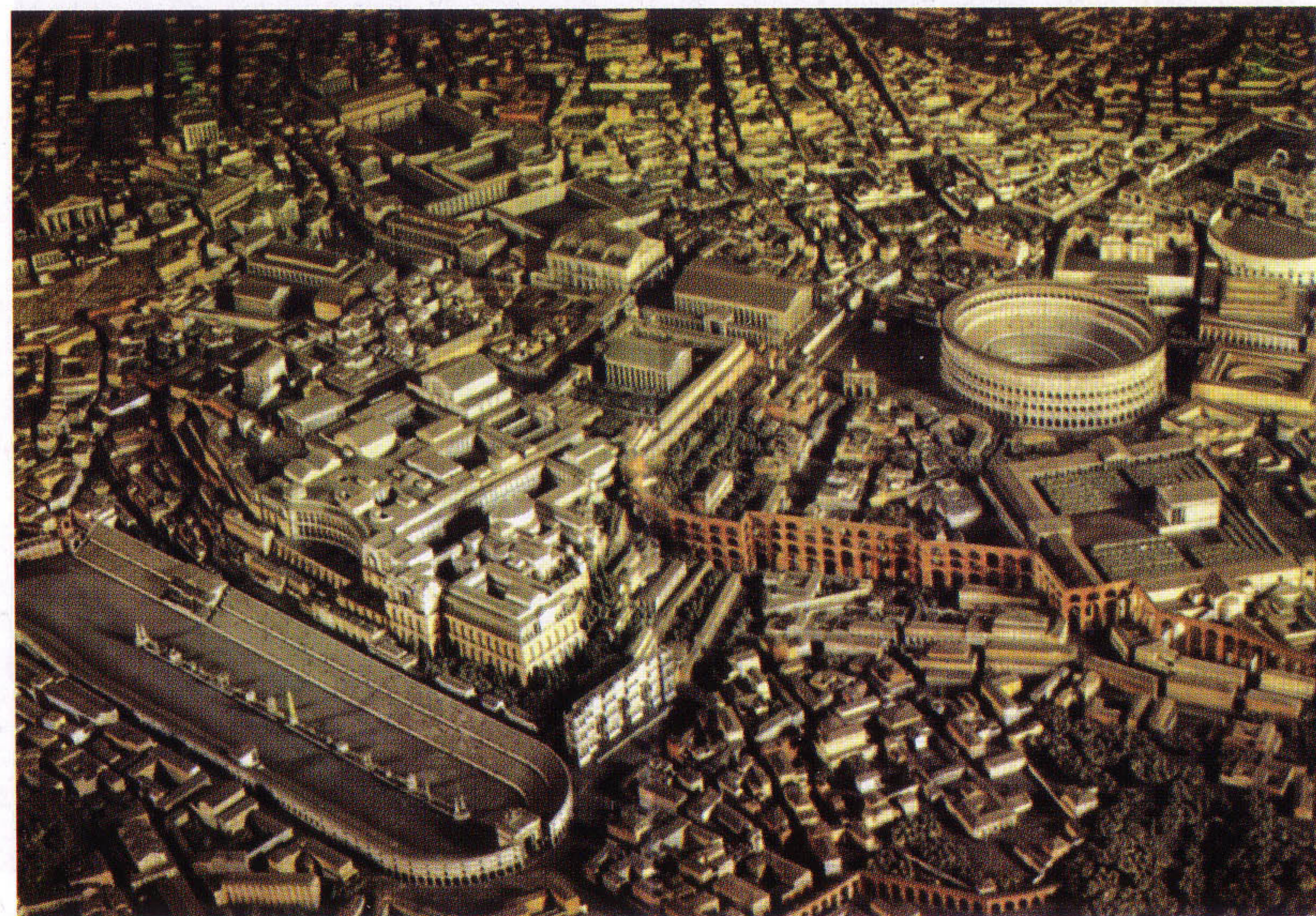
Леон Иоссели (Jaussely). *Реставрация Помпейского форума: деталь Храма Аполлона*. 1910 г. (Коллекция Национальной школы изящных искусств, Париж)



Теодор Чассерио (Chasseriau). *Женщины в помпейском термидарии*. 1853 г. (Музей д'Орси в Париже)



Генрик Семирадский. *У источника*. 1898 г. (Львовская государственная картинная галерея)



Модель древнего Рима. Первая половина XX в. (Национальный римский музей в Риме)



Жан Огюст Доминик Энгр. *Эдип и Сфинкс*. 1808 г. (Лувр, Париж)



Антон Лосенко. *Зевс и Фетида*. 1769 г. (Государственный русский музей в Санкт-Петербурге)