

**О ФИЛОСОФИИ, ТЕОРИИ  
И ЭСТЕТИКЕ АРХИТЕКТУРЫ, О ТРАГИЧЕСКОМ  
И КОМИЧЕСКОМ И О СТИЛЕ**  
Интервью с архитектором  
Абрамом Павловичем Мардером

Публикуемый текст появился на свет чуть менее двадцати лет назад.

В НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства (ликвидированном в 2007-м) летом 1995-го произошли кадровые изменения: кандидат архитектуры Абрам Павлович Мардер, бывший ученым секретарем Института, назначен на должность заместителя директора по научной работе, а я, архитектор I категории отдела теории градостроительства, занял его кресло.

Наши столы располагались в одном кабинете, и в течение восьми лет, пять раз в неделю я всю пользовался блестящей возможностью «повышать квалификацию без отрыва от производства», беседуя с Абрамом Павловичем по самым разным вопросам быта, бытия и архитектуры. Другого такого блаженного времени в дальнейшем у меня не оказалось.

В первые же недели совместного служения теории и истории архитектуры мы решили записать одну из бесед на магнитофон (о диктофонах и речи не было): не пропадать же зря изустному добру.

26-го июня 1995 г., в кабинете, который тогда выходил окнами на «огрызки» (гастроном на углу Владимирской и Большой Житомирской, прежде — номенклатурный спецраспределитель), прерываемые грозowymi раскатами и под шум дождя — лето выдалось влажное, — два человека, выкуривая сигарету за сигаретой, беседовали о природе архитектуры и ее теоретических проблемах, научных заботах и творческих радостях.

Толчком к записи оказалось не только восхищение самой личностью Мардера, его умением руководить коллективом, общаться, терпеливо выслушивать сотрудников, но и интерес к вышедшей в 1988-м, в престижном столичном «Стройиздате» книге «Эстетика архитектуры» — и на мой нынешний взгляд, наиболее стройному изложению теоретических основ всякого архитектурного творчества.



А. Пучков и А. П. Мардер, 1998



А. П. Мардер, 2001

Расшифровка беседы была выполнена от руки, затем отпечатана на машинке; после набрана в допотопной программе «лексикон»; затем переведена в «Word» и вычитана авторами. Только опубликовать ее — почти два печатных листа — не было возможности.

Устарел ли текст за эти восемнадцать лет? Стоит ли тратить бумагу на печать, туд на верстку и время на чтение?

Мне кажется, во-первых, в силу самой темы, максимально отдаленной от запросов строительной практики; во-вторых, благодаря отсутствию на протяжении этих лет качественного приращения знания в области эстетики и теории архитектуры («дел много, делателей нет»); в-третьих, в силу едва наблюдаемого интереса к «надземным» проблемам архитектуры и искусства в постиндустриальную эпоху, — текст интервью с академиком Украинской академии архитектуры, почетным доктором НИИТИАГ, доктором архитектуры, профессором Абрамом Павловичем Мардером не окажется лишним на страницах нашего сборника.

Когда еще раз согласованный с А. П. Мардером материал уже находился в работе, Абрам Павлович скоростно скончался 20 ноября 2013 года. А в памяти до сих пор его интонация и голос, — и шум дождя за окном.

*Андрей Пучков, д-р искусствоведения*

— Как вы, Абрам Павлович, могли бы охарактеризовать состояние нашей теории архитектуры на современном этапе?

— Прежде всего, договоримся, что мы будем понимать под «теорией архитектуры». Это понятие трактуется достаточно широко. Во-первых, под теорией архитектуры понимают всю архитектурную науку, — в отличие от архитектурно-строительной практики. Во-вторых, теорией архитектуры называют особую область архитектурной науки наряду с такими ее областями, как, скажем, история архитектуры, архитектурная типология и другие, вплоть до строительной физики, архитектурной акустики и т. д. В-третьих, под теорией архитектуры понимают локальные системы знаний о каких-либо сторонах, элементах, областях архитектуры — теория архитектурных форм, теория расселения и т. д. Я думаю, что ваш вопрос относится ко второму значению понятия, к теории архитектуры как системе научных знаний об архитектуре. В этом случае ответ может, на мой взгляд, быть один: теория архитектуры находится в зачаточном состоянии.

С сожалением отвечая именно так, я отнюдь не хотел бы отвергать или умалять всё, что наработано в области теории. Можно назвать многих исследователей, работающих в этой области, много интересных глубоких работ — к примеру, А. В. Иконникова, А. В. Рябушина, В. А. Глазычева, Н. И. Смолиной... Я напрасно начал перечислять, может быть, кого-либо уже при этом обидев, — поскольку этот список достойных имен можно решительно продолжить. Именно это глубоко огорчает, поскольку у нас есть широкие знания об архитектуре, есть глубокий анализ ее отдельных сторон и аспектов, но нет системы знаний, то есть такой их совокупности, в которой одни положения с неизбежностью вытекают бы из других, а изменения тех или иных положений влекли бы соответствующие изменения в других. Это уровень науки, соответствующий уровню долиннеевской ботаники, доменделеевской химии. Юрий Николаевич Евреинов выделял в развитии архитектурной (как и любой другой) науки три периода: описательный, аналитический и синтетический. Теория архитектуры, безусловно, никак не может перейти от второго этапа к третьему, оставаясь на уровне описательно-аналитического знания и значительно отставая в развитии не только от так называемых точных наук, но и от других областей архитектурной науки.

Не странно ли, что в течение многих лет сотни студентов в наших вузах обучаются по специальности «Архитектура», но не существует учебника или хотя бы учебного пособия по теории архитектуры [1]. И не только в Украине: не было такого учебника

и в Советском Союзе. Пожалуй, единственная книга, которую я мог бы назвать таким учебником, была издана в 1920-е: это «Теория архитектуры» (да простят мне, я уже и сам не уверен, что она называется именно так), давно ставшая не только библиографической редкостью, но и вообще (не знаю, по чьей-то воле или по объективным причинам) исключенная из научного обихода. По крайней мере, мне ни разу не приходилось встречать ссылки на эту книгу, не потерявшую, по моему убеждению, своей ценности в принципиальных положениях и по сегодняшний день...

— Простите, Абрам Павлович, но, если вы говорите о книжке Александра Васильевича Розенберга «Философия архитектуры», имеющей объем чуть ли не в 50 страниц, — то она, на мой взгляд, справедливо подвергалась критике такого видного ученого, как М. Я. Гинзбург: его рецензия на это издание может считаться образцом критической архитектуроведческой литературы (она опубликована в конце 20-х в журнале «Современная архитектура»)..

— Да, о ней. Показательно, что в прекрасной серии учебников и учебных пособий «Архитектура» для студентов архитектурных специальностей ВУЗов, подготовленной Московским архитектурным институтом и издававшейся Стройиздатом в 1980-е, включающей 25 учебников и 18 учебных пособий (к своему стыду не знаю, все ли они вышли из печати) нет учебника или пособия под названием «Теория архитектуры». Есть, правда, учебник «Основы теории градостроительства», но это, согласитесь, нечто совсем другое.

Не странно ли, повторю я еще раз свой вопрос, что есть учебники не только по, скажем, теории машин и механизмов, но и по теории литературы, живописи, музыки, а по теории архитектуры такого учебника нет?

Теорию архитектуры традиционно обвиняют в отрыве от практики, в «научности». Я бы воспринял эти обвинения как похвалу, если бы это соответствовало действительному состоянию вещей. Увы, основная беда современной теории архитектуры, по моему твердому убеждению, как раз и заключена в том, что она никак не может оторваться от практики, оперируя описаниями конкретных объектов и апеллируя к этим объектам. Известно, что наука оперирует абстракциями — точка, линия, абсолютно твердое тело, абсолютно черный цвет и т. д. И понятие «точка» может относиться и к нажиму карандаша, и к теннисному мячу, и к Солнцу как центру системы. Точки же, как таковой, в природе не существует, равно как и абсолютно твердого тела.

Теория архитектуры не выработала еще аналогичных абстрактных базовых понятий. То есть, они вроде бы и есть: скажем, — форма, содержание, масса, пространство. Но возьмите не только монографии, но и словари, и вы увидите, что в эти понятия разными людьми вкладываются разные, иногда в корне отличный смысл. И, пока объектом теории будут не научные абстракции, а конкретные объекты, трудно говорить о ней как о сложившейся науке, и любые ссылки на то, что теория архитектуры, как и вообще архитектурная наука, имеет прикладной характер, представляются мне не просто необоснованными, но и непрофессиональными; грубо говоря, обывательскими. На мой взгляд, нет прикладных или фундаментальных наук: есть прикладные и фундаментальные исследования в каждой науке. Первые отвечают потребностям практического использования знаний, вторые — накоплению самих этих знаний. И если нет этого накопления, то есть нет фундаментальных исследований, то и «прикладывать» нечего, остаётся только действовать методом проб и ошибок.

Объектность современной теории архитектуры, ее привязанность к реальным формам зданий и сооружений во многом определяет ее описательность. Более того, эта объектность размывает разницу между теорией архитектуры и историей архитектуры. Между тем, разница эта очень существенна. Предмет истории архитектуры, как и любой истории, — генезис явления. Он раскрывается через конкретные факты, формы, даты, имена и т. д. История архитектуры устанавливает закономерности реального развития архитектуры во времени и пространстве, и результатом исторического исследования является картина именно этой, изменяющейся, архитектуры.

Предмет теории архитектуры, как и любой другой теории, — структура и сущность явления. Они раскрываются через общие черты, присущие всем фактам, формам, датам, именам. Теория архитектуры устанавливает закономерности качественной определенности архитектуры, выделяющей ее среди других социальных явлений. Результатом теоретического исследования является картина неизменяемой сущности архитектуры, ее инварианта.

Объектность теории, лишая теоретические положения всеобщности, переводит теорию архитектуры в плоскость архитектурной критики, объясняющей и оценивающей конкретные объекты. Между тем, если не отождествлять архитектурную критику с критикой художественной (а такое отождествление мне представляется абсолютно недопустимым), — то следует заключить, что, чем более

развита теория архитектуры, тем менее значимой становится архитектурная критика: поскольку субъективно-личностное суждение об архитектуре, каковым является критика, уступает место объективно-нормативному суждению. Согласитесь, трудно представить себе отличную от научной (= теоретической) критику в области аэродинамики или самолетостроения, в области физики или механики.

Теория архитектуры для того, чтобы оформиться именно как теория, как наука, должна подняться над практикой, осознать ее в форме понятий, категорий, законов, то есть — в форме научного знания. И только после этого она перестанет быть придатком и служанкой практики, а станет источником ее обогащения и развития. Мне уже приходилось об этом писать, но повторюсь еще раз: субъект практической деятельности вправе ждать от теории не конкретных рецептов и предписаний (теория не может и не должна давать такие рецепты), а знания об объективном мире, знания о закономерностях этого мира, которые позволили бы ему согласовывать свои действия и решения с этими закономерностями.

А то, что эти знания должны быть и будут выражены языком абстракций — ну, что ж, язык науки отличен от обыденного языка. Не сетуем же мы на то, что в математике не пишут «2 яблока плюс 3 яблока равно 5 яблокам», а пишут: « $2 + 3 = 5$ » или « $a + b = c$ », а уж яблоки это или груши, панели или колонны — подставляем в формулу мы сами. И в этом и есть достоинство формулы « $a + b = c$ », что она отражает и « $2 + 3 = 5$ » и « $3 + 5 = 8$ », и яблоки, и груши, и панели, и колонны.

Представляется, — и мне об этом тоже не раз уже приходилось не только говорить, но и писать, — что в настоящее время основным направлением развития теории архитектуры должна стать разработка ее категориальной (понятийной) системы. До тех пор, пока мы не осознаем, что теория архитектуры, как и любая другая теория, должна строиться на системе взаимосвязанных однозначных понятий, на последовательной выводимости суждений из неких первичных аксиом и постулатов; пока мы не сформулируем эти понятия, аксиомы и постулаты, — теория архитектуры останется собранием личностных суждений и взглядов, которые не могут быть ни доказаны, ни опровергнуты; и, следовательно, ни о каком развитии теории архитектуры в таком случае не может быть и речи.

— Какие направления архитектурной теории вы считаете наиболее насущными, если вообще может идти речь об «актуальности» какой-либо теории?

— Начну с вашей оговорки. Звучащее в ней сомнение относительно актуальности теории вполне правомерно. Более того, мне сразу захотелось решительно поддержать вас в вашем сомнении. Но потом я почувствовал, что вопрос этот неоднозначен. В ответе на него следует исходить из двух уточнений: «актуальность для чего (кого)?» и «актуальность когда?»

Если говорить об актуальности в общепринятом понимании, то есть как о сегодняшней практической ценности, то актуальными оказываются только готовые знания, то есть знания, уже полученные ранее. Что же касается самого процесса познания, то говорить об актуальности (или неактуальности) того или иного направления этого процесса, тех или иных исследований (безразлично: чувственно-экспериментальных или абстрактно-логических) бесполезно.

Человек познает мир, реализуя свою врожденную потребность, инстинкт, если хотите, познания. Полученные знания о мире он формулирует в виде теорий, которые раскрывают суть познаваемого объекта и закономерности его развития безотносительно к характеру и форме использования объекта в практической деятельности человека.

Может быть, я ошибаюсь, но мне представляется, что ни одна из фундаментальных теорий ни в одной из областей науки не возникла из каких-либо потребностей общества или в связи с такими потребностями. Была ли практическая потребность в законе Ломоносова–Лавуазье, в теории происхождения видов Дарвина, в периодической системе Менделеева, в теории относительности? Какая из практических проблем потребовала для своего решения исследовать строение атома или природу света? А вот последующее (иногда спустя десятилетия) обращение к научным теориям мы наблюдаем повсеместно и всечасно. Теория раскрывает какое-либо функциональное свойство объективного мира: скажем, строение атома. При этом обнаруживается и фиксируется, что расщепление атома (или атомного ядра) связано с выделением большого количества энергии. Сами исследования атома отнюдь не были актуальны. Но когда общество столкнулось с потребностью в новых источниках энергии, результаты этих исследований (именно результаты, а не сами исследования) стали актуальными.

Кстати, результаты исследования, то есть знания о мире, именно в силу их индифферентности по отношению к потребностям общества, могут оборачиваться, как это хорошо видно на примере

атомной энергии, и добром, и злом для человека и человечества. Не случайно все чаще раздаются голоса о запрете на исследования, результаты которых заведомо могут быть использованы человечеству во зло. Но, как отметил Рабиндранат Тагор, если закрыть двери перед заблуждениями, как же войдет истина? Впрочем, это уже предмет другого разговора. Сейчас же мы лишь констатируем, что выделять какое-либо направление исследований в рамках их практической актуальности или неактуальности некорректно.

Более того, желание определить какое-либо направление познания мира актуальным вольно или невольно априори задает ему тот или иной результат, который и делает это направление актуальным. И тогда трудно удержаться от соблазна получить именно желаемый результат. Так рождались лысенковские «теории» повышения урожайности; так обосновывались преимущества сборного домостроения перед монолитным, а спустя тридцать лет — наоборот, монолитного перед сборным, и т. д.

Но все сказанное остается в рамках актуальности как полезности для практики. Другое дело, когда речь идет о развитии и потребностях самой науки. В этом случае правомерно говорить об актуальности того или иного направления, той или иной теории. И эта актуальность определяется тем, что в системе наличных знаний существуют своего рода белые пятна, не находят объяснения те или иные факты и явления, не стыкуются те или иные представления и т. д.

В архитектурной науке, в теории архитектуры вопрос осложняется тем, что системы научных знаний об архитектуре, как уже отмечалось, не существует, а, следовательно, не выделены и белые пятна, которые требуют исследования.

Хочу обратить ваше внимание на характерное явление. Выбирая направление и тему диссертационного исследования в архитектуре, обычно обращают внимание на то, много ли ученых работает в этом направлении, много ли диссертаций готовится. И это естественно. Но если в математике, физике и других сложившихся науках «диссертательным» обычно считается то направление, на котором сосредоточили свое внимание многие исследователи, в архитектуре стараются выбрать направление, в котором никто, кроме диссертанта, не работает. В архитектурной науке, в особенности в теории архитектуры, мы, к сожалению, чаще всего не продолжаем наших предшественников (хотя в авторефератах диссертаций добросовестно и уважительно перечисляем их, называя поименно), а находим себе место рядом с ними.



Кажется, в сборнике «Физики шутят» была опубликована ироническая, но очень близкая к истине, «болванка» научной статьи (привожу по памяти): «Известно, что...; NN в своих работах показал, что...; исходя из этого, можно сделать вывод, что при таких-то условиях...» [2]. Попробуйте приложить эту схему к какой-либо из статей по теории архитектуры: вряд ли вам это удастся.

Поэтому, имея собственное твердое мнение, что говорить о предпочтительности, насущности, актуальности того или иного направления в теории архитектуры неправомерно, я тут же высказываю несогласие с этим своим мнением, и утверждаю, что сегодня есть одно направление, которое предпочтительно, насущно и актуально для развития не только теории, но и практики архитектуры. Это направление я уже называл: создание целостной системы самой теории архитектуры, ее понятийного и терминологического аппарата. Без решительного прорыва в этом направлении подлинная теория архитектуры как наука не состоится.

Я далек от мысли, что для создания такой системы достаточно сесть, задуматься и изложить в определенном порядке наличные знания. Я также далек от мысли о том, что может быть сразу создана такая целостная и непротиворечивая система. Но я убежден, что сегодня наличие многих, пусть даже разных систем, но именно систем, гораздо лучше, чем их полное отсутствие. Пусть система ошибочна, — ее поправят (или исправят) другие. Действительно, в споре рождается истина. Но для этого нужно четко изложить предмет спора.

— Если позволите, несколько вопросов по поводу вашей книги «Эстетика архитектуры». В ней среди прочих затронут любопытный вопрос о понятиях трагического и комического в отношении к художественной форме. Современный опыт западной архитектуры дает возможность несколько скептически отнестись к вашему тезису о неприемлемости этих категорий для анализа архитектурной формы, поскольку в произведениях, скажем, хай-тека или хэппенинга понятия *аттракцион*, *драматургия*, *театрология* со своими специфически архитектурно-пространственными толкованиями «трагического» и «комического» занимают вполне корректное и объяснимое место.

— Первое, что я мог бы ответить, — мы снимаем этот вопрос, поскольку, увы, я на него не могу дать ответ. Второе решение — второй полюс или промежуточное — если бы я выбрал из этого (если бы мы не говорили о примерах), не рассматривали конкретные вещи, даже не сводили к театру, а просто я бы коротко изложил свой взгляд на разницу между архитектурной формой и художественной

формой. Третий путь — попробовать довести эти наши рассуждения до каких-то результатов.

— **Может быть, попробовать корпусно изложить то, о чем мы с вами говорили в последние дни, а затем — про что получится. То есть, если я жду от вас какого-то вывода по этому вопросу, это один путь, а второй — вторая цель, подводная, — услышать ваш ход анализа обсуждаемых материй. Самый процесс, так сказать. И то, и другое было бы интересно, поскольку, как мне кажется, никто другой над этим так глубоко не работал.**

— Меня поразило, что действительно, в словарях (хотя и словари эти еще марксистско-ленинские) для раскрытия категорий «трагическое—комическое» всегда берется театр, хотя «Анкор, еще Анкор» Федотова можно отнести к разряду той же комедии: там есть и смех, и слезы, и все что угодно.

— **Может быть, здесь эффект зрелищности как-то обыграть? Потому как и там — это театр, и мы говорим об Отелло, о Чаплине. Это один ход, а с другой стороны, та же самая зрелищность есть и в архитектуре.**

— Есть. Я ссылаюсь на трагедию и комедию, то есть на театр; но есть, с одной стороны, — то, что мне первое пришло на ум, — «Анкор» Федотова; а с другой — «Последний день Помпеи», скажем. В общем-то, это равносильно трагедии в театре. Там разворачивается трагическое действие, только помещенное в плоскость холста. В скульптуре, скажем, Лаокоон может быть иллюстрацией трагического.

Теперь к архитектуре. То, что архитектура воспринимается зрением, — это утверждение кажется мне несколько грубым. Не сводим ли мы восприятие архитектурных форм только к визуальному ряду? Хотя, конечно, визуальный ряд тоже имеет место.

— **В сущности, обсуждая явление аттракционизма, мы говорим о визуальном ряде.**

— Безусловно. И в такой форме он отношения к процессу не имеет. Видите, вопрос несколько изменяется: можем ли мы рассматривать визуальный ряд как элемент архитектурной формы? То есть, какая-то «рация», как говорят, есть в вашем заявлении, поскольку визуальный ряд втягивает, приглашает меня в процесс купли-продажи, — постольку он становится частью этого процесса. Вроде бы есть такой момент. А с другой стороны, — будем ли мы относить к этому же процессу, скажем, крупно написанную на стене надпись: «Здесь скидка 30 %»? Будем ли мы рассматривать такую

надпись как элемент эстетики архитектуры? Она ведь может быть как угодно составлена: «Здесь скидка 30%» или, может: «Завтра здесь будут кормить бесплатно», — что вызывает уже определенные и трагизм, и комизм ситуации. Все зависит от того, приду я есть сегодня или завтра, или послезавтра, и вновь увижу ту же надпись, а может быть, даже из другого города приеду, чтобы здесь бесплатно поесть: для меня смешного будет мало. Так вот, можем ли мы, грубо говоря, такую вот надпись рассматривать в плане эстетики архитектурной формы?

— Мне кажется, такая надпись воспринимается информативной в ином смысле. Она информативна не в смысле прагматическом, а в смысле эстетического образа. Поскольку, когда мы говорим о рекламе, то замечаем, что это все-таки прагматическая вещь. А разрушенность фасада, сама по себе снимая прагматику, работает эстетически.

— Согласен. Но относится ли это к эстетике архитектуры?

— Думаю, относится, поскольку исполнено средствами архитектуры.

— А средства ли это архитектуры? Если средства архитектуры — это такие средства, которые позволяют мне создать комфорт, то относится ли изображение дискомфорта к средствам архитектуры? Здесь мы возвращаемся в какой-то мере к началу. Видимо, вынуждены будем огрублять: можем ли мы назвать, скажем, Прокруста мастером кроватей? Смешная ситуация. Мастер кроватей тот, кто создает мне лежанку комфортную...

— Да, но вы говорите о функциональной комфортности, а не об эстетической...

— Верно, всё так и есть. Но нужно ли нам, вправе ли мы и можем ли мы эстетический комфорт, созданный другими средствами, рассматривать как элемент архитектурной формы?

— Видимо, в той мере, в какой он играет некую роль в этой форме, самой этой формой играет архитектурную роль. Не художественную.

— Допустим. Но, если я смотрю на говорящего сфинкса, предположим, то я считаю, что звук в какой-то мере включается в архитектурную форму. А если я у себя дома включаю магнитофон и слушаю Бетховена, могу ли я считать эту музыку частью эстетики архитектурной формы? Эстетики среды — да, соглашусь. Здесь мы, видимо, перебрасываемся к другой части моей книги, которая наполнена больше вопросами, чем ответами.

В нашем восприятии архитектурная форма может просто сосуществовать рядом с формой художественной. Это первый вариант. Второй: архитектурная и художественная форма могут взаимодействовать друг с другом вплоть до их взаимопроникновения. Но когда исчезает качественная определенность архитектурной формы, живописи, скульптуры и прочего, а создается нечто новое в образе, конкретным носителем которого трудно назвать что-либо определенное — скульптуру или архитектуру, — вот тогда появляется синтез в архитектуре. К чему я это сейчас говорю? Не является ли это комическое изображение, привлекающее меня в здание, чем-то рядоположенным по отношению к его архитектурной форме?

— То есть так же, как мы будем говорить, например, о футуризме и утверждать, что футуризм нуждается в непосредственном словесном обосновании, обязательном для его понимания, а неоклассика как явление внятного историзма, скажем, не нуждается: говорит сама собой. Здесь так же. Гротескная скульптурно-архитектурная вещь нуждается в словесном обосновании. Но работает и самостоятельно. Парадокс?

— Допустим. Но представим себе на минутку, что вместо этого изображения (ведь это же изображение) стоит зазывала, и в качестве зазывалы трудится какая-нибудь «звезда экрана», мим. Можете ли вы его рассматривать как элемент архитектурной формы?

— Нет. Поскольку он не присущ этой форме. Он может уйти, и с формой ничего не произойдет. А декоративный элемент пресуществлен, как маска, вернее, как до известной степени собственное лицо этого процесса.

— Скорее, все же речь идет о маске, чем о лице процесса.

— Пожалуй, действительно как маска процесса, отличная от процесса, не повторяющая процесс архитектурными средствами, «архитектурным образом».

— Именно образом, и потому мне кажется, что гротескность не относится к архитектурной форме. Здесь я чувствую себя и консерватором, и ортодоксом: не знаю, в данном случае, как себя называть. Но я не могу это воспринимать иначе, чем как это было в корке папы Карло: нарисованный огонь.

— То есть, на ваш взгляд, это некоторая декорация...

— ...предназначенная для ускорения процесса, работающая на этот процесс.

А вот возьмем другую ситуацию. Архитектор хорошо решил задачу, мы посмеялись, зашли и купили холодильник. А не значит ли

это, что, предположим, завтра на здании тюрьмы будет изображена такая вот комическая сцена, которая будет меня привлекать туда, — как в таком случае быть?

— Если я верно понял, вы противопоставляете процесс его выражению?

— Да. У меня все время такое чувство, что архитектурная форма может и должна выражать только два момента: самое себя и организованный ею процесс. В противном случае форма, пусть даже гротескная, меня дезинформирует. Я понимаю, что протолкнул эту форму директор или хозяин этого магазина — мне, может быть, это даже импонирует, поскольку вовлекает меня в некую игру; но если на клетке слона видеть надпись «буйвол», — можно ли жить по-настоящему в такой среде?

То есть, как некий отдельный аттракцион может быть любая маска: речь не об этом. Речь о том, могу ли я жить в такой среде, в которой я, передвигаясь, не знаю, что здесь у меня «комический фасад», а за ним — тюрьма. На следующем здании фасад изображает театр, а в действительности там больница. Следующим домом изображен вход в мэрию, выполненный в духе Палаццо Дожей, а оказывается, что там общественный туалет. И так далее...

— Но это возможно, когда мы скрываем процесс.

— Да, но и в этом случае процесс не раскрывается. Мы просто вас шокируем чем-то, привлекаем ваше внимание, заставляем вас остановиться, и всё. Ведь мы заходим в магазин не потому, что я вижу в витрине холодильник.

Кстати, вспомнился случай. В одном из иностранных журналов, кажется, американском, очень давно, — когда они только стали у нас появляться, — был изображен большой обувной магазин. Наружная стена его совершенно глухая, даже, по-моему, окон нет. И в этой стене внизу как бы вместо цоколя полоса наклонного зеркала высотой 50–60 см. Я представил себе, что я иду и вижу — кстати, это как раз ситуация, о которой вы говорите, — отражение моих ужасных сбитых нечищенных ботинок. Это меня тогда здорово заинтересовало какой-то своей философичностью. Подобный случай больше, на мой взгляд, соответствует образу архитектурному, как и растворяющееся здание, дематериализующееся при помощи специальных стекол. То есть здание заставляя меня посмотреть на самого себя. В общем-то, это элемент той же самой рекламы, только выполненной другими средствами. Но эти аттракционные средства, мне кажется, ближе архитектуре. Ведь даже выставленные в витринах наших мага-

зинов холодильники, ткани или телевизоры к самой архитектурной форме отношения не имеют. Это просто прагматическое отражение того процесса, который в этом магазине происходит. Это «живая информация», даже не реклама. Это первый случай. Второй — когда за прозрачным стеклом видно, как ходят люди, виден товар и самый процесс покупки. Но есть еще один — третий — самый худший вариант: промежуточный между этими двумя. Постоянная витрина, не отражающая того набора товаров, которые есть в магазине. И такая витрина не столько информативная, сколько декоративная. Она нечто для меня изображает, заставляя остановиться.

— **То есть, вы исключаете из такой витрины информационный слой в том смысле, в каком он в другом случае обозначает процесс.**

— Да. Причем я понимаю, что все эти формы витрины к организации процесса имеют косвенное отношение, это элементы рекламы. Но одни рекламируют процесс через сам процесс, другие — через дополнительную информацию, третьи — маскируют процесс, не показывая его истинного смысла. И в этом случае, мне кажется, наиболее близка к образности архитектурной формы ситуация, когда сам процесс себя рекламирует, и я имею возможность его наблюдать. Тогда архитектурная форма не выражает ничего другого, кроме самой себя в единстве с процессом.

— **Вы имеете в виду процесс, выраженный средствами и путем самого процесса? «Маразм может быть выражен средствами самого маразма»?**

— Да. Мне его раскрывают, не прячут его от меня. И у меня такое чувство, что архитектурная форма заключается именно в этой выразительности. Это основная ее выразительность: она выражает самую себя. Ну, например: у нас есть какая-то плоскость фасада — жилой дом, административное здание. Имеется ряд окон, за которыми — строй одинаковых кабинетов. Архитектор как-то выделяет, скажем, одно окно, обводя его рамкой. Сплошь и рядом такое делается. Я обычно это называю рисованной архитектурой. Пожалуйста, расположи здесь кабинет директора, выдвини его в виде эркера. И тогда окажется, что это не просто пятно на фасаде, а это ценное пятно, которое обозначает, что здесь произошло какое-то изменение сути, какое-то изменение процесса, изменение содержания. И вот заговорила эта форма уже информацией о самой себе и тем самым о чем-то, что действительно есть за ней. Может быть, это какая-то ортодоксальность моего мышления, но мне кажется, что такое пятно на фасаде значительно архитектурней, чем любое нарисованное пятно.

— Тогда, Абрам Павлович, я сформулирую вопрос несколько иначе, если позволите. Не считаете ли вы, что то, о чем мы сейчас говорим, по сути, есть некоторое вырождение архитектурной формы? Если посмотреть на генезис развития архитектуры, начиная с классики, с соцреализма и т. д.

— Если бы я с вами согласился, это значило бы, что я как-то отказываюсь от своей концепции о том, что архитектурная форма должна приближаться к формам самой природы. Говоря в общем, я смотрю на дерево: кроме себя самого оно ничего не выражает. Или, иначе: оно выражает очень многое. Оно выражает свою неповторимость в окружении других деревьев или уникальность той открытой местности, на которой растет; выражает то, здоровое оно или больное. По форме дерева вы увидите очень многое, даже почву, которая его питает. Все это, внешнее по отношению к дереву, как-то отразится на нем и в его формах, но все-таки, кроме самого себя, дерево ничего не выражает. Также ничего, кроме самих себя, не выражают горы, закат или море, — скажем, в отличие от красок Айвазовского, которые выражают не самих себя, а волны, тогда как сама волна, кроме самой себя, ничего не выражает. Но вот что интересно: эта реальная волна, это реальное дерево, не выражая ничего, кроме самих себя, для меня, воспринимающего их, раскрывает широкий диапазон возможных эстетических переживаний. Я в плохом настроении вижу это дерево, и оно мне кажется либо угнетенным, либо гнетущим меня. Разумеется, это я сам создаю себе какую-то новую картину, — дерево-то не «угнетено», оно такое, какое есть. На море я могу глядеть с восторгом, могу — с ужасом, могу находить его красивым, могу — некрасивым, могу находить его величественным, благородным, каким угодно. Я могу его наделить любым своим переживанием. Иными словами, у меня такое чувство, что мир природы в своей целостности, своим выражением самого себя настолько нейтрален, что, не неся никакого собственного художественного образа, позволяет мне наделить его любым художественным образом, которого в нем нет. И потому мне кажется, что это была бы не деградация архитектуры, а, наоборот, ее возвышение до самой природы.

— Но, мне кажется, аттракционизм — это неестественное, неприродное состояние для архитектуры. (Неужели, несмотря на относительную молодость, я столь ортодоксален, что плохо воспринимаю современную архитектуру?)

— Видите ли, это зависит от того, как мы определим природу архитектуры. Если мы определим природу архитектуры, условно

говоря, как вид искусства, то заведомо положим, что она должна нас ввести в какой-то художественный образ, — как и любое другое искусство. Сообщение о том, кто, в каком году и как именно умер, — это не художественная литература, даже если это называется романом. Ведь мы же говорим о малохудожественных (или «маловысокохудожественных») художественных фильмах. Нет образа. Фильм называется художественным, но все равно он нехудожественный. Нет образа — нет искусства. Как говорил Гёте: если будет точно изображена собачка, то на одну собачку в мире станет больше. Произведение искусства в данном случае не состоится. Художественное изображение собачки должно нести нам что-то, вне этой собачки лежащее. Архитектура для меня — это сама собачка. И вот, видя этого бульдога, я могу сказать: «Боже, какой урод», или «надо же, какой красавец»; могу прийти от него в восторг, а могу — в ужас. А он — ни то, ни другое, не урод и не красавец. Он — бульдог.

— То есть вы боитесь, что, если архитектурная форма будет этим бульдогом...

— Нет, я не боюсь, наоборот: я думаю, что она и есть или, скорее, должна быть им, этим живым бульдогом (или пуделем, или таксой). По крайней мере, в споре был момент, что, если архитектурная форма будет только самой собой и будет выражать только саму себя, не деградирует ли она при этом?

— Нет, мой вопрос был о другом. Не являются ли произведения хай-тека, хэппенинга с их обрушенным фасадом деградацией архитектуры как таковой?

— Я понял ваш вопрос наоборот: не является ли отказ от такой деградации архитектурной формой.

Если говорить не для магнитофона, то я, наверно, сказал бы «да». Да, выражает. Мне кажется, что речь идет не столько об архитектуре, сколько, говоря вашими словами, об околоархитектурном пространстве, в каком-то — будем даже говорить — снобистском пространстве, где мы за простыми вещами пытаемся найти некий смысл, который этим вещам не присущ. Это проявляется, на мой взгляд, в некоторых случаях по отношению к постмодернизму.

Но опять-таки у меня такое чувство (я не хочу проявить себя ортодоксом или неучем, хотя есть, может быть, и то и другое), — что я не вижу в этом ничего, кроме слов. Кстати, Андрей, вы для себя не задумывались, что в искусствоведении очень часто вдруг спохватываешься, читая те или иные сочинения, что это всё слова?



— Еще как, — буквально на каждом шагу! Как говорил Иосиф Бродский Соломону Волкову по сходному поводу, у пишущего остается перед обществом одна обязанность, связанная с языком и словом: писать хорошо.

— Причем иногда получается, что наиболее красивое описание оказывается слоем, который можно снять с этой картины, и она от этого не пострадает, а, быть может, даже выигрывает.

— Вы сейчас даже усилили этот эффект. Я бы сказал, что искусствоведение и архитектуроведение есть то, что, во-первых, не имеет отношения ни к архитектуре, ни к искусству; и, во-вторых, образует абсолютно самостоятельную от них сферу моих, ваших, еще чьих-то интересов. Своего рода жанр околонучной, околохудожественной литературы.

— Вероятно, вы правы. В отличие от объективного явления, всё это всегда субъективно. Действительно, независимо от моего образования, воспитания, свойств и характера мышления я могу рассказать о чем угодно так, что не останется того, о чем говоришь. Это действительно самостоятельная область, в которой могут сталкиваться мнения, суждения, выводиться какие-то теории, а предмет «ведения» будет жить своей жизнью и развиваться по собственным законам.

— Стремление создать какое-то общее зеркало, общетеоретическое обоснование отражения неких процессов в архитектуроведении (и искусствоведении) зачастую нереально потому хотя бы, что оно почти никогда не совпадает с оригиналом, — с тем, что мы хотим отразить; поскольку мы через себя пропускаем, а «коэффициент диффузии» у каждого свой.

— Совершенно верно.

— И по числу этих «через-себя-пропусканий» мы не сможем сложить системы. И когда я вспомнил (извините, что столь долго отвлекаюсь и перебиваю вас, Абрам Павлович) ваш ответ на первый вопрос, что вы хотите организовать некую общую теорию, то у меня возникло сомнение в принципиальной возможности этого.

— Вероятно, сначала может возникнуть сомнение в необходимости, а уж потом — в возможности.

— Нет, Абрам Павлович. Необходимость — понятие, которое имеет экономический душок, обозначая нечто актуальностнообразное, по зарез нужное «народному хозяйству» для увеличения поголовья скота и заготовки кормов. Я о другом: о возможности как залого появления рефлексивной концепции, теории, динамической системы взглядов. Я как раз здесь засомневался.

— Могу разделить ваши сомнения, если мы мыслим и пишем об архитектуре сами. Но опять-таки, если мы перейдем к теории машин и механизмов, увидим вещи воспроизводимые и бесспорные. И я здесь задаю себе вопрос: неужели в таком сложном явлении, как архитектура, нет этого бесспорного, воспроизводимого и общего для всех зданий, для всех сооружений?

— Может быть, в конструктивном, структурном смысле; но, как мне кажется, не в теоретическом.

— Что значит «не в теоретическом»?

— Видите ли, Абрам Павлович, когда мы говорим о теории, теории машин и механизмов, теории атомного ядра и т. д., — мы говорим об их анонимности. Она не нуждается в конкретном авторе как таковом. А теория архитектуры, на мой взгляд, должна иметь над своим заглавием имя автора, как и всякое архитектурное произведение. Вёльфлин, Панофский, Пауль Франкль, Некрасов, Габричевский, Мардер.

— А может быть, это только сейчас? Возьмите, скажем, все теории физики. Разве они не имели авторов в своем отдельном существовании?

— Согласен, что уравнение Кристоффеля–Шварца о конформных отображениях, и Кронеккера–Капелли, и «теория относительности» Эйнштейна — все это «именные» вещи.

— А можно ли сказать, что теория всемирного тяготения не была чисто авторской, ньютоновской теорией? И не был ли «автором» Коперник или Галилей? Вот мы пишем: «На погруженное в жидкость тело действует выталкивающая сила, равная весу жидкости в объеме погруженного тела». Ведь за этой формулой, в общем-то, тоже стоит автор. Но мы приводим эту фразу уже не как авторское открытие, а как некий установленный физический закон. Это я говорю только относительно теории, а не отдельного здания. Может быть, потому теория пока авторская, поскольку она пока субъективна? Поскольку ищет себя?

— Она не субъективна — в этом-то и состоит, похоже, ее странность. Если бы она была субъективной, мы бы не находили ее авторской.

— Будем говорить «субъективна» в том смысле, что «именная», что относится к некому субъекту. Он видит архитектуру так.

— Видите ли, когда я смотрю на вашу концепцию архитектуры, читаю тексты Габричевского, Некрасова, Гинзбурга и т. д., то вижу, что они все правы в том или ином случае. В чем здесь будет состоять,

**как мне кажется, проблема будущей экспликации — как стыковать их в общих основаниях либо — как себя с ними вести?**

— Я думаю, речь должна идти о том, чтобы находить какие-то общие позиции: общие у меня, у Габричевского, у Иванова, Петрова и Сидорова. И, найдя это общее, принять его за действительное, за истинное, за нечто, скажем, объективное. Условно, конечно.

— Да, но в физике это не условности.

— Чтобы нечто субъективное могло стать объективным, нужно воспроизвести его. Необходимо должен быть элемент воспроизведения.

Допустим, нужно переложить этот элемент воспроизведения на теорию архитектуры. Это как когда-то Гарри Гарьевич Азгальдов начинал свои работы в области архитектурной квалиметрии. У него была диссертация «Методы определения качества проектных решений воинских объектов». Он находил, в частности, коэффициенты весомости разных качеств зданий: площадь, высота, площадь окон и т. д. Я тогда с ним беседовал (это конец 1960-х). И я спрашивал у него: как вы определяли эту весомость? Я понимаю, что вы взяли набор комнат, набор видимых качеств, которые определяют для меня потребительную стоимость этой комнаты... (Может быть, если бы это были вы или я, то, вероятно, пошли по практически аналогичному пути: от чего-то, вероятно, я бы отказался, а что-то бы, наоборот, добавил). А как вы определили коэффициент весомости этого качества? Что важнее — высота комнаты или площадь пола и т. д.? И Азгальдов ответил, что он пропустил — тогда это было внове — через машину около полутора тысяч проектов, и типовых, и индивидуальных. Он исходил из того, что если этому качеству из полутора тысяч проектов восемьдесят процентов авторов уделяли внимание, а другому качеству — только сорок авторов из ста, то в этом и проявилась при большом числе проектов весомость этого качества. Не знаю, правильно это или неправильно, но что-то в этом, наверное, есть. И в этом проявляется та самая воспроизводимость, о которой мы говорили. Это не совсем то, о чем мы говорили, я понимаю, но...

— Тем самым вы утверждаете, что теория архитектуры может быть отлична от сущности архитектуры, потому что она допускает ряд интерпретаций, толкований, множественность как таковую?

— В определенных пределах. Но разве это отсутствует в других науках? Даже в физике. Вода, как мы знаем, может быть 10 °С, 20 °С, 100 °С, но ниже 0 °С — это лед, а выше 100 °С — пар. В пределах

от 0 до 100 °С мы можем говорить, что это теплая вода или холодная. Это, кстати, тоже субъективно. Но то, что это вода, я буду знать точно, и что это вода именно в этих температурных пределах. В качестве воды как воды от повышения ее температуры на один градус происходят какие-то существенные для меня изменения? Не сказал бы. Так же и в архитектуре, видимо, можно наблюдать какие-то диапазоны, выходя за которые, данная форма перестает быть архитектурно нужной, целесообразной. Я как-то говорил с кем-то из наших преподавателей (кажется, с Ириной Ростиславовной Наймушиной) относительно дипломников, — о том, что мы сейчас наблюдаем вседозволенность архитектурных форм. Во-первых, мы имеем явную ориентацию на состоятельного заказчика: никто другой сейчас, в общем-то, строить не может. И в связи с этим мы говорили, что, конечно, можно сделать туалет в 40 м<sup>2</sup>. Можно? Безусловно, можно, если у меня есть деньги. И вот тогда возникает вопрос, нужен ли мне такой туалет? Буду ли я чувствовать в нем себя комфортно? Безусловно, возникают некоторые пределы, в которых я, удовлетворяя свои естественные потребности, продолжаю чувствовать себя комфортно: от 0,9–1,20 м до 2 × 3 м, предположим. С другой стороны, предположим, что это не туалет, а ванная, притом ванная комнаты какого-то Людовика, и при его купании присутствуют придворные («графья», «князья», как мы говорим); кто-то королю подает в это время полотенце, и тогда уже этих двух–трех квадратных метров будет мало: нужен зал. То же самое — спальня. Можно в 50 м<sup>2</sup> расположить нашу кровать, но зачем мне столько площади? А вот если в этой спальне происходит утром прием, — пока меня расчесывают, я с кем-то общаюсь, даю аудиенцию. Тогда мне и сорока–пятидесяти метров квадратных может не хватить. Я не говорю, что теория архитектуры придет к тому, что санузел должен быть такого-то размера, и всё тут. Теория не должна даже говорить такого. Она должна свидетельствовать о другом (простите за грубую аналогию): в таком-то пространстве я почувствую дискомфорт. Значит, если к обычному для этого пространству добавляется еще какой-то процесс, то я начинаю относиться к пространству с точки зрения этого процесса и устанавливаю другие границы. Более того, я могу как архитектор, создавая форму, специально создать вам дискомфорт. Может, это мое хобби, может, кредо, предположим. Я пренебрегаю в этом случае теорией: создаю дискомфорт, нарушаю теорию, выхожу за ее рамки, но я делаю это осознанно. Не на ошупь, а пользуюсь теми знаниями, которые мне дает теория.

— Мы здесь, кажется, что-то смешиваем. Видите ли, ни Витрувий, ни Палладио, ни Виньола в своих теоретических работах никогда не воспринимались как теоретики архитектуры в той интонации, с которой мы сейчас о них говорим. В свое время и Палладио, и Виньола, и Витрувий создали «СНиПы» по архитектурным ордерам или пропорциям замеса бетонов. Не превратится ли то, о чем вы сейчас говорили, в новый сборник норм, структурный, умный, учитывающий всё, что вообще можно учесть?

— Я не исключаю из теории и нормы тоже. Это касается антропометрических характеристик архитектуры. Мы говорим о психологических аспектах. Вероятно, и здесь есть нормы, которых мы еще даже не знаем. Какое-то пространство действует угнетающе, а какое-то — успокаивающе. Может быть, мы вообще еще не пришли к фиксации количественного выражения человеческой эмоции. Какой-то элемент нормативности наверняка в теории архитектуры будет, хотя это уже будет, так сказать, прикладная теория. Уровень теории заключается, видимо, не в том, сколько положений нормируется.

— Как бы вы, Абрам Павлович, отнеслись к такому моему сомнению, тезису, заявлению, что теория архитектуры обязана отличаться как от архитектуры практической, так и от философии архитектуры? Не кажется ли вам теория архитектуры сферой, лежащей вне того и вне другого?

— Первое мне не совсем понятно. Что значит «от архитектуры», если архитектуру мы смотрим как явление? Вы имеете в виду отличие от норм?

— Да, простите, неточно выразился.

— Тогда думаю, что вы правы. Это действительно что-то среднее между ними. Потому что философия в общем-то, если по-настоящему, — это тоже не наука; а это действительно философия.

— «Любовь к мудрости», не наука, а именно любовь, чувство вперемешку со знанием?

— То есть это сфера над-научная, или, скорее, пред-научная. Или вне-научная. Все-таки пред-научная, поскольку все науки начинались, наверное, с философии, с того, что об этом думали, как-то это себе представляли. Не случайно французские энциклопедисты были философами. В общем-то, из этого и исходило всё. А вот нормы — это, так сказать, уже пост-теория, результаты теории, в каком-то смысле, прикладные результаты теории. Теория действительно где-то между тем и другим.

— В таком случае, не являются ли работы Мардера, Габричевского, Некрасова, Норберг-Шульца работами по...

— Спасибо за ряд.

— ...философии архитектуры, а не по теории, и тем более по эстетике?

— Когда я с горечью, и рискуя навлечь на себя гнев и обиды, говорил, что теория архитектуры находится в зачаточном состоянии, — я исходил из убеждения, что всё то, что я написал, — это еще не теория архитектуры, а, скорее, философия.

— Стало быть, вы считаете, что теория архитектуры выше, чем философия архитектуры?

— Я бы, может быть, не употреблял здесь слово «выше». Я бы сказал, что это нечто другое. Они равновелики. Кто выше — Гегель или академик Артоболевский? Это просто нечто другое.

— А почему же вы с такой горечью говорите о том, что теории архитектуры до сих пор нет?

— Именно потому, что, на мой взгляд, философия предваряет теорию. Она не выше. Это просто другой уровень мышления, другой характер мышления. Опять-таки, философия в общем-то не воспроизводима, наверное. Она всегда субъективна. Кант и Гегель были Кантом и Гегелем, и никем другим они быть не могли. И, пожалуй, ни одна из их идей не может быть записана безымянной, поскольку она должна читаться в контексте всего их знания, их отношения к миру или мышлению. И потому, видимо, нет философии абсолютной, если говорить о ней как о науке, а не о чем-то другом. А теория все-таки должна быть воспроизводимой.

Если я говорю, что архитектура есть процесс изменения или трансформации окружающей человека среды, то я, когда делался словарь [3], очень долго спорил с Григорием Никоновичем Логвином, с которым спорить трудно. Он настаивал снова и снова на том, что архитектура — это вид искусства; это материальная среда обитания человека и т. д. Для себя я потом переворачивал этот спор: я читаю в словаре, что архитектура — это материальная среда, и подставляю его в свое определение: что архитектура — это процесс, в ходе которого человек преобразует окружающий его мир. Причем, этот процесс состоит из самой среды и деятельности человека в ней. Снимает ли, противоречит ли мое определение архитектуры определению Логвина? Вроде бы нет. Кажется, что его определение встраивается в мое. В другой книге архитектура определяется как деятельность по созданию среды человека. Противоречит ли это

моему определению? Снова нет. В этом я и вижу какую-то воспроизводимость: если мне покажут, скажем, здание или какую-то иную форму, относительно которой все согласны, что это архитектурная форма, но она не подходит под это определение (если это не исключение), тогда я убеждаюсь, что мое определение невоспроизводимо. Либо мы вынуждены воспроизводить модели, подобные действительности (тогда придется всю нашу жизнь превратить в лабораторию), либо всё измеряем собою.

Если архитектура — это процесс превращения материи, то это элемент нашей реальной жизни, а не отражение ее. Здесь я начинаю думать: есть ли архитектурные сооружения, которые были бы только скульптурными? Даже если нет внутреннего объема, нет интерьера, то сооружение — мост или Эйфелева башня — играет какую-то роль: роль элемента городской среды. То есть оно уже существует не только для того, чтобы на него смотреть и нести какой-то образ. Исходя из этого, я начинаю думать, что нет ни одного сооружения, которое я называю архитектурным, созданного для того, чтобы нести какой-то образ. Ни одна скульптура (кроме, разве что, комической ситуации) не создавалась для того, чтобы в ней жили, — так же и архитектура не создавалась ради образа только. В любой скульптуре — возьмем, скажем, одиозную скульптуру Музея Великой Отечественной войны в Киеве — конструктивные архитектурные элементы (внутренний лифт, смотровая площадка и т. д.) работают только на то, чтобы создать образ. И наоборот, в архитектурном сооружении даже, казалось бы, сугубо образные элементы направлены на то, чтобы задать образ жизни человека. И мне кажется, что, в общем-то, любой образ нужен сооружению прежде всего (а, может быть, и только) для включения этого сооружения в среду. Если в скульптуре «сооружение» необходимо, чтобы нести образ, то в архитектуре образ нужен для того, чтобы это сооружение поняли и приняли. Чтобы я мог его обжить. А коль скоро это так, то отсюда видна разница между образом архитектурным и образом художественным.

Возвращаясь к вашему начальному вопросу — если бы я за зданием видел какую-то трагедию, мне было бы тяжело жить в этом здании. Мне это бы мешало.

Необходимо договориться о понятиях. Вот шкаф, или стол, или дом, — я могу увидеть их или указать на них — всё, я понял! А как мне объяснить, что такое архитектура? Как мне показать вам, что это? Я же не могу ткнуть пальцем в архитектуру. Я в лучшем случае смогу ткнуть пальцем в здание (и то, конкретное здание — «Исполком»

или «Большая Житомирская, 9»), само слово «архитектура», как и «здание», несет в себе какое-то обобщение. Значит, поскольку мы не в состоянии для раскрытия содержания слова просто показать пальцем, мы должны как-то это содержание определить. Мы договариваемся, что под словом «здание» мы будем понимать то-то и то-то, скажем: «сооружение, имеющее внутреннее пространство, в котором происходят какие-то процессы с участием человека». Кстати, в этом определении мы можем находить различные деятельностные оттенки: гроб, саркофаг, одежда — хотя это и черный юмор.

— Вспомнилась мысль Алексея Ивановича Некрасова: он сравнивает живопись, скульптуру и архитектуру по степени их ценности для человека. Она чрезвычайно лаконична. Живопись, считает Некрасов, — это отображение идеальной жизни человека; скульптура — отражение жизни, подобной человеку; и, наконец, архитектура — это отражение человеком самого себя. Очевидно, Некрасов здесь в чем-то прав, но я долго не мог доискаться, в чем именно.

— В общем-то, это так и есть. Я впервые слышу эту мысль.

— Действительно, доля правоты здесь есть. Но, сними я два предыдущих определения (относительно живописи и скульптуры), — я бы усомнился в том, что архитектура — это отображение человеком самого себя (конечно, если бы не был знаком с работами Канта, средневековым номинализмом или, скажем, идеями Фомы Аквинского).

— Да, в результате созданного ряда — от живописи к архитектуре — мы приходим в согласие с этим положением. Некрасов подводит нас к этому положению. Почему нам нужен весь этот ряд? В общем-то, это не дефиниция, а образное выражение. И очень часто мы — и это естественно — применяем в своих рассуждениях не дефиниции, а образ, и работаем с образом. Можно работать в категориях «архитектура это летопись мира», соглашаясь с Гоголем? Можно. Но можно ли себе позволить написать в словаре «архитектура — летопись мира»? Нет. Это образ, который может работать в ряду других образов. То есть это словесный образ архитектуры, не вытекающий из ее сути.

— Исходя из всего, о чем мы говорили, у вас получилась книга не с изложением вашей теории архитектуры и не об эстетической сущности самой архитектуры, а ваша философия архитектуры. Мне так кажется. Как вообще возникло заглавие?

— Получилось вот что. Я предполагал писать именно об эстетике архитектуры. Но, когда я начал писать, то почувствовал, что, если



не разделяю архитектуру и искусство, то буду вынужден говорить как слепой с глухими. Я был бы вынужден наложить на эстетику архитектуры искусствоведческие представления, и тогда бы получилось нечто искусствоведческое.

— **Об архитектуре, за редким исключением, сейчас (да и раньше) так и писали.**

— Да. Мне пришлось жестко (даже, может быть, жестче, чем следовало бы) разделить архитектуру и искусство. А для этого, прежде всего, мне нужно было дать определение, что же такое архитектура, если не вид искусства. И вот появляется раздел о природе и сущности архитектуры [4]. Излишне жесткого разделения категорий на нашем современном этапе в этой сфере, как мне кажется, быть не может. Этап этот слишком неразвит сам по себе. Так появился этот симбиоз. Хотя, в принципе, если бы раздел о природе и сущности архитектуры был бы где-то кем-то изложен или, не дай бог, общепринят, — тогда эти размышления были бы в моей книге совершенно излишни. Потому что, раз уж все согласилось, что архитектура — это, в общем-то, нечто отличное от искусства, тогда излагай, будь добр, все последующее применительно к этим представлениям. Но такого разделения до меня никто не сделал.

И когда вы говорите, что назвать следовало бы не «Эстетика архитектуры», а «Философия архитектуры», я не совсем соглашусь. Можно было бы дать заголовок «Философские основы эстетики архитектуры», а не «Теоретические основы», поскольку «теории» в нашем понимании там еще нет. В книге была попытка выйти на какие-то теоретические рубежи, но это — только попытка.

Меня как-то поразила одна мысль, и я ее, кажется, в книге привел и даже «проверил на себе», что если взять все книги по эстетике (даже самые хорошие), мы обязательно наткнемся на такое оглавление «Гармония», «Прекрасное», «Красота», «Возвышенное» и т. д. И нет ни одной главы, которая бы соотносила их сначала между собой. У меня тоже рука тянулась начать новый параграф, соответственно назвав его, отсекая тем самым то, что было изложено раньше.

Есть книга Н. Крюковского «Логика красоты» [5], в которой осуществлялась попытка создать некую взаимосвязанную систему категорий. Еще одна книга, которая мне очень понравилась, — «Процесс эстетического отражения» Л. А. Зеленова [6]. В свое время в Горьковском [7] строительном институте была кафедра философии, проводившая очень интересные исследования — мыслительные исследования, разумеется.

Я тоже пробовал протянуть какие-то нити между категориями архитектуры. Но в спешке, в которой готовилась книга, мне не удалось представить всего, что следовало бы. Как соотносятся, скажем, «возвышенное», «нарядное», «элегантное», «красивое» и т. д.? Я пробовал структурировать это вплоть до матрицы — до всего, что мы вообще можем об архитектуре сказать. «Монументальное», «массивное»? Я хотел, чтобы каждая из этих категорий имела свое место. У Зеленова это для какой-то части категорий проделано. Но не в той мере, как мне этого хотелось бы. То есть, я хочу сказать, что попытки создания некоей системы есть. Даже если они тебя до конца и не удовлетворяют. Но законченной системы нет, к сожалению.

— С появлением вашей книги попытка такой системы уже чувствуется.

— Нет. Не совсем. Хотя даже в заголовках я хотел предложить нечто подобное системе. Вот, скажем, глава вторая: 1) «Материальный мир и архитектурная форма»; потом — 2) «Общество и архитектурная форма»; 3) «Архитектурная форма и “законы красоты”»; 4) «Эстетическая оценка». Некая иерархия все же, хотя бы в зачаточном состоянии, присутствует, но не так, как мне бы того хотелось. Замкнутой цепи, системы в точном смысле этого слова не получилось. Я, может быть, и не пришел бы к ней, да и время заставило отказаться от этого.

— Я воспринял вашу книгу как мозаику определенных воззрений, выдержанную в некоей гамме.

— Но это мозаика, — правда, не воззрений, а понятий, которая требует вашего участия в создании общей картины. То есть это не фотография, которую мы просто воспринимаем; тут нужна ваша активность. Кто-то другой эту мозаику воспримет иначе. И потому моя книга, хочу я этого или нет, еще, очевидно, не теория.

Видите, мы вновь вернулись к вашему вопросу; и, честно говоря, мне кажется, так и не сдвинулись с мертвой точки. Может быть, я даже рискну сказать, что я не готов ответить на него. Я излагаю в какой-то мере свое представление, не имея той горы материала, которую нужно было бы иметь.

Логвин как-то говорил мне, как он работает. Он должен положить перед собой «картинки» и их анализировать, записывая. Я нисколько не возражаю против такого метода. Это, видимо, очень действенный метод. Но мне он никогда не был свойствен. Скажем, Юрию Николаевичу Евреинову это тоже не было свойственно. Он говорил: «Зачем мне ездить и смотреть? Я исхожу из того идеала,

который имею. Я задаюсь каким-то мнением, каким-то положением, и из него исхожу. Я хочу иллюстрировать — я иллюстрирую тем, что мне известно». Это, видимо, два различных пути. Я иду от своего общего представления.

И, возвращаясь к вашему вопросу, я вынужден признаться, что я не знаком с теми объектами, о которых вы говорили. Я представляю себе это явление, я имею представление о постмодернизме, и я выработал свое отношение к нему. В какой-то мере я, наверное, спорю, полемизирую не с историей этого явления, не с отдельными зданиями, — а, скорее, с тем, что об этих зданиях говорят или пишут. А те примеры, которые я вижу, чрезвычайно далеки от того, что о них говорят.

К сожалению, кроме «картинки», кроме изображения постмодернистского фасада нам ничего больше не нужно для размышления или анализа. Это парадоксально. Планы зданий обычны; их даже, как правило, не приводят. И даже если бы они были необычны, это не имело бы к фасаду никакого отношения. И все, что говорится о постмодернизме, — говорится о фасаде.

Между мной и явлением постмодернизма создалась какая-то стена, поскольку, видимо, для меня архитектурная форма не объект зрительного восприятия, а объект обживания.

Поскольку мы не можем показать пальцем «вот это архитектура», — так же, как не можем показать: «это — красиво», «это — национальное», а «это — интернациональное», мы можем иметь в этом случае только «общественный договор». Мы принимаем, что под архитектурой мы будем иметь в виду то-то и то-то, под искусством — то-то и то-то. Тогда мы начинаем представлять их и отличать.

Все-таки попробуем вернуться к вашему вопросу. Если вы говорите о трагическом и комическом в произведениях архитектуры, в зданиях и сооружениях, а не в их описании либо толковании, где могут присутствовать и переносные, и ассоциативные значения этих понятий, — то я позволю себе ответить на вопрос вопросом: каким вы представляете «трагическое» или «комическое» здание? Значит ли это, что категории «комическое» и «трагическое» вообще неприменимы к зданиям и сооружениям? Нет, не значит: поскольку и здания, и сооружения могут быть носителями художественного образа, и анализ переходит в область того, что я называю художественной архитектурой. В этом случае, очевидно, можно говорить и о трагическом, и о комическом. Скажем, трагическое в образах сооружений, посвященных жертвам трагедий, — землетрясения,

геноцида, войны; комическое — в образах аттракционов, детских сооружений и др. Но в этом случае мы, как и в театре, должны ясно видеть, что и трагические, и комические образы архитектурной формы не связаны с реально протекающими в ней (или вне ее) процессами, а связаны с какой-то иной реальностью, отражением которой является архитектурная форма, что само здание или те процессы, которые в нем происходят, исключены из конфликтных ситуаций комедии или трагедии.

Что касается названных вами новых течений в архитектуре, то нет ли у вас ощущения, что здесь «трагическое», «комическое», как и многие другие понятия, заимствованные из искусства, — не более чем слова? Не вытекая из самой сущности архитектурных форм, содержание этих понятий навязывается зданиям и сооружениям нами самими в меру нашего воображения, нашего восприятия или нашей испорченности.

Что касается вашей ссылки на постмодернистские течения в архитектуре, я предпочел бы ограничиться тем, что сказал в общих принципах, не вступая в полемику ни с авторами зданий, ни с литературными толкованиями и интерпретациями художественной формы этих зданий.

Попробуем уточнить исходные позиции. И трагическое, и комическое — эстетические категории, отражающие противоречия тех или иных явлений жизни. Комическое отражает противоречия между сущностью и видимостью людей, вещей, действий (ситуаций). Трагическое отражает противоречия между самими людьми, вещами, действиями (ситуациями), — причем такие противоречия, которые чреватые катастрофическими последствиями для человека, человеческих общностей, человечества в целом.

Если архитектурная форма есть целенаправленная организация социальных процессов, то она, естественно, программируется на обеспечение комфортности жизни, а не дискомфорта, с которым неизбежно связаны не только трагические, но и комические ситуации. Следовательно, зрительно воспринимаемый комизм или трагизм архитектурной формы по самой сути своей вступает в противоречие с сущностью архитектурной формы.

Произведение искусства отражает действительность во всех ее проявлениях, — в том числе и в комических и трагических жизненных ситуациях. Но в процессе эстетического восприятия произведения искусства я воспринимаю не реальные комедии и трагедии, а их образ. «Действующие лица» на сцене — не Хлестаков,

не Отелло, а их образы; и актеры-исполнители играют не Хлестакова и не Отелло, а именно их образы. И в процессе эстетического восприятия спектакля как произведения искусства я наблюдаю не за реальной комедией и трагедией, а за их художественной интерпретацией. Смешон некий обобщенный Хлестаков, а не живой актер, его изображающий. Погибают обобщенные Отелло и Дездемона, а актеры выходят на сцену и раскланиваются. Я обратился к театру, поскольку и сами понятия «комическое» и «трагическое» в наиболее полном виде связаны именно с театром; хотя комические и трагические ситуации находят отражение в разных художественных формах — прозе и поэзии, живописи, скульптуре, музыке и др. И в любом случае мы воспринимаем не реальную комедию или трагедию, а ее образ, — что и позволяет нам смеяться над грустным, грустить о смешном, спокойно наблюдать за «гибелью» персонажа и т. д.

Человек поскользнулся на льду и нелепо упал на тротуар. Может быть, в моем сознании и промелькнет мысль о комичности ситуации, но я, скорее всего, не смеяться стану над упавшим, а поспешу к нему на помощь. А, глядя на экран, я буду весело смеяться неоднократным попыткам подняться и новым падениям.

Я стою на морской набережной и наблюдаю за бушующим в шторме морем — какая сила, какая экспрессия, более того, какая красота! Но вот в поле моего зрения оказываются обломки разрушенного штормом корабля с людьми, которым грозит гибель. Повторю ли я слова «какая красота»? Эстетическая оценка зрелища действительной трагедии для нормальной психики немислима. Но я повторю «какая красота», глядя на «Девятый вал» Айвазовского. Вот оно, трагическое как эстетическая категория, отображающая эстетическую оценку художественного образа трагедии, — вернее, повторяю, не самой трагедии, а ее образа, преломленного сознанием художника.

Прекрасный, благородный человек из ревности, к тому же лишенной действительного основания, убивает свою прекрасную жену. Это ли не трагедия? Но кому, опять же, придет в голову, прочитав о такой трагедии в газете или став ее свидетелем, воскликнуть: «Как это прекрасно!» Но вот более трехсот лет мы видим образ этой трагедии на сцене и, в меру своей чувствительности и сентиментальности, обливаясь слезами, восклицаем: «Как это прекрасно!» Что прекрасно? Убийство? Самоубийство? Разумеется, нет, ведь убийства нет на сцене. Прекрасен образ трагедии, а не сама трагедия.

Но произведение архитектуры, то или иное здание, в отличие от произведения искусства — не образ жизни, а ее реальная часть. Образ этого здания, архитектурный образ есть отражение самого этого здания и происходящих в нем процессов, а не чего-то (или кого-то) вне этого здания. Если хотите продолжить аналогию, здание — не «действующее лицо», а именно человек на льду, который может оказаться в комической ситуации, или на корабле, который может оказаться в трагической ситуации. Естественно, что здание, как и человек, может быть вовлеченным в комедию или, не дай Бог, в трагедию. Землетрясение в Нефтегорске — свежий пример такой трагедии. Но станет ли кто-нибудь оценивать руины Нефтегорска в эстетических категориях? Если я в автосалоне среди продающихся мерседесов, тойот и др. увижу модель мерседеса, формы которой изображают автомобиль после аварии, — вряд ли это вызовет у меня реакцию, которую можно было бы как-то связать с реакцией на трагическое. Скорее всего, это вызовет у меня улыбку. Хотя, может быть, я (при наличии сверхлишних денег) и куплю эту машину для устрашения (или потехи) знакомых и пешеходов. А если я увижу в формах машины нечто, угрожающее моей жизни, вряд ли я воспользуюсь ею как средством передвижения. Если добротный жилой дом, надежный и комфортный, будет имитировать разрушенное землетрясением здание, я тоже, скорее всего, улыбнусь, — может быть, возмущусь, но, во всяком случае, не восприму его в качестве категории трагического. Если же в формах автомобиля или жилого дома я увижу нечто, что предвещает действительную аварию, я наверняка не воспользуюсь ими как средством передвижения или жилищем; более того, я с полным правом буду считать, что автор не справился с задачей, не смог (или не захотел) должным образом организовать вещество и пространство, заведомо вовлекая меня в трагическую ситуацию. Я с удовольствием буду ощущать себя комическим персонажем в комнате смеха; но в повседневной жизни я таковым быть не хочу, и в комнатах предпочитаю правильные зеркала. Я, может быть, захочу испытать острые ощущения в аттракционе ужасов, но я не захочу жить в доме, где может разыгаться подлинная трагедия, — скажем, обрушатся перекрытия.

— Благодарю вас, **Абрам Павлович**. Еще момент. В книге вы уделяете внимание понятиям «стиль, канон, мода». Не могли бы вы более подробно остановиться на категории «архитектурного стиля», которая, кажется, может рассматриваться промежуточным понятийным звеном между анализом организации процесса в произведении архитектуры и его пластическим оформлением. Об этом

здорово писал Анатолий Исаакович Каплун. Во всем ли ваш взгляд совпадает с его взглядом?

— Я не ставил перед собой задачу сколько-нибудь глубоко рассмотреть понятия «стиль». Отталкиваясь от, так сказать, усредненного, традиционного понимания стиля как исторически устойчивой общности принципов организации социальных процессов, пространственных форм, средств эстетической выразительности, я хотел лишь подчеркнуть именно историчность формирования стиля. Само определение той или иной общности принципов как стиля (будь-то «ренессанс», «барокко», «классицизм» или какой-либо другой) ретроспективно. Думаю, вы согласитесь со мной в том, что никто сознательно не создавал ренессанс или классицизм.

Архитектор объективирует свое представление о мире. Другой архитектор, соглашаясь с таким представлением, развивает (или копирует) новые формы. Кто-либо третий противопоставляет им свои представления. В результате на протяжении более или менее длительного времени что-то в первоначальных представлениях (и, соответственно, формах) утверждается, что-то уточняется, что-то отвергается, то есть происходит естественный процесс кристаллизации, как я это называю, стиля.

Разумеется, процесс этот в таком описании до предела упрощен: в жизни все это гораздо сложнее, менее очевидно, иногда драматично, но, в общем, здесь налицо та же гегелевская схема исторического развития — каждый из субъектов истории, преследуя свои собственные цели, реализует свою волю и свой потенциал, а из сочетания и столкновения множества целей и реализаций складывается и воплощается в архитектурные формы некая общая линия развития, которая впоследствии оценивается как стиль.

Я убежден, что любые попытки создать стиль бесплодны. Более того, само сознательное создание стиля есть ни что иное, как то же стилизаторство — ведь абсолютно безразлично, служат ли объектом стилизации (= подражания) конкретные материальные формы или какое-то заранее заданное представление о них, сформулированное в виде жестких правил формотворчества. Стиль создается имманентно, в ходе саморазвития; рождается в отдельных чертах и элементах; распространяется на крупные формы, охватывает многие сооружения и разные их типы; уточняется, обогащается, достигает качественной определенности, — а затем, как всякое явление, останавливается в своем развитии и постепенно угасает, уступая место чему-то новому.

В этой связи с естественной кристаллизацией и последующим угасанием стиля я и обратился к канону и моде как явлениям, чуждым, на мой взгляд, процессу стилеобразования. Повторять изложенные в книге мотивы такой оценки канона и моды, очевидно, не стоит.

Естественно, те несколько страниц, которые отведены стилю в моей книге, никак не могут сопоставляться с глубоким, всеохватывающим исследованием Анатолия Исааковича Каплуна [8]. В целом я не вижу каких-либо расхождений в наших взглядах. Разве что одно обстоятельство. Может быть, это мое субъективное восприятие, но в книге Каплуна мне чувствуется вольное или невольное соотношение стиля и всего, что связано с этим понятием, с художественной культурой. Мне же кажется, что правильной говорить о стиле как о явлении эстетическом, более того, социокультурном, — где понятие «культура» синонимично понятию «цивилизация». Разве не есть стиль архитектурных форм частью стиля жизни? Разве не есть стиль в искусстве отражением именно этого стиля, стиля жизни? Впрочем, может быть, повторяю, мне это только кажется и проблема лишена смысла...

— **Какие проблемы эстетики архитектуры занимают вас ныне, через несколько лет после выхода книги? Что бы вы изменили в ней, если бы встал вопрос о переиздании (давно, кстати говоря, назревшем)?**

— Честно говоря, я не задумывался ни над первым, ни над вторым вопросом. Мне трудно выделить какие-либо особо близкие проблемы эстетики архитектуры, — отчасти потому, что в силу многих субъективных и объективных причин я, увы, в последние годы слишком мало времени уделял собственно научной работе в этой области. Впрочем, здесь я опять могу повториться: больше всего меня привлекает и кажется наиболее значимой проблема теоретико-понятийного аппарата эстетики архитектуры. Попытку уточнения понятий и категорий я бы, несомненно, и предпринял, — если бы реально стал вопрос о переиздании книги. В осуществленном издании 1988 года не только нет более или менее полного набора понятий и категорий, но и те, что есть, раскрыты неравномерно: некоторые полней и однозначней, некоторые только очерчены, а некоторые лишь названы. Кроме того, я попытался бы продолжить их системное объединение; пока есть только попытки их взаимоувязки. Убрал бы или переработал разделы (или части их), которые за истекшее время потеряли актуальность (как видите, об актуальности, хотя и с точки зрения самой эстетики, приходится все же говорить).



Сюда относятся, в частности, те страницы, которые посвящены эстетике индустриального домостроения. Думаю, что здесь конкретика вышла за пределы того объема, который мне кажется допустимым для понятийно-теоретического анализа. Сюда относятся также вопросы социалистического реализма в архитектуре. Когда я писал книгу и высказывал сомнения в содержательности этого понятия, мне говорили, что это все равно напечатано не будет. Когда книга вышла, мое сомнение стало уже банальностью. А сейчас самый термин «социалистический реализм» вообще не используется, даже в ретроспекции.

Между прочим, само понятие реализма в архитектуре нуждается, на мой взгляд, в глубоком и серьезном анализе. К сожалению, до настоящего времени это понятие используется, по аналогии с искусствоведением, что для архитектуры, как мне кажется, совершенно недопустимо. Я задаю вопрос: «Реалистична ли реальная жизнь? И если да, то что это означает?» Ну и, наконец, снял бы и в других разделах идеологизацию отдельных положений. Я ни от чего написанного в книге не собираюсь отказываться, — но тональность изложения, несомненно, несет на себе отпечаток определенного времени. И я приношу искренние извинения за это тем сегодняшним читателям этой книги (если таковые найдутся), сознание которых свободно от идеологических штампов.

1. Со времени этого интервью ситуация изменилась: существует конспект лекций «Теоретичні основи естетики архітектури» самого А.П. Мардера (К., 2002, тираж 50 экз.), а также учебные пособия по теории архитектуры, изданные коллективом кафедры «Проблемы архитектуры городской среды» Харьковской государственной академии городского хозяйства в начале 2000-х, итд.

2. Инструкция для читателя научных статей // Физики продолжают шутить: Сб. переводов. — М., 1968. — С. 112–115.

3. Архітектура: Короткий словник-довідник / За заг. ред. А.П. Мардера. — К., 1995.

4. *Мардер А.П.* Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества. — М., 1988. — С. 134–173.

5. *Крюковский Н.* Логика красоты. — Минск, 1965.

6. *Зеленов Л.А.* Процесс эстетического отражения. — М., 1969.

7. Ныне — Нижегородский.

8. *Каплун А.И.* Стиль и архитектура. — М., 1985.