

Эдуард СТЕЦЕНКО

СМЫСЛ АРХИТЕКТУРЫ
Конспект ненаучного исследования

Посвящается студентам архитектурного факультета
Киевского инженерно-строительного института
1956–1962 годов обучения

Данное изложение, как следует из подзаголовка, не является результатом профессионального анализа. Оно составлено как собрание литературно развернутых тезисов, почти лишенных элементов академического обоснования и потому представляющих собой, по сути, изложение мировоззрения автора. Причиной публикации Конспекта явилось убеждение автора в постепенном исчезновении архитектуры, понимаемой как искусство в ряду других традиционных искусств. Как во всяком частном мировоззрении, так и в этом, законспектированном, неизбежны спорные мысли и утверждения, делающие сам заголовок Конспекта достаточно претенциозным.

Конспект является попыткой дать самостоятельный ответ на ряд вопросов и недоумений, возникающих при сопоставлении архитектуры прошлых эпох с архитектурой Нового времени и новейшей архитектурой. Самостоятельность разрешения указанных вопросов явилась вынужденной в силу отсутствия удовлетворительных (как представляется автору) ответов на них в доступных теоретических трудах по архитектуре. Главное недоумение, побудившее к составлению Конспекта, было вызвано исчезновением красоты, очевидной для нас в архитектуре далекого прошлого и покинувшей творения архитектуры нынешней. Если принять во внимание почти неограниченные технические и материальные возможности современного зодчества и практически безграничную свободу творчества современного художника, то становится необъяснимым явное эстетическое превосходство возводившихся вручную зданий эпох Эллады, Рима, средневековья, Ренессанса и т. д. над сооружениями индустриальной и постиндустриальной эры. Научное и интеллектуальное могущество современной цивилизации почему-то не предотвратило разрушительного явления — полного исчезновения стиля как единого формообразующего ствола, на котором только и могут произрастать ветви и листья архитектуры — отдельные здания. И так далее. Автор отваживается вынести свои убеждения на суд читателей всего лишь в надежде на возможные отклики, которые помогут прояснить подлинное положение дел в современной архитектуре.

В качестве собирательного образа архитектуры избрано здание (сооружение), порожденное европейской цивилизацией. Градостроительство, ландшафтная архитектура и проч., как производные основного образа, не рассматриваются.

Классическая архитектура

1. Архитектурное произведение двойственно, двусмысленно. Как правило, оно наделяется его создателями двумя смыслами, нераздельными, но неслиянными. Эти смыслы порождаются двумя, разграниченными между собой, областями человеческой активности, и две эти области принципиально различны, различны по своим глубинным истокам. Они — как два независимых мира, и между ними нет ничего общего.

Что здесь имеется в виду? То, что архитектурное произведение — это прежде всего прагматическая конструкция. Это оболочка с остовом, скорлупа, имеющая четкое утилитарное назначение, функцию, то есть это — укрытие, защищающее человека от пагубного воздействия стихий и создающее необходимые условия для жизни. И при достижении этих целей первый из двух смыслов архитектурного сооружения является исчерпанным. Сооружение выполняет свою функцию, и может представиться, что сооружение состоялось.

Но имеется иное, второе назначение архитектурного произведения — быть произведением искусства или, по крайней мере, содержать определенные элементы этого искусства. В общепринятом мнении собственно архитектура возникает лишь в тот момент, когда чисто функциональному сооружению сообщаются определенные черты, назначение которых — сделать привлекательным его внешний вид и интерьер. Смутная или явная необходимость воплощения этого второго смысла ощущается при создании любого значительного по размерам сооружения.

Сооружения, содержащие первый из упомянутых смыслов, имеются даже в природном мире. Таковы поразительные по изобретательности гнезда птиц, таковы норы грызунов, медвежья берлога, запруда бобра, дупло белки, жилище и соты пчел, сети паука, термитники и т. п. Сооружение, исчерпывающееся первым смыслом, может быть в объемно-планировочном отношении образцом функциональности совершенства, и его конструкции могут быть рассчитаны и выстроены с предельной математической точностью. Это может быть шедевр гармоничного сочетания функциональности со статическим равновесием.

Однако и функция, и конструкция — это элементы, порожденные прагматическим по цели, строго техническим расчетом и потому не имеющие никакого отношения к миру человеческих чувств, к сфере человеческого духа. Здесь господствует рассудок. Вследствие этого сооружение, созданное исклю-

чительно на основе технического расчета, предстает человеческому взору как полностью принадлежащее миру материи, то есть безжизненное и, вследствие этого, воспринимаемое чувствами как пребывающее по ту сторону жизни, иначе говоря — мертвое. Это происходит потому, что человек как творение живой природы не свободен от своих основополагающих инстинктов, и главнейший из них, отнюдь не угасший — это инстинкт, пробуждающий человека одушевлять объекты окружающего мира и в этом одушевлении наделять их враждебностью по отношению к себе или, напротив, дружелюбием. (Стремление к одушевлению неживых объектов очевидно даже в языке. Имена существительные, присваиваемые предметам или явлениям, имеют мужской, женский или средний род, иначе — пол, они бессознательно одушевляются присвоением им пола.)

Поэтому совершенное в техническом отношении сооружение, внешне представляющееся человеку безжизненным, мертвым, становится для него враждебным и отторгается его чувствами. Чтобы стать для него инстинкта одушевления приемлемым, оно должно быть превращено из мертвого в живое. В связи с этим уже в процессе создания архитектурного произведения человек инстинктивно отходит от математически точно рассчитанной функциональности, и это бегство от мертвости объективно приводит его к необходимости такой трансформации облика сооружения, которая сообщала бы сооружению иллюзию его одушевленности, жизни.

Однако простое уподобление дома какому-либо животному невозможно, поскольку это не будет ни истинное животное, ни истинный дом. Подлинное одушевление возможно не посредством подражания, а посредством создания отвлеченной аналогии, сообщения конструкциям жизни путем особого изменения их прагматических, безжизненных форм.

Конструктивные элементы сооружения должны быть трансформированы совершенно особым образом. Каким образом? Мертво то, что неподвижно. Жизнь обнаруживается движением. Поэтому конструктивные элементы должны быть трансформированы таким образом, чтобы вызвать иллюзию движения. Иллюзия движения при полной, увы, неподвижности может быть вызвана только активными символами, проистекающими из движения как феномена не реального, а бытийного, метафизического. Очевидно, что подражание механическому движению здесь заранее исключено ввиду принадлежности механическому к неживому миру. Имеется в виду символика живого движения.

Так, главными составляющими элементами трансформации становятся кривизна очертаний и поверхностей, сложный (не однообразный) ритм, иллюзия освобождения от тяжести и преодоления пространства в ступенчатом восхождении масс и их облегчении и истончении при этом; пластика масс, вызывающая перетекание освещенных солнечным светом форм в тень и возникно-

вание новых форм из тени. Аналогия с отвлеченным живым существом возникает посредством устройства проемов — глаз, приглашающих объятий — входов, указующих перстов — башен, шпилей. Столбы обретают растительный вид нездешних растений, в них угадываются пропорции нездешних людей; глухие стены исчезают под покрывающими их барельефами, членения посредством золотого сечения рожают зримое ощущение незримой гармонии. Громадные своды изнутри кажутся лишенными веса, парящими, то есть одухотворенными, несомыми какой-то живой силой, а внешне сооружение, истончаясь в своем устремлении вверх, символически растворяется в безграничном небесном пространстве. Эта архитектура, пребывая неподвижной, вызывает, тем не менее, впечатление возвышающего действия, церемониала.

2. Все элементы этого действия, оставаясь неподвижными, тем не менее, содержат явные указания на движение, они исполнены символики движения, при этом — движения, совершаемого целостным, единым организмом. Быть организмом — таково основополагающее условие, делающее возможным превращение архитектурного сооружения из неживого в живое.

Архитектурное сооружение как живой организм обнаруживается таким его признаком, как наличие единого композиционного центра, к которому тяготеют все формы и конструкции, составляющие сооружение. Известно, что в подлинно живом теле душа обнаруживает себя в любой его точке, поскольку любая его точка может болеть, она пульсирует, пребывает в движении. В неподвижном сооружении присутствие души в любой его точке создается благодаря наличию единого композиционного центра. Он — душа сооружения. Наличие такого центра означает, что каждая деталь архитектурного организма не является независимой, суверенной. Форма любого элемента жестко обусловлена его взаимоотношением с центром. Иначе говоря, в силу такой связи центр, душа, присутствует в каждом элементе, а каждый элемент — в центре, оба присутствуют друг в друге в форме отношения, взаимообусловленности. Тем самым душа архитектурного организма наличествует в каждом его элементе в снятом виде, в форме отношения элемента к центру композиции.

Все это композиционное действие символически, иносказательно выражает живое движение. Но движение есть функция времени, и потому во всей композиции архитектурного сооружения на самом деле господствует не символическое движение, а его порождающее время. Как и движение, время здесь выражено символическими, иносказательными средствами, то есть это время в снятом виде. Это — неподвижное время, или время, текущее в никуда.

Время же есть одна из двух взаимосвязанных и основополагающих категорий бытия — времени и пространства (материи). Эти категории и подразумеваемые ими сущности неразрывны и неслиянны. Материя без времени неподвижна, косна, инертна; она пребывает в небытии. Время без материи полностью

обесмыслено, не может быть обнаружено, оно — чистое, отвлеченное бытие, реальное ничто.

Лишь приходя в движение, материя присваивает себе время, а время может обнаружить себя только благодаря движению материи. Только когда соединяются все и ничто (материя и время), возникает бытие, становление, жизнь.

Необходимо отметить, что подлинным движением является только движение с ускорением. Равномерное прямолинейное движение равнозначно покою и неподвижности, то есть небытию. Постепенная утрата массы в устремленной вверх архитектуре является метафорой именно подлинного, то есть ускоренного движения.

В движении, то есть в условиях господства времени, материальный объект, оставляя позади себя ничто, тем самым условно отрицает себя, снимает себя с сохранением, иносказательно, символически переходя из реального бытия как массы с чистое бытие — бытие духа. Иначе говоря, в движении происходит символическое исчезновение, дематериализация материи, превращение ее в дух и чистое бытие, во время как таковое. (В условиях земных, малых скоростей это неочевидно, а лишь предположительно, но это так в условиях масс и скоростей во Вселенной). Отсюда очевидно, что дух есть отвлеченное время, но — время живое, обнаруживающее себя в движении.

Именно такую символическую дематериализацию материи, переход ее в чистое бытие, превращение в дух, мы обнаруживаем в классической архитектуре. Ее главнейший, основополагающий принцип — это ее общая композиционная выстроенность по вертикали. Поскольку инстинктивное чувство зрителя в любой протяженности видит вектор, постольку выстроенность по вертикали воспринимается как устремленность вверх, в небесную бесконечность, пронизанную ярким, имматериальным светом. Эта устремленность манифестирует себя не в виде безразличного бруска небоскреба, а ступенчатой последовательностью масс, по мере восхождения утрачивающих свою массивность вплоть до полного истончения, исчезновения и растворения во все заполняющем имматериальном свете. Это есть иносказательное вознесение и освобождение от бремени материальности. Но поскольку это результат движения, то есть жизни, то это — не превращение в ничто как в небытие, а, напротив, полное вытеснение косной мертвой материи ее противоположностью — живым духом. Это переход в бытие подлинное, идеальное, в совершенную духовность, в воскресение из мертвых.

Отсюда становится очевидным, что архитектурное творчество, состоящее в превращении неживой конструкции в живую форму, есть одновременно символическое превращение материи в чистое время, в дух. Метод пластического неизобразительного искусства, каким является архитектура, — это обнаружение и выражение времени как сущности бытия посредством отвлеченных зримых форм.

Архитектура иносказательными, символическими средствами выражает метафизическую суть жизни как преодоление материи духом, то есть обретения духом полной независимости от материи. Это состояние есть свобода, жизнь подлинная. Обретение зрителем чувства освобождения вызывается его эмоциональной захваченностью со зримой красотой благодаря высокому искусству формообразования, оперирующему специфическим символическим языком архитектуры. Этот язык есть комплекс средств, выработанных человеческой культурой и предназначенных для передачи и внушения смыслов, которые никакими иными средствами переданы быть не могут. Этот комплекс чисто формальных средств, присутствующих определенной культуре в определенном времени и месте, именуется стилем.

3. Итак, стиль есть комплекс формальных средств, используемых для трансформации конструкций, формы которых обусловлены математическим расчетом, в конструкции иной формы. Эта трансформация предпринимается тогда, когда сооружение, созданное инженерным расчетом, необходимо превратить в произведение искусства, именуемого архитектурой. В этом случае сооружение, наделенное первым смыслом, инженерным, наделяется дополнительно вторым смыслом, абсолютно чуждым первому смыслу и порождаемым целями, ничего общего не имеющими с целями первого смысла.

(Крохотный пример может пояснить механизм преобразования нейтральной, рациональной конструкции в живую: информативная констатация факта *В голубом тумане моря белеет одинокий парус* приобретает нечто дополнительное, некий оттенок одухотворенности, ранее в нем отсутствовавший, посредством простой перестановки слов: *Белеет парус одинокий / В тумане моря голубом...*)

Нейтральные конструкции деформируются особым образом, обрастают дополнительными элементами, лишены смысла с практической точки зрения, однако приводящими к тому, что конструкции утрачивают свою нейтральность, они становятся одушевленными. Целостная конструкция здания превращается в живой организм, возникает символическая скульптура, для которой нейтральная конструкция, порожденная первым смыслом, оказывается лишь служебным остовом, скелетом или скорлупой.

Эта скульптура, именуемая символической, принципиально отлична от обычной, изобразительной скульптуры. Последняя лишь повторяет с некоторой степенью идеализации формы живых объектов реального мира, символическая же скульптура не имеет аналога в окружающем мире, она самобытна и рождается как нездешний живой организм на здешнем неживом острове. Выражаясь фигурально, подлинной архитектурой следует считать лишь ту часть здания, которая сохранится, если путем умозрительной операции из этого здания вычесть всю его инженерную, конструктивную материальную часть.

Иначе говоря, архитектура как искусство есть скульптура, символические формы которой ничего не изображают. Их цель — выражение, внушение, передача

духовных смыслов, не могущих быть выраженными другими средствами. Архитектура как скульптура есть не что иное, как материальное, осязаемое инобытие этих нематериальных, духовных смыслов, духовного состояния. И воздействие на зрителя такой архитектуры-скульптуры — чисто эстетическое, смысл которого — переживание красоты как подлинного, идеального бытия, обретенного ценой освобождения от косной материальности.

Из всего вышесказанного вытекает вывод, что разработка функциональной части проекта сооружения, расчет прочности и статического равновесия его конструкций, решение проблем защиты от климатических воздействий, проблем освещения, акустики, комфорта и т. п. — все это относится к инженерной части проекта и потому пребывает вне области собственно архитектуры. Конечно, функциональное решение сооружения также входит в область архитектуры. И архитектор не может не включать решение функциональных и конструктивных проблем в единый синтетический процесс творчества, поскольку он заинтересован в создании такого остова, который был бы пригоден для оживления. Однако функция и конструкция — это область технологии, а не искусства. Две эти сферы (технология и искусство) бесконечно далеки друг от друга, они различны в той же степени, в какой различны время и пространство, и архитектура как искусство в этом свете есть лишь способ символического превращения пространства во время. Архитектор прошлых веков решал функцию, конструкцию и форму сооружения синтетически, он являлся единым в трех лицах — был технологом, конструктором и художником одновременно. Подлинным же, чистым архитектором он становился лишь в момент превращения конструкции в символическую скульптуру, когда он, справившись с первым, здешним смыслом своего произведения, погружался в сотворение его второго, нездешнего смысла. То, что такая работа с двумя смыслами протекала не последовательно, а одновременно, принципиально ничего не меняет. В конечном счете, и функция, и конструкция — это мертвая объективная данность, и только в их субъективной, художественной трансформации, в их очеловечении содержится искусство.

4. Исключение инженерного искусства из сферы архитектуры, казалось бы, дает повод приравнять собственно архитектуру к дизайну, то есть всего лишь мастерству придания почти готовым техническим изделиям привлекательных черт. Действительно, элементы архитектуры издавна наличествовали в облике кораблей, этих жилищ на воде, в каретах, этих домах на колесах, и в самой одежде человека, поскольку костюм есть самое непосредственное его обиталище. Однако, несмотря на общность корней, дизайн так же далек от архитектуры, как святочная картинка от полотна Рембрандта или фрески Микеланджело. Более того, сегодня невозможно увидеть признаки архитектуры и дизайне теплохода, автомобиля, самолета или поезда (не говоря уже об одежде наших

современников). Имея чисто технологический облик, эти кратковременные обиталища человека, несмотря на стремительность своего реального движения, внешне совершенно безжизненны. Мертвость им сообщает именно горизонтальная направленность их движения, его механичность, и соответствующая направленность их очертаний. В основе же архитектуры лежит вертикальность символизируемого ею движения.

Но такое движение — лишь *sine qua non* этого искусства, условие необходимое, но не достаточное. Что же делает архитектуру подлинным искусством?

Чтобы подойти к этой теме, позволительно допустить одно несколько упрощенное сравнение.

Человек, совершающий действие, именуемое актом искусства, ведет себя, с точки зрения здравого смысла, противоестественно. Он мгновенно выходит за рамки обыденной реальности в сферу ирреальную, трансцендентную. Он не говорит, а поет, он совершает не естественные движения, а крайне выпренные балетные па, он ведет себя как душевнобольной, утративший собственное я, если в действительности он исполняет сценическую роль и т. п.

Иначе говоря, чтобы породить факт искусства, обычное, основанное на здоровой логике, конструктивно необходимое поведение человека должно превратиться в алогичное, уйти за пределы здравого смысла, выпасть из реальности, обыденности. Оно должно трансформироваться в нечто ирреальное. В этом поведении должны появиться элементы, ему чуждые, не от мира сего, однако отнюдь не абсурдные, ибо они в своей совокупности обладают особенными качествами и логикой, способными вызвать в зрителе (слушателе) совершенно специфическое переживание, именуемое эстетическим.

Точно так же рождается искусство в архитектуре. Естественная и необходимая с точки зрения статического здравого смысла конструкция подвергается неестественной деформации с целью придания ей совершенно чужеродных качеств, нелепых с точки зрения ее назначения. Однако именно эти качества порождают факт искусства. Как это происходит?

Когда человек вместо разговора поет или танцует, или выдает себя за другого, то в этом случае совершается обряд, церемониал, ритуальное действие. Искусство — это не что иное, как атавизм, наследие священнодействия. Это выходящий за рамки обыденности обряд, совершение действий, бессмысленных с точки зрения здоровой, обыденной логики, однако обладающих чрезвычайно важным смыслом с иной точки зрения, смыслом трансцендентным, сверхреальным.

Таким образом, искусство есть область человеческой активности, полностью лишенная какой-либо прагматической, утилитарной цели и смысла. В основе искусства лежит сакральный обряд, то есть специфический церемониал, совершавшийся человеческой общиной с доисторических времен и связанный

с каким-либо чрезвычайно важным событием, имеющим значение для всех. Такими событиями являлись погребение, инициация (посвящение во взрослость), поклонение божеству или силам природы, жертвоприношение, бракосочетание, начало войны, спасение от бедствия и т. д. Цель церемониала — объединение всех членов общины (племени, рода, народа, нации, государства), то есть физической множественности, в единое духовное целое, в соборную личность, и этим самым — противодействие внутреннему распаду. Разрозненное людское множество, ослабленное разнонаправленными эгоистическими устремлениями, превращается в одну мощную духовную и физическую силу. Эта сила увеличивает жизненную энергию каждого и повышает шансы рода, народа, нации на выживание, на бессмертие.

Духовное объединение, духовное слияние разрозненного людского множества возможно лишь в том случае, если каждый член общества в известной мере идентифицирует, то есть эмоционально отождествляет себя с другим, освобождаясь от своего личного, особого *я* и делая своим *я я* всеобщее. В основе такого поведения лежит древний инстинкт, называемый способностью к сопереживанию. В этом случае происходит психологическое снятие человеком себя физического, забвение себя телесного, совершается символическая дематериализация конкретного *я*, освобождение его духовного *я* от своей материальной косности, происходит этого *я* воскресение и вознесение. Именно такое снятие себя с сохранением, освобождение от своей телесности и обретение ощущения духовного вознесения лежит в основе эстетического переживания. Чувства всех сливаются в одном, едином, надличном чувстве. Это чувство воспламеняется укорененной в человеке архаической памятью о том, что коллективное выживание, спасение во время бедствий и войн дается ценой реальной массовой гибели, реального снятия многими своих *я*.

Это — метафизическое чувство жизни ценой смерти, чувство жизни в смерти. Это есть чувство трансцендентного, чувство приближения к Богу и слияния с Ним. Это единое чувство требует для своего сотворения одного массового, всеобщего, наполненного драматизмом зрелища, всеобщего хорового пения, в котором голос одного отождествляется, сливается с голосом другого и становится частью единого во множестве всеобщего голоса. Все конкретные, межличностные противоречия исчезают, остается одно на всех, всеобщее *я*. Хаос реальной жизни, сохраняясь, снимается, преодолевается всеобщей духовной гармонией.

Гармония есть конкретная форма, в которой выражается духовное единство материальной множественности. Эта гармония, будучи духовной, является неосязаемой, и потому в осязаемой форме может быть выражена, овнешнена только условными, заместительными, символическими средствами — гармонической аналогией, обнаруживаемой в окружающем мире. Такой гармонической

аналогией является гармония музыкальная, гармония рифмованной стихотворной речи, гармония условных танцевальных движений, гармония линий и красок в живописи, гармония идеальных человеческих пропорций в скульптуре и гармония отвлеченных, идеальных материальных форм и масс в архитектуре.

Погружение идеального я чувствами во всеобщую гармонию есть акт его эмоциональной дематериализации, то есть духовного освобождения. В силу этого любая зримая или слышимая гармония есть внешнее, условное выражение чувства невыразимого, ибо абсолютно духовного и именуемого *свобода*. Гармония есть иносказательное выражение свободы, то есть жизни истинной. Человек, целиком входящий в гармонию, обретает духовную свободу. Отсюда очевидно, что истинная свобода обнаруживается в забвении себя, в самоотречении.

Гармония есть противоположность хаосу, аморфности и энтропии, и потому составляющие ее элементы являются элементами идеальной чистоты и слагаются в композицию идеальной завершенности и стройности. Стройность и завершенность возникают при наличии единого композиционного центра и точно расчисленной взаимозависимости элементов при их одновременной зависимости от центра как пункта и цели их всеобщего тяготения.

5. В композиции архитектурного сооружения наличествуют два центра всеобщего тяготения элементов, форм и масс, его составляющих. Эти два центра соответствуют уже упоминавшимся двум смыслам, содержащимся в едином архитектурном творении. Первый смысл — прагматический, функционально — конструктивный, он воплощен в материальном остове сооружения. Второй смысл — духовный, художественный, он воплощен в символической, вертикальной устремленности архитектурных масс к своему исчезновению, дематериализации.

Поэтому первый композиционный центр есть центр материальной массы, центр тяжести сооружения, он находится в пределах здания, и чем ближе к этому центру располагаются формы сооружения, тем они массивнее. Второй композиционный центр пребывает вне пределов сооружения, он находится в бесконечности, вне мира сего, в зените небесного свода. Поэтому направленное к нему движение архитектурных масс символически выражается поступательным их облегчением или истончением по мере набора высоты.

Если первый композиционный центр символизирует собой материю как таковую, пространство, то второй, в движении к которому материя исчезает, символизирует время, оно же — дух. Так традиционное архитектурное сооружение, обладая этими двумя центрами, демонстрирует неслиянность и нераздельность двух основополагающих категорий земного бытия — пространства и времени.

Здесь необходимо небольшое отступление.

Возможно возражение, что причина облегчения и истончения архитектурных форм и масс по мере их восхождения заключена отнюдь не в сознательном

намерении художника сделать их таковыми, а в том, что нижележащие конструкции по необходимости должны быть массивнее верхних в силу их (нижних конструкций) большей нагруженности. Чем больше груз, тем массивнее несущая его конструкция, и наоборот. Все дело в простом действии закона гравитации, а не в намеренном облечении масс как художественном замысле.

Такое возражение вполне правомерно. Действительно, истончение архитектурных форм вызвано вполне рациональными, земными причинами, никак не связанными с художественными намерениями авторов сооружения. Можно добавить, что остроконечная форма крыш традиционных зданий также вызвана исключительно земной необходимостью эффективно защищаться от осадков, атакующих здания с того самого неба, к которому они якобы стремятся.

Однако существует определенная психофизическая связь между материальной массивностью земных объектов и исходящей от них символикой. Физическая тяжесть и массивность имеет свой параллельный психофизический эквивалент в низких, рокочущих звуках музыки, в темных, мрачных цветах живописи, в наполненных физической силой, но неповоротливых движениях, в тяжелом взгляде, в мраке, подавляющем солнечный свет и т.п. И напротив, легкость и изящество материальных форм имеют свой эквивалент в высоких, чистых звуках, в легких, грациозных движениях, в ярком свете и т.п. Иначе говоря, масса какого-либо материального объекта в сознании человека нерасторжимо ассоциируется с тяжестью и мраком или легкостью и светом, и потому архитектурные формы, вынужденные нести огромную вышележащую нагрузку, ассоциируются с громадной, но закрепощенной физической силой. И восхождение от нижних форм к верхним есть, по сути, реальный материальный процесс освобождения конструкций от груза наполняющих и отягощающих их масс, переход форм от тяжести к невесомости. И уж затем, в силу психофизических ассоциаций, этот переход воспринимается как победа духа над мертвыми силами гравитации, вознесение из мрака бездны к небесному свету, от небытия к бытию, жизни. Тем самым, действие самих законов движения материи приводит к поляризации между массой как скованностью несвободой и исчезновением этой массы как переходом в свет и свободу. (Этот переход массы в свет при ее освобождении — отнюдь не художественная фантазия. Сегодня известен и другой, одномоментный способ освобождения массы от себя самой с динамическим переходом ее в горячий свет — ядерный взрыв, который ярче тысячи солнц. Да и само Солнце постепенно утрачивает свою массу потому, что часть его массы ежесекундно превращается в свет. При этом в любой системе, движущейся со скоростью света, по теории относительности, время останавливается, исчезает, соединяется со светом.) Здесь налицо реальная полярность материя — свет. Обнаружение этой полярности позволяет сделать одно неожиданное заключение: поскольку полярностями материи являются также время и дух, постольку сво-

бодой в метафизическом смысле является нераздельная и неслиянная троица — время, дух и свет. Но это — свойства Бога.

Если же вспомнить об остроконечных крышах, то и в этом случае обнаруживается, что эта остроконечность вызвана необходимостью исключить именно агрессивность столкновения кровли с низвергающимися осадками. Высокий конек, свод или шпиль легко и примирительно входят в ливень, свободно сливаясь с насыщенным водой небом. И здесь, в якобы механических процессах, наличествует своеобразная гармония слияния и вознесения.

Возвращаясь к теме о двух композиционных центрах сооружения, следует отметить, что и то, и другое тяготение архитектурных масс — к материальному ли центру, или к центру имматериальному, трансцендентальному, — выражается формами, уравновешенными друг относительно друга. Это означает, что здесь господствует закон пропорционального отношения форм. Только строго пропорциональные соотношения создают ощущение равновесия, стройной гармонии, или гармонической стройности.

В пропорциональном решении архитектурной композиции без труда угадывается аналогия с пропорциям в двух других видах неизобразительного искусства (искусства символического) — в музыке и в балетном танце. Музыкальное сочинение содержит внутри себя центр тяготения всех своих звуков — свою тональность, выраженную основополагающим мажорным или минорным трезвучием. Высота тона каждого звука, то есть пропорциональное отношение каждого звука к соседнему, жестко обусловлено прежде всего его отношением к основной тональности мелодии как центру своего тяготения. Высота тона каждого звука — это его символическая масса.

Архитектурные формы сооружения так же массивны или, напротив, легки, как массивны (низки) или, наоборот, легки (высоки) звуки мелодии, и эти формы сооружения тяготеют к своему материальному центру как к своей главной тональности. Борьба звуков, вытесняющих друг друга в их устремленности к своему композиционному центру, завершается в конце основным аккордом — победой и торжеством этой главной тональности. Взаиморасположение форм и масс в архитектурном сооружении есть также результат их зримой борьбы и ее завершения. Этот результат — достижение равновесия с ясно различимым центром этого равновесия (основным тональным аккордом) — главным входом, порталом и т. п.

Аналогия между архитектурой и балетным танцем обнаруживается уже в том, что тело танцора, как и архитектурный остов, является чисто функциональной конструкцией, и жизнь тела обнаруживается только благодаря его движению. Архитектура же реально неподвижна, однако также обнаруживает движение иными, символическими средствами.

Основанием для проведения полной аналогии архитектуры с балетным танцем является одно из очевидных качеств такого танца — активно выражаемое

движением стремление к полету, к вознесению, к парению, то есть к утрате материальной массы и к освобождению себя от власти земного тяготения. Архитектурные формы другим, иносказательным языком, также демонстрируют свое стремление освободиться от власти земного тяготения. Тело классической балерины символически изображает на пуантах невесомость и вознесение в духе вереницей разнообразных движений и порывов. В архитектуре формы также ритмически движутся вверх, ко второму, заоблачному центру, утрачивая массивность, истончаясь, воспаряя и растворяясь в духе.

Как музыкальное произведение, так и балетный танец — каждое из них есть гармония, существующая во времени. Это означает, что в каждое данное мгновение нет ни музыки, ни танца, есть лишь бесконечно малый фрагмент, атом мелодии или движения.

И музыка, и танец как целое пребывают лишь в остановленном времени — в памяти и воображении слушателя или зрителя. Иначе говоря, музыкальное или танцевальное произведение, представленное в своей целостности, символически изображает застывшее, неподвижное время, время — бытие как антипод небытия, ничто.

Но это же в своей зримой, наглядной целостности делает и архитектура. Именно ее неподвижное движение есть изображение застывшего времени, времени-бытия. Архитектура зримым образом представляет начало, продолжение и завершение музыки и танца своих форм.

Гармония музыкальных созвучий, несмотря на свое якобы искусственное происхождение, представляется слуху вполне естественной, освобождающей, объективной, и разрушающий ее диссонанс вызывает ощущение противоестественности и несвободы. Это же можно сказать и об объективной естественности танцевальных движений. Секрет происхождения этой объективной гармоничной естественности покоится в жесточайшем законе естественного отбора. На протяжении громадного исторического времени из типов музыкальных созвучий, из танцевальных фигур и движений изгонялось все случайное, временное, конкретное, индивидуальное, и сохранялось все закономерное, всеобщее и вечное, то есть идеальное. Именно так рождались и прекрасные формы в архитектуре. Каждое последующее сооружение сохраняло идеальные сочетания форм, достигнутые в предшествующих строениях, и отбрасывало формы менее удачные, то есть менее гармоничные, менее всеобщие. Особенность такого архитектурного творчества состояла в том, что каждый последующий автор-творец повторял своих предшественников, и в этом наследовании стремился к выражению не собственной индивидуальности, конкретной и преходящей, а соборной личности, то есть всеобщности, идеальности, вечности. Тем самым автор как конкретное *я* исчезал из искусства, умирал в своем произведении, его самоотречение происходило во имя *я* всеобщего и бессмертного, воплощаемого в архитектуре.

6. Таким образом, совершенная, идеальная архитектура есть иносказательная, метафорически представленная взору соборная личность, иначе говоря, соборная личность в ее инобытии, поскольку представить эту личность в ее конкретности невозможно. Это инобытие выражено наглядно, языком зримых форм. Эти формы таковы, что способны вызвать в нас ощущение присутствия в них, или излучения ими, времени-бытия.

И поскольку одним из важнейших качеств соборной личности является ее бессмертие (при этом не метафорическое, а реальное бессмертие), то важнейшей частью содержания совершенной архитектуры является выражение — и внушение зрителю — чувства, близкого к переживанию бессмертия, к погружению в бессмертие. Это — чувство застывшего, остановленного, но в то же время живого, пульсирующего времени. Именно остановленное, но сохраненное время есть выработанное человеком средство изображения вечности, то есть бессмертия, средствами искусства. Такое изображение — это двери, вводящие человека в вечность, способ его эмоционального освобождения от ощущения своей конечности, смертности.

Смертность есть роковой фактор, это — беспощадная констатация абсолютной несвободы человека в мире. Все остальные его свободы относительны и реализуются лишь в пределах его конечности. Иными словами, перед лицом вечности человек преходящ, эфемерен, иллюзорен. Подлинную свободу ему может подарить лишь бессмертие, вхождение в вечность, слияние с ней. Безусловно, реальное вхождение невозможно, однако возможно вхождение эмоциональное. В сфере искусства, в сфере эстетического такое эмоциональное слияние с вечностью именуется катарсисом. При достижении катарсиса, при эмоциональном слиянии с изображенным вечным событием (вечностью в образе) зритель (слушатель) своими чувствами идентифицируется с вечным образом, обретает его качества вечности и, тем самым, эмоционально утрачивает свою конечность (она же конкретность, индивидуальность). Полнота его жизненных чувств преодолевает сковывающие конечные границы, которые ставит ему его недремлющее сознание. Его *я* сливается с *я* соборным. Он ощущает себя всеобщим, а значит — вечным, бессмертным.

Безусловно, полное погружение в состояние катарсиса (бессмертия) невозможно, этому препятствует контролирующая реальность, репрессивное сознание. И потому зритель (слушатель) ощущает лишь охватывающее его волнение, воодушевление, прилив духовных сил, уносящих его ввысь, за пределы мира сего, но ощущает это лишь как страстный порыв, как неудержимое влечение к слиянию с неким прекрасным идеалом, обитающим в вечности.

Осознание времени есть осознание смертности, и потому для вхождения в вечность, для утраты сознания своей конечности необходимо уничтожить осознание времени как главного фактора реальности, осознание его необратимого

хода. Осознание времени есть осознание неизбежности исчезновения того, что есть, и того, что будет. Но так говорит сознание. Подлинная же жизнь, жизнь всеобщая, полностью бессознательна. Она есть не только исчезновение, но и возникновение, то есть это — непрерывное становление. Да, это — непрерывное изменение, но это изменение относится только к конкретным, реально живым формам. Однако в любой конкретной живой форме пребывает нечто всеобщее, в любой смертности — нечто бессмертное, именуемое волей к жизни, и это всеобщее и бессмертное есть идеальность этого творения, его постоянство, пребывающее в бесконечной чреде поколений. Для такой идеальности время отсутствует. Время приносит изменение и исчезновение только конкретным, конечным живым творениям, для них его бег смертоносен. Но перед их вечными сущностями, перед их вневременными идеалами время бессильно. Время бежит, но для них его нет, оно — неподвижно.

Вечные же сущности, или идеалы земных объектов и живых существ возможно представить только как их рожденные жесточайшим естественным отбором совершенства. Это — совершенства, возникающие в конце процесса отбора, то есть в конце времен, или — при свершении времен. Безусловно, пока время не завершено, эти зримые совершенства остаются только мыслимыми. Они могут быть представлены нашему взору лишь средствами искусства.

В произведении искусства есть возможность достичь изображения какого-либо совершенства или идеала, и зритель или слушатель, идентифицируясь с изображенным идеалом, сливаясь с ним, тем самым эмоционально входит в вечность, в состояние бессмертия. Время внезапно утрачивает над ним свою власть. Само по себе время не исчезает, оно по-прежнему царит над миром, но для зрителя (слушателя) этого времени уже нет, он уже — вне времени. Иначе говоря, отсутствие времени или выход за его пределы в искусстве внушается зрителю (слушателю) путем изображения идеала как итога свершившегося времени.

В идеальной скульптуре совершенные человеческие облики внушают нам, что с достижением совершенства наступил конец времен, время исчерпало себя и остановилось, исчезло. Даже в написанном великим художником портрете какого-либо человека этот человек, как правило, изображается не в конкретном мгновении, как на фотографии, а в большом времени, в своей долговременной, глубинной сущности, в идеале, и тем самым аннулируется реальное время, в каждый очередной момент которого изображенный был многообразен и различен. В облике изображенного на портрете время стоит.

Классическое искусство оптимистически исходит из постулата, что идеальная, вневременная сущность, пребывающая в каждом человеке, в последовательной смене эпох, наконец, реализует себя полностью, человек как идеал осуществится и предстанет в виде истины в образе. Дальнейшее совершенствава-

ние невозможно, ибо идеал становится реальностью. Наступает вечность. Вечность не как дурная бесконечность времени в оба конца, а как завершение, пульсирующая неподвижность живого времени.

Такова вечность в человеческих образах, изображаемых скульптурами древней Эллады, картинами и скульптурами итальянского Ренессанса. Такова вечность в иконах и картинах цветущего средневековья, изображающих Христа как Бога — вневременного человека.

Аналогичные процессы формирования идеальных образов происходят в поэзии (гармонизация речи посредством ритмов и рифм), в музыке (гармония идеально чистых голосов и созвучий), в танце (идеальной красоты движения), в драме (возвышение героя до самоотречения, то есть до отказа от своей конкретности, что означает выход из времени), в архитектуре (гармония и красота чистых отвлеченных форм). Все эти искусства представляют нам образы, обитающие в остановленном, завершенном времени, перешедшем в живую вечность.

7. Но более того, в искусстве совершается преодоление времени средствами самого времени. Явственнее всего это обнаруживается в музыке и архитектуре.

Музыка — полностью временное искусство. Форма ее существования — время. Время обнаруживает себя в последовательной смене звуков. Однако, как уже указывалось, во всем музыкальном произведении из каждого звука эманурует, над каждым звуком господствует единая тональность (основное трезвучие). Это означает, что все музыкальное произведение есть не что иное, как очень обширный, развернутый, протекающий во времени и присутствующий в каждом звуке в снятом виде основной тональный аккорд. Три звука этого аккорда попеременно обнаруживают себя, будучи связаны друг с другом гармоничными промежуточными вставками. Во всем звучании этот аккорд обнаруживает себя не явно, а как жесткое отношение к каждому звуку, как власть на ним. Присутствие этого аккорда в каждом звуке (в снятом виде) создает ощущение целостности всего музыкального произведения и, тем самым, его неподвижности в движении. Оно (произведение) живет во времени, но — вне власти времени. Реальное время в музыке идет, но музыкальное, идеальное — стоит. В целостном музыкальном произведении время отсутствует ввиду господства в нем вневременного тонального аккорда.

Обратной аналогией музыки является архитектура. Как материя музыки состоит из чистых, отвлеченных, идеальных звуков, так материя архитектуры состоит из чистых, отвлеченных, идеальных зримых форм. Эти формы неподвижны, и потому движение в архитектурном образе представлено не последовательным возникновением и исчезновением форм, как звуков в музыке, а символическим изображением поступательного восхождения форм с утратой их массивности. При этом в каждой форме в снятом виде присутствует композиционный

центр тяжести как пропорциональное отношение, и, в силу этой всеобщей пропорциональности, каждая форма также присутствует неявно (в снятом виде) в соседней форме.

Тем самым зрительно рождается ощущение преобразования и возникновение каждой последующей формы из каждой предыдущей и, вследствие этого, иллюзия движения. В силу наличия такого символического движения в архитектурном ансамбле символически присутствует время. Неподвижность архитектурных форм реальна, но в зрительном восприятии эта неподвижность подвижна. Зрительским восприятием неподвижность снимается с сохранением, и вместо снятой реальной неподвижности утверждается идеальное движение, а следовательно — и идеальное время, время как живое бытие. Это время, оставаясь живым, никуда не идет; двигаясь, оно пребывает в неподвижности. Оно — живая вечность, бессмертие.

Итак, в музыке господствует реальное время, но это реальное время в восприятии слушателя вытесняется и замещается временем трансцендентальным, вечным. В архитектуре же реальное время отсутствует, но присутствует, течет время символическое, идеальное, трансцендентальное, внушаемое зрителю архитектурными формами. Однако оно течет в никуда. Его течением является живая вечность. Эмоциональное погружение зрителя в это неподвижное движение есть вхождение в идеальное время, соприкосновение с вечностью. Вхождение в вечность есть обретение бессмертия, то есть абсолютной свободы.

8. Безусловно, нельзя утверждать, что каждое творение лишь в силу своей отнесенности к архитектуре или музыке уже обнаруживает признаки вечности. Обнаружение таких признаков в архитектуре возможно лишь при известной предрасположенности зрителя к восприятию архитектурных форм, в которых скрыто символическое движение и идеальное время. Предрасположенность же обуславливается степенью и глубиной погруженности зрителя в культуру, породившую данную конкретную архитектуру. Кроме того, далеко не каждое творение столь совершенно, чтобы вызвать в зрителе глубокое переживание вхождения в вечность. Как правило, рядовое здание содержит только отдельные элементы идеальности. Эти элементы чаще всего лишь помогают зданию приобрести красивый вид, не более того. Следовательно, лишь глубокая, полная, совершенная красота может явиться иносказательным, зримым образом живой вечности, образом, дарящим зрителю чувство погружения в бессмертие.

Поскольку реальное слияние с идеалом невозможно, назначение идеальных образов в искусстве — лишь указывать нам путь к абсолютной свободе. Смысл этого пути — возможно более полное приближение к идеалу, к своей всеобщности. Однако в основе такого пути к абсолютной свободе лежит трагическая мука расставания со своей индивидуальностью, конкретностью, конечностью, то есть подвиг самоотречения. В подлинной реальности, вне иллюзий ис-

куства полное слияние с идеалом и обретение абсолютной свободы означают смерть. Искусство заменяет нам реальный подвиг катарсисом, духовным очищением и преображением, снятием себя с сохранением, то есть не реальным слиянием с Богом, а временным посещением Его. Подлинное искусство есть внушение чувства должноствования и постижение должного, трансцендентального, священного. Поэтому совершенный образ идеала, выставляемый нам искусством, амбивалентен. Он в высшей степени светел, но одновременно тайно глубоко трагичен. Он является изображением подлинной, идеальной жизни ценной неизображенной реальной смерти всех неидеальных существований. Это изображение жизни в смерти. Идеальные архитектурные формы в своей вечной неподвижности и безжизненности, смерти, излучают вечное движение, вечное время-бытие, вечную жизнь, бессмертие.

Некоторым образом ощущение присутствия в архитектуре вечности внушается самим материалом, использовавшимся строителями прошлого. В основном это камень, материал, рожденный вечной природой из недр Матери Земли. Он наименее подвержен воздействию времени, и его использование приводило к созданию подавляющих своей массивностью целостных, монолитных форм и конструкций. Здание традиционной архитектуры носит явные признаки символической скульптуры, вытесанной из одной, вечной каменной глыбы. Эта ненамеренная апелляция к вечности архитектурных творений далеких эпох особенно очевидна сегодня, в сопоставлении с явственной временностью, сиюминутностью хрупких металло-стеклянных структур архитектуры нынешней.

9. Композиционный центр тяжести сооружения (его музыкальный центр тяготения) обладает таинственным, но для искушенных очевидным свойством — свойством притяжения к себе зрителя как материального, телесного существа. Влечение зрителя к этому центру создается внушающим всеобщим тяготением к нему архитектурных форм, воздействующих так же, как во время массового ритуального действия на одинокого индивида воздействуют охваченные энтузиазмом остальные участники ритуала, пробуждая в нем чувство сопереживания. Вход в здание указывает месторасположение центра тяжести, и войти в центр всеобщего тяготения — это означает расстаться с собственной тяжестью, утратить, снять свою материальность, стать чистой духовностью и тем самым обрести ощущение свободы. В основном это — эстетическая, трансцендентальная свобода, выход из этого мира, но имеет место и ощущение реально го освобождения.

Но чтобы это чувство свободы не исчезло при проникновении зрителя внутрь сооружения, его интерьер также должен являть гармонию внутренних форм и масс, тяготеющих к точке, в которой находится вошедший. И в таком, подлинно архитектурном интерьере зритель, оказавшись в геометрическом

центре купола или свода, ощущает себя невесомым, парящим. Иначе говоря, в момент слияния с центром тяжести сооружения, с его гармоническим центром, происходит освобождение зрителя, его вознесение в духе в связи с утратой телесности. Кроме того, проникновение в центр тяжести открывает зрителю путь ко второму композиционному центру сооружения, находящемуся в небесном зените. С утратой телесности вознесение уже не может иметь препятствий. Это метафорическое вознесение — прямой путь к Богу, к абсолютной свободе.

Отсюда очевидно, что цель архитектуры как искусства — это дарование человеку свободы доступными этому искусству средствами. Справедливо, вероятно, и другое, именно, что архитектура — это один из способов и путей достижения человеком свободы, понимаемой как обретение внутренней гармонии и слияние с солидарным человеческим сообществом.

10. Гармоническая стройность сооружения предполагает равновесие основных его частей, и первым и основным средством достижения такого равновесия является соблюдение закона симметрии относительно центральной вертикали главного фасада. Одновременно гармоническая стройность сооружения предполагает расположение обоих его центров — материального и духовного — на одной композиционной вертикали, и эта вертикаль оказывается в той же плоскости, что и ось симметрии главного фасада. Сооружение оказывается составленным из двух сомкнутых и зеркально идентичных друг другу частей, расположенных по обе стороны плоскости симметрии. Симметрии подчиняются план, объем и главный фасад сооружения. Оно неявно, исподволь приобретает антропоморфный облик. Будучи по внешнему виду весьма далеким от человека, оно, тем не менее, становится человеческим в своих основополагающих моментах. Оно, как и человек, обладает вертикально ориентированным телом и душой. Материальная масса сооружения — это его тело, его воплощенное в формах время-бытие — это его душа. Как и в живом человеке, обе эти субстанции существуют нераздельно и неслиянно, и ориентированы они, как и у человека, в противоположных направлениях: одна устремлена вниз, к породившей человека глине, другая — вверх, к сотворившему человека Богу, к которому стремится и впоследствии возносится его душа.

Вследствие этого символического сходства сооружение становится метафорой и выражением идеальной человеческой сущности, в основе которой лежит гармония и красота как свобода, и с которой во время религиозного или государственного ритуального священнодействия идентифицируются и духовно сливаются отдельные человеческие я.

Поскольку совершенным воплощением идеальных человеческих качеств является одна из ипостасей Бога — Бог вочеловеченный, Христос, — то может показаться, что описанная архитектура является чисто культовой архитектурой и потому якобы не имеющей прямого отношения к другим областям архитекту-

ры. По этому поводу следует заметить, что создание человеком любых руко- творных предметов и объектов и приспособление их для своих нужд есть прежде всего их, в известной степени, очеловечение, внесение в них части своей человеческой сущности. Поэтому любые архитектурные постройки прошлого несут на себе следы усилий строителей сообщить им черты освобождающей гармонической красоты. Все эти постройки отражают, рассеивают человеческую сущность в пространство. И великие культовые сооружения античности, цветущего средневековья или Ренессанса — храмы, церкви, соборы — в этом свете представляют собой всего лишь сфокусированную из всеобщего архитектурного пространства, предельно концентрированную архитектуру как таковую в ее совершенном, незамутненном, очищенном от утилитарности виде. Культовые сооружения являют нам архитектуру тех веков в ее идеальном выражении, как чистое искусство. В такой архитектуре, помимо собственно образа, также и функция, и конструкция обретают качества символов и становятся интегральными частями единой символической скульптуры, именуемой архитектура.

Как уже упоминалось, архитектура является зримой метафорой сущности коллективного, соборного человека, и в этой связи нельзя не вспомнить, что реальный, не метафорический коллективный человек представляет собой созданное коллективными усилиями целостное общество-государство. Идеальное архитектурное сооружение определенной эпохи есть, вследствие этого, также символическое отражение и выражение духовной сути общественного устройства, то есть господствующей в обществе того времени иерархии духовных ценностей.

Масштабные культовые сооружения могло породить только теократическое общество с кристаллически стройной иерархической структурой сословий и такой же стройной ценностной иерархией духа. Архитектурные формы храма изображают восхождение от низменных масс простонародья к утонченности аристократической верхушки и от порабощенности низменными инстинктами к вершинам чистой веры и духовного благодетства.

Здесь необходимо упомянуть одно мнимое противоречие, якобы проистекающие из того, что в облике совершенного архитектурного произведения законы гармонии проявляют свою сковывающую, деспотическую власть, и в свете этой власти малейшее проявление свободы воли, то есть свободы от законов симметрии и пропорциональности, становится преступлением. Отсюда якобы вытекает следствие, что традиционная архитектура при всех своих достоинствах символизирует и олицетворяет деспотизм, то есть беспощадное, тоталитарное подавление человеческой индивидуальности и свободы воли.

Противоречие якобы состоит в том, что архитектура, будучи символическим триумфом свободной и вечной жизни, является одновременно инструментом духовного подавления конкретной, индивидуальной жизни. Это противоречие рождено современным убеждением в праве отдельного индивида на

независимость от пресловутой соборности. Духовное единство, некогда сплачивавшее человеческую общину, ныне все более представляется религиозной иллюзией.

Но это противоречие — лишь кажущееся. Жизнь отдельного индивида возможна лишь постольку, поскольку продолжается жизнь целого, соборности. При торжестве индивидуальных свобод, противоречащих законам существования целого, это целое распадается и гибнет, а с ним гибнет и торжествующая свою свободу индивидуальность. Именно инстинкт спасения жизни рода или народа в минуты опасности толкает индивидуальность к слиянию в человеческое целое, и именно свобода на такое спасительное слияние оказывается самой главной человеческой свободой, перед которой меркнут все частные свободы.

В образном строе традиционной архитектуры символически утверждается именно эта главная человеческая свобода — свобода единения в стройное, равновесное, гармоничное целое. Противоречащие этому деспотическому стремлению индивидуальные свободы в этом свете суть свободы отрицательные, разрушительные, угрожающие целостной жизни. Свобода от деспотических законов традиционной архитектуры становится стремлением к энтропии и хаосу.

В общем и целом, в собирательном образе архитектурного сооружения классического периода выразилось стремление человека к овладению всемирным Хаосом путем претворения его в Космос. Если Хаос символизирует какофонию, распад и смерть, то Космос является воплощением гармонии, целостности, жизни. По представлениям древних, Хаос есть до-временное состояние мира, это — небытие, и до-временная материя обретает бытие в результате одухотворяющего ее акта, то есть соединения ее с живым духом. Человек, обживающий Хаос, превращает его в Космос. Он входит в центр Хаоса, наполняет его живым духом творения и превращает его в Космос, или, что то же самое — в свой Дом. Именно простой, земной, обжитой дом человека является зародышем, первым элементом Космоса, и прекрасный Дом, рожденный классической архитектурой на любом этапе ее истории, является зримым символом гармоничного, живого Космоса, рожденного актом божественного творения из мертвого предвечного Хаоса.

Новая и новейшая архитектура

1. Ход исторического развития постепенно приводит к распаду стабильных теократических государств и авторитарных режимов, иерархическая стройность которых нашла свое идеальное отображение в архитектуре тех времен. Экономические изменения, порожденные промышленными переворотами и растущим товарообменом, приводят к череде социальных революций и формированию общества, в котором господствует народовластие. Социальная иерархия и

иерархия духовных ценностей в таком обществе претерпевают радикальную трансформацию, что не может не отразиться на архитектуре возникающих новых сооружений.

Внутренний распад общества теократии, резко усилившийся с концом средневековья, проявляется прежде всего в ослаблении жесткой естественной иерархии власти и подчинения. Стираются четкие грани между сословиями, разрушаются уклады и традиции, рвутся устоявшиеся человеческие связи, усиливается социальная нестабильность. Духовное состояние человека перед наступлением Нового времени, в тот период, который можно назвать кануном победы буржуа, характеризуется тревожным чувством утраты почвы под ногами, ощущением медленного, но неуклонного и неотвратимого обрушения основных конструкций жизнеустройства. Эти конструкции — хозяйственный уклад, социальная иерархия, вера, традиции, обычаи, стиль жизни, стиль в искусстве.

Если в стабильных теократических обществах архитектура также несла на себе явный отпечаток этой стабильности в ясных и четких, хотя художественно и видоизмененных конструкциях остова сооружения, то в архитектуре кануна Нового времени вместе с разрушением конструкций жизнеустройства происходит зрительное разрушение самого остова архитектурного сооружения. Утрачивается равновесие между степенью рациональности и степенью художественного преобразования конструкций. Несущие конструкции погружаются в тяжелую толщу патетически драматизированных декоративных форм (барокко) или полностью исчезают под театральной инсценировкой их отсутствия (рококо). Социальная стабильность, достигаемая насилием одной части расколотого общества над другой, иначе говоря, стабильность неорганическая, ложная, находит свое отражение в стилях, заимствованных из других эпох, отличающихся подлинной стабильностью. Таковы стили эпохи расцвета античной культуры, и ясная стройность эллинской архитектуры становится привлекательной декорацией, скрывающей растущую шаткость господствующего жизнеустройства (классицизм, ампир). Декадентская обращенность к прошлому, соединенная с возросшим техническим возможностям, создает умоглядный quasi-готический стиль, соединивший вычурные конструкции остова с обильной мифологизированной и растительной орнаментацией (модерн).

Новые хозяева жизни, сменившие угасающую аристократию, спешно перенимают внешние атрибуты, присущие этой бывшей верхушке общества, и прежде всего архитектурную импозантность старинных замков, дворцов, поместий. Как утверждение силы и власти новых мещан во дворянстве возрождаются отжившие стили минувших эпох и расцветают их компиляции. В архитектуре господствует эклектика, торжество исторических, искусственных стилей — масок.

В эклектике мы сталкиваемся с фундаментальным феноменом культуры и мироощущения Нового времени, для наименования которого (феномена) чрезвычайно трудно подобрать какой-либо нейтральный эвфемизм, поэтому в дальнейшем изложении придется использовать прямое определение этого феномена: цинизм.

Термин цинизм нагружен тяжелыми отрицательными коннотациями, в нем отчетливо звучит хула. Однако в данном изложении этот термин следует понимать совершенно нейтрально как выражение определенной, объективно обусловленной, иначе говоря — естественной мировоззренческой позиции целого класса или сословия. Цинизм проистекает из эгоизма, однако термин эгоизм, также нагруженный чрезвычайно отрицательно, есть в известной мере определение объективного и вполне нормального явления. Человеческое сообщество, как и любое природное (вид) есть духовное единство физической множественности. В каждой особи множественности живет природный инстинкт самосохранения. Неизбежное подчинение ему и есть, собственно говоря, эгоизм, то есть стойкость в борьбе за жизнь. Сообществу не угрожает распад и самоуничтожение, если этот эгоизм не превышает определенных пределов и жестко ограничивается инстинктом родовой солидарности, способностью к сопереживанию, к идентификации своего *я* с *я* других людей. Цинизм в этом свете есть утративший чувство меры эгоизм, приносящий себе в жертву эгоизмы других людей. Его естественность проявляется в том, что он охватывает целые слои общества, и в связи с этим проявления неподлинности, маскировки, лжи приобретают бессознательный, добросовестный характер.

Активное распространение такого цинизма вспыхнуло с началом Нового времени, ознаменовавшимся крушением традиционного средневекового общества и развитием буржуазных товарно-денежных отношений. В экономической молекуле товар — деньги — товар наличествует еще нормальный, добросовестный эгоизм, поскольку имеется в виду взаимность, взаимовыгодный обмен. В молекуле деньги — товар — деньги уже содержится цинизм, поскольку такой обмен имеет смысл только тогда, когда его цель — не получение нужного товара, а рост денег, прибыль, рост капитала. Деньги становятся всеобщим отвлеченным эквивалентом товаров. Вследствие этого каждый товар психологически воспринимается не как эта вещь, а как некая упрятанная в нем отвлеченная стоимость. Производство приобретает иррациональный характер — товары производятся ради денег, которые нужны для расширения производства товаров ради еще большего количества денег, которые в свою очередь... и т. д. С некоторого момента эгоизм начинает лавинообразно переходить в цинизм, и производство товаров резко возрастает не ради людей, их приобретающих, а ради содержащихся в товарах денег.

Именно эту незаметную аберрацию сознания, превращающую реальные, наглядные объекты в абстрактные стоимости, и следует считать подлинной,

фундаментальной революцией, давшей толчок процессу постепенного, но радикального изменения сущности человека.

До этого условного исторического момента чувственное отношение человека к объектам внешнего мира содержало в себе мощное атавистическое качество — тенденцию к их, объектов, оживлению, одушевлению. Из этого отношения выросло искусство классической архитектуры, населенное одушевленными творениями из камня и дерева.

Начиная с этого условного момента человек склоняется все большее число объектов, включая и своих собратьев, превращать в своем восприятии в товар, в абстрактную стоимость. Зрение видит в объекте товар, созерцание снимает его одушевленную вещьность, то есть мысленно аннигилирует ее как осязаемую, подлинную реальность, сохраняя в остатке лишь чистую абстракцию этого товара — стоимость, деньги. Прежний человек одушевлял мир, новый человек обездушивает его, омертвляет. Бог исчезает в небес. Он превращается в банальную фикцию, не заслуживающую серьезного и сердечного отношения, поскольку его заповеди утратили силу сопротивления новым, циничным победным реалиям.

2. Очевидные признаки естественного цинизма обнаруживают себя уже в истоках и движущих силах такого большого художественного явления, как итальянское Возрождение. В области архитектуры Возрождение проявило себя решительным отказом от стиля поздней готики и обращением к стилю античной средиземноморской архитектуры. По некоторым причинам Возрождение не сотворило себе собственного органичного архитектурного стиля, а прибегло к использованию уже готового стиля, рожденного в весьма несходных культурных условиях народом, давно исчезнувшим с лица земли.

Очевидно, этот умерший античный стиль содержал нечто, неожиданно оказавшееся жизненно важным и уместным в новых условиях. Однако следует признать, что такое заимствование, при всех возможных оговорках о творческом характере усвоения чуждой архитектуры, неизбежно является плагиатом, — подменой подлинного стиля стилем чужим. Необходимо лишь выяснить, почему это произошло. Выяснение оказывается возможным, если исходить из положения о присутствии в архитектурном образе временной составляющей.

При сопоставлении архитектуры античных храмов с готическими соборами позднего средневековья обнаруживается чрезвычайная интенсивность протекания идеального времени, выражаемого архитектурой соборов. В сопоставлении с безмятежной красотой приземистых античных храмов архитектура соборов рождает ощущение крайней духовной напряженности, религиозной экзальтации, наполняющей устремленные ввысь формы. Все они рвутся к соприкосновению с заоблачной божественной трансценденцией, и в этом неподвижном порыве почти осязаемо выражено движение, а значит — явственное идеальное время, время в форме вечности.

Очевидно, что человеком на пороге Нового времени гораздо более остро ощущалась необратимость хода времени, и для освобождения от этого гнетущего сознания своей бренности ему требовались весьма экспрессивные средства выражения и внушения себе состояния вечности.

Безмятежная и светлая красота античного храма свидетельствует, напротив, о весьма скромном и легко преодолимом ощущении реального времени человеком античного мира. Для него не существовало истории как фиксации необратимого времени, время было циклично, оно возвращалось. Иначе говоря, оно было вечным, а трансценденция (языческое божество) обитала в самом храме.

Утрата человеком Нового времени способности переживать вечность и бессмертие путем эмоционального погружения в красоту готических соборов, этих воплощений стремительно бегущего на месте времени, — именно эта утрата становится причиной архитектурной революции, именуемой итальянским Возрождением.

Мировоззренческий, экономический и политический переворот, вызванный вторжением торгового капитала в патриархальный уклад средневековой Европы, заставляет человека забыть о коллективном погружении в вечность ради индивидуального выживания здесь и сейчас. Тревожный взор человека, оторвавшись от неба, впервые сосредоточенно разглядывает землю и окружающую действительность. Экзальтированная тоска по заоблачной трансценденции, вызываемая музыкой готики, уступает место влечению к земному покою, внушаемому внезапно открытой чужеродной архитектурой. В ней нет порыва к далекому Богу, чужое и чуждое божество заключено непосредственно в ее стенах. Впрочем, человеку Ренессанса это неизвестно, и не в этом для него главное. Главное в том, что полностью готовая, и все еще идеальная, но уже малоподвижная античная архитектура оказывается чрезвычайно удобным средством отрицания готической вечности, выраженной интенсивным вертикальным движением к потустороннему.

Пройдет много времени, и идеальные облики в скульптурах и картинах Ренессанса сменят свой покой на вполне реальное и бурное, но уже горизонтальное движение, царящее в стиле барокко. Это же горизонтальное движение выразит себя в архитектуре в виде горизонтально или спирально направленных силовых линий, витых колонн, разрывов, разломов, роста массивности и т.п.

Не менее важным достоинством античной архитектуры в свете новых художественных устремлений явилось также то обстоятельство, что античный храм обладает ценнейшим элементом, почти отсутствующим в готике — отдельно стоящей колонной, этим символом независимой, свободной демократической личности. Античная архитектура стала маской, под которой в коллективистское средневековое общество вторгся дух новой, уже индивидуалистической свобо-

ды, поначалу упоительно раскрепощающей, но по своим глубинным истокам разрушительной. Обращение к античности явилось идеологическим компромиссом между безбожным торговым капиталом и резко снизившим градус своей религиозности патриархальным социумом.

По своим целям (отказ от вечности, выражаемой устремленным вверх движением) и по своим масштабам этот культурный переворот сопоставим с архитектурной революцией, произведенной художественным авангардом конца XIX — начала XX веков. В этом свете полный разрыв архитектуры европейского авангарда с принципами архитектуры средневековья и Ренессанса свидетельствует о том, что современный человек в вечности и бессмертии более не нуждается. Временность по своей значимости стала окончательно преобладать над вечностью. Ограниченная свобода стала ценнее свободы абсолютной.

Такова суть радикального переворота в мировоззрении и мироощущении человека на переломном отрезке истории между средневековьем и Новым временем.

3. Денежная прибыль, рост капитала становятся условиями выживания в обществе, состоящем из разобщенных и конкурирующих товаропроизводителей. Их цели и стремления взаимно противоположно направлены, каждый стремится к самосохранению в конкурентной борьбе. Путем переворачивания экономической молекулы из *товар — деньги — товар* в *деньги — товар — деньги* деньги становятся катализатором набирающего силу естественного цинизма как основы нового мировоззрения. Постепенно из средства деньги превращаются в цель, определяющую смысл жизни.

Крайняя медленность и трудноразличимость процесса этого культурно-исторического и мировоззренческого переворота не может скрыть его подлинного смысла — духовной трансформации человека из общинного, коллективного в отчужденного, индивидуалистического. В нестабильной, непрерывно меняющейся социальной структуре нового, так называемого нетрадиционного общества независимые, соревнующиеся между собой *я* уже не могут стремиться к соборному обрядовому слиянию в единое духовное *я*, к эмоциональному отождествлению себя с ближними своими, с нацией, государством. Утверждается новая, внешне привлекательная вера в могущество независимой, свободной, самоценной, самоутверждающейся человеческой личности. Ей не нужны ритуалы, нивелирующие ее с прочими, лишаящие человека собственного *я*. Коллективный обряд представляется условностью, необходимой, но бессодержательной формальностью, как и вера в несуществующего Бога. Место веры занимает рационализм, место чувства — расчет.

4. Так с течением исторического времени набирающий силу и все более воспринимаемый как естественный, цинизм приводит к революционной ситуации в архитектуре. Свободная от закрепощающих средневековых традиций

личность не стремится к утрате индивидуального я в духовном вознесении к небесным высям, которые опустели. Вертикальная устремленность архитектурных форм перестает ощущаться как естественная, она утрачивает смысл. Телесная неподвижность при вертикальном восхождении к Богу в новых условиях становится невозможной. Требования борьбы за самосохранение и самоутверждение побуждают к непрерывному движению. Непрерывно перемещаются капиталы, и, увлекаемые капиталами, непрерывно передвигаются люди. Это их движение принципиально отличается от движения, внушаемого формами старой архитектуры. Это — не неподвижное, идеальное движение-вознесение, а движение реальное, движение разрозненных масс, гонимых не метафизическими, а чисто земными заботами. Это движение хаотично, разнонаправлено, но, что особенно важно, оно происходит по горизонтали. Символом времени становится не устремленная в небесную высь вертикаль храма, а устремленная к горизонту транспортная магистраль — шоссе или железнодорожная колея. С исчезновением сакральной категории небо из мировосприятия людей мир становится плоским, одномерным, профанным.

Преобладающая вертикальная устремленность форм архитектуры прошлого внушает мысль об особенном устройстве зрения людей того времени, а значит, и их мировосприятия. Закон перспективного схождения параллельных линий в одну точку был им неизвестен, он был открыт именно в канун Нового времени, когда человек перевел свой взгляд с неба на землю. До этого господствовала ценностная перспектива — более значимый объект на картине изображался большим по своим размерам, чем менее значимый, даже если в реальности было наоборот. Для людей того времени существовал единственный фокус схождения очертаний всех его рукотворных объектов — небесный зенит, и к нему зрительно сходились и на него указывали все формы и членения храмов, соборов, ратуш, дворцов, церквей. Главным ориентиром на местности для человека прошлого была колокольня церкви его города или деревни. Для взоров всех людей существовала одна, единственная точка схождения — точка, символизовавшая местопребывание священной трансценденции. С этого неба нисходил солнечный свет, по мере движения светила вызывавший на архитектурных формах иллюзию одушевленной борьбы света и тени, этих символических жизни и смерти. И вертикаль храма указывала на источник жизни. При этом вертикальная ориентация материи и духа архитектуры совпадала с общей ориентацией всей неподвижной — растительной, древесной — жизни земли. Тем самым архитектура гармонично вписывалась в общую, земную симфонию жизни.

Для каждого отдельного человека Нового времени существует его персональный, независимый фокус схождения. Это — фокус схождения в перспективе горизонтальных линий возводимых им новых строений. Вертикаль утратила свою сакральность, и неосязяемо эту сакральность приобрела горизонталь. Ис-

чезновение для человека небесного фокуса схождения онтологически приводит его к необходимости расположить этот фокус на линии горизонта и с тех пор ориентировать архитектурные сооружения и их основные формальные элементы горизонтально. При этом для каждого человека и каждого здания этот фокус индивидуален. Единого фокуса схождения более нет. Мир распался. Утверждается бесконечное, по числу людей, число персональных фокусов индивидуальных земных устремлений. Каждый человек имеет в своем зрении свою персональную точку схождения как символ своей исключительности и одновременно одиночества.

Обретенная горизонталью метафизическая власть над человеком приводит к смене символического господства вертикалей реальным господством горизонталей. Со временем, по мере интенсификации конкурентной борьбы, эта горизонтальность в элементах архитектурных сооружений дополняется символическим выражением горизонтально направленной динамики. Поскольку рост скоростей достижим только техническими средствами, формальные элементы, выражающие динамику движения, не приобретают живых очертаний. Они технизированы и потому изначально безжизненны. Они вызывают ассоциации с автомобилями, локомотивами, пароходами, аэропланами, то есть механизмами — автоматами, горизонтально покоряющими пространство посредством равномерного прямолинейного движения, движения, по физическим законам равнозначного неподвижности.

С исчезновением стремления множественных *я* к своему единству соответственно исчезает и единый композиционный центр сооружения, который превращал его в организм. Симметрия, как закрепощающая, противоречит индивидуальной свободе и потому более не нужна. Гармоническая музыка архитектурных форм упрощается до протяжного паровозного гудка, символизирующего однообразную протяженность. Танец-парение архитектурных форм превращается в механическую монотонность равномерного прямолинейного движения. Это движение равнозначно покою. Вследствие этого оно отрицает движение как время-бытие прежней архитектуры и становится символом отсутствия времени, символом небытия. Так архитектура, как и прочие объекты окружающего мира, человеком Нового времени постепенно обездушивается.

Очевидно, что в этой новой архитектуре, как и в не совсем угасшей душе перерождающегося человека, по-прежнему сохраняются многочисленные рудименты и целые пласты прежней архитектуры. Но проглядывающий сквозь эти пласты идеал архитектуры Нового времени нагружен символикой именно уничтоженного времени-бытия. В этой символике содержится нигилистический отказ от вертикали как пути к Богу и утверждение горизонтали как пути к самоутверждению. Свобода получает смысл, противоположный прежнему ее смыслу. Свобода человека в прежнем смысле была коллективным духовным

преодолением и победой над реальностью при телесном пренебрежении ею. Это была свобода духа, полная одухотворенность.

Свобода человека Нового времени достигается индивидуальным насильственным подчинением себе реальности для своих телесных нужд. Это — свобода тела, максимальная польза.

5. Весь художественный, формальный строй прежней архитектуры есть застывший сакральный ритуал. Рационализм Нового времени отменяет сакральность и обрядовость как бессодержательные условности. Тем самым этот добросовестный цинизм Нового времени предстает как мировоззренчески обоснованное отрицание прежних духовных ценностей, символически выраженных прежней архитектурой. Такое отрицание именуется нигилизмом.

В период архитектурной революции конца XIX — начала XX вв. нигилизм новой архитектуры проявился в нескольких своеобразных видах. Вначале, в силу революционной борьбы с все еще сильным реакционным противником эти виды нигилизма обнаруживают себя в своей завершенности лишь в теоретических трудах, манифестах и проектах, публиковавшихся их творцами. Но, как показало дальнейшее развитие, именно эти несколько видов нигилизма стали главными направлениями, радикально изменившими смысл архитектуры как искусства.

Один из этих видов может быть назван нигилизмом функционалистским.

В основе любой революции лежит жажда отречения от старого мира и стремление отряхнуть его прах со своих ног. Прах старого мира был ярко и наглядно представлен отжившими архитектурными стилями, использовавшимися, в основном, в эклектических сочетаниях. Последние давно не соответствовали конструктивным и функциональным решениям зданий растущих финансово-промышленных корпораций, гражданских строений и жилья. Новое, рациональное мировоззрение требует отказа от бессмысленных условностей отжившего искусства архитектуры. Революционное стремление к аскетическому здравому смыслу побуждает к выявлению сокрытой за декорациями-масками конструктивной и функциональной правды. Совершенно лишь то, в чем нет ничего лишнего. Лишними являются украшения, противоестественными — деформации конструкций. Математически точно расчисленные функции и конструкции сооружения формируют облик новой архитектуры. Сооружение приобретает вид искусно выполненного технического изделия, строго рационального, а потому безжизненного, как любой механизм. Искусством становится строгая функциональность, то есть отсутствие искусства.

В основе эстетического наслаждения, действительно испытывавшегося людьми, стремившимися к этому виду архитектуре, лежит не положительное чувство красоты этих новых произведений, а удовлетворенное отрицательное чувство неприятия по отношению к старой архитектуре, утратившей для них

смысл. Но отсутствие искусства не может стать искусством. Это очевидно по Эйфелевой башне, этому простому брусу равного сопротивления, и по «Черному квадрату» К. Малевича, который отнесен к искусству лишь потому, что назван картиной и вывешен в музее. Впрочем, «Черный квадрат», воспринимаемый как художественное высказывание, символизирует смерть, небытие, и в накаленной атмосфере начала прошлого века он возбудил эсхатологические ожидания конца искусства, что оказалось не совсем лишенным оснований.

6. Другой вид архитектурного нигилизма — нигилизм революционный, или авангардный. В этом виде нигилизма революционность имеет свое буквальное значение — полное, радикальное переворачивание. Прежние формы и принципы архитектуры как искусства не просто отрицаются, как это делает нигилизм функционалистский, они положительным образом заменяются формами и принципами полярно противоположными, нагруженными символикой новой архитектуры, нового искусства.

Рациональному конструктивному решению уделяется мало внимания. Конструкции деформируются с целью сделать их носителями нового символического языка. На этом новом языке передаются новые духовные смыслы, отвергающие и заменяющие собой смыслы прежней архитектуры. Наиболее ярко это проявилось в принципах новой архитектуры, пропагандировавшихся Ле Корбюзье.

Дом на столбах (один из примеров — вилла Савой), — это каркасное сооружение с навесными наружными стенами, поднятое на стойках каркаса над землей. Таким символическим образом подрубаются корни сооружения, ранее, подобно живому дереву, выроставшего из земли. Стены его, прежде имевшие опору под собой, теперь, наоборот, подвешены, то есть символически перевернуты вверх ногами. Отделение каркаса от стен невольно вызывает ассоциацию с распадением тела на скелет и плоть. Горизонтальные окна зрительно опрокидывают и укладывают вертикальное сооружение горизонтально. Все сооружение, горизонтально распластанное над землей, полемически отвергает некогда свойственную зданиям устремленность вверх. Здание таким способом символически лишается своей души, обитающей в зените. Свободная планировка есть полемическое отрицание необходимости симметрии и обусловленного ею композиционного центра, то есть это — символическое устранение сердца архитектурного живого организма. Чистые поверхности фасадов изгоняют игру живых форм, символизировавших время-бытие, и заменяют ее немотой плоских стен, то есть символическим небытием. Прямоугольность всех форм и очертаний свидетельствует о победе лишенного чувств рационализма. Плоская кровля с революционной решительностью срезает устремленные ввысь воображаемые купола, своды, шпили, все, тянущееся к небу. Поскольку вверху пустота, отныне стремление вверх лишено смысла. Кроме того, плоская кровля

может и должна стать эксплуатируемой, на ней может расти сад. Так кровля, а тем самым и небо, в котором она пребывает, символически становятся землей. Небо отменяется.

Если свести воедино все полемические составляющие описываемого здания новой архитектуры, то перед нами предстанет нечто, полярно противоположное собирательному образу сооружения классической архитектуры. В этом образе новой архитектуры каждый признак традиционной архитектуры заменен своей противоположностью, аналогией от противного.

Дом на столбах — это в действительности перевернутый храм или дворец. Его башни и шпили превращены в столбы и воткнуты в землю, указывая нам нынешнее новое небо. Земля, на которой этот храм покоился, вознесена над ним в виде эксплуатируемой кровли, то есть земля размещена на небе. Высокие стрельчатые окна здания опрокинуты на бок, и все оно, путем полного удаления украшений, полностью раздето и обнажено, то есть иносказательно умерщвлено и осмеяно. Результатом такого полемического переворачивания является ощущение какого-то сатанинского смеха и не знающего пределов добросовестного цинизма.

Если архитектура функционалистического нигилизма манифестирует чистый рационализм, то в данном виде нигилизма гротескно проявляет себя активный иррационализм, но с противоположным знаком по отношению к иррационализму классической архитектуры. В функционалистском нигилизме воля к жизни просто отсутствует. В нигилизме революционном присутствует все подавляющая воля к смерти, адская некрофилия.

В общем и целом, духом этого нового искусства является машинный тоталитаризм, неограниченное насилие деспотического механизированного (то есть абстрактного, мертвого) *я*, превращающего все прочие человеческие *я* в покорную, управляемую толпу. Эта толпа существует, то есть живет только номинально, по горизонтали. Духовно же, по вертикали, ее жизнь уравнена с небытием.

Несмотря на крайнюю гротескность своей революционности, семена принципов новой архитектуры упали на подготовленную почву и породили различные виды авангардного нигилизма в архитектуре. Все формальные решения данной разновидности нигилизма вскоре стали общим местом архитектурного творчества. Вместе с тем, в вышеописанном акте революционного отрицания невозможно не различить некоего пророчества, вероятнее всего, бессознательного. Как уже указывалось, собирательный образ архитектурного сооружения является наглядной метафорой господствующей в рассматриваемое время социальной иерархии общества и иерархии его духовных ценностей. В художественном строе архитектуры отдаленного прошлого низменное и плотское (демос, которому печной горшок дороже божественного мрамора) расположен

внизу, возвышенное и духовное (аристократия, клир) — вверх. Всем своим символическим строем образ новой архитектуры, напротив, предрекает наступление необоротного времени, когда социальная иерархия и духовные ценности будут окончательно перевернуты. Возвышенное и духовное будет презрено и окажется внизу, низменное и плотское возвысится, технизация и рационализация приведут к духовному оскудению, демократические массы станут покорной толпой, управляемой посредством машины (компьютером) и т. д. В развитии современного пост-индустриального общества отчетливо различимы именно эти тенденции.

7. Весьма смягченным вариантом нигилизма революционного является нигилизм экспрессионистский. В его психологических истоках лежит также стремление маленького человека к неограниченному деспотизму, однако, к деспотизму не обездушенного механизированного *я*, а *я* человеческого, волей обстоятельств получившего абсолютную власть над людьми. Это *я* — живое, и потому какими-то живыми нитями оно прочно связано со своими подвластными. Покорность толпы Нового времени постоянно рождает такие соблазны для волевого агрессивного *я*, что особенно ярко проявилось в истории первой половины XX века.

В результате такого деспотизма символическая жизнь не покидает облика сооружения, но демонстрирует свое крайне угнетенное состояние. Это проявляется в уродливом изменении форм здания, имевшего некогда гармонически стройные очертания. Новые очертания вызывают впечатление конвульсий живого тела, близкого к утрате души, и в своей агонии принимающего агрессивный или подавленный вид. Оба композиционных центра такого сооружения близки к исчезновению, но оно продолжает оставаться живой символической скульптурой. Классическими примерами таких скульптур являются «Башня Эйнштейна» Э. Мендельсона и капелла в Роншане Ле Корбюзье.

Иной вариант революционного нигилизма — нигилизм, превращающий архитектурное сооружение (если воспользоваться терминологией из области фотографии) из позитива в негатив. Этот вариант нигилизма возник в результате развития одного из принципов новой архитектуры — пространственная связь с внешней средой. В основе этого принципа также лежит иррационализм революционного переверачивания. Связь с внешней средой осуществляется посредством чрезмерно больших, функционально не оправдываемых площадей остекления наружных стен. Использование стекла основано здесь на феномене его прозрачности, дающей иллюзию утраты стенами их материальности, тяжести, массы. Эта аннигиляция материи происходит здесь без какой-либо формальной жестикюляции, которая была необходима стенам традиционной архитектуры, чтобы изобразить свое исчезновение посредством глубоких рельефов или утраты массы по высоте. Но и результат становится противоположным ре-

зультату, достигавшемуся прежней архитектурой. Ограниченность здания как священного ритуала в камне от внешней, профанной среды аннулируется, некогда сакральное здание и профанное окружение сливаются в одну окружающую среду.

Возрение, логически ведущее к этому результату, наиболее ярко проявилось в творчестве Миса ван дер Роэ, исходившего из убеждения, что не материальные, телесные формы составляют суть архитектуры, а, напротив, облекаемое и ограничиваемое этими формами внутреннее пространство сооружения. Архитектурное сооружение как прежде всего телесный объект, обозреваемый извне, становится теперь внешней функциональной оболочкой для подлинного архитектурного объекта — внутреннего пространства, заключенного в материальной оболочке-скорлупе. Последняя уже не является архитектурой, она имеет служебное назначение. Вся архитектура — в пространстве, ограниченном этой скорлупой. Поскольку это пространство — воздушное, то есть, оно пусто, это его качество внушает ощущение полной свободы, это — освобождающее пространство, и следовательно, освобождающая архитектура.

Как известно, новое понимание свободы — горизонтальное беспрепятственное телесное перемещение, и его беспрепятственность здесь обеспечена. Эффект свободы резко возрастает, когда оболочка-скорлупа выполняется прозрачной, и внутреннее и внешнее пространства сливаются в одно. Архитектура полностью растворяется в окружающей среде, она исчезает как феномен бытия.

Здесь отрицание прежней архитектуры происходит по аналогии превращения позитивного снимка в негативный. То, что было черным, становится белым, и наоборот. Архитектурное сооружение из плотного тела, помещенного в атмосферу, превращается в атмосферу, помещенную в ограничивающую ее скорлупу. Скорлупа, выполненная преимущественно из стекла, символически аннигилирует архитектуру.

Данный тип нигилизма отменяет архитектурное сооружение как массивное суверенное тело, наделенное душой, то есть жизнью. Свобода, излучаемая этой архитектурой, становится свободой не духа, а материального перемещения.

8. Одной из многих разновидностей архитектурного нигилизма является нигилизм утилитарный. Преобладает мнение, что он вызван нуждами массового промышленного, гражданского и жилищного строительства. В этом строительстве объемно-планировочные, конструктивные и фасадные решения зданий подчиняются принципам сборности стандартных заводских изделий, необходимости упрощения и укрупнения конструкций для ускорения и удешевления их производства и монтажа. Следствием этого процесса всеобщего упрощения и удешевления является исчезновение из облика сооружений признаков архитектуры как искусства, то есть, собственно архитектуры. В наличии остается лишь утилитарность.

Считается, что в этом повинен господствующий в современном мировоззрении рационализм. Только здесь этот рационализм направлен не на достижение изысканной точности конструкции и предельной функциональности, а на сокращение стоимости постройки и ускорение строительства. Отсюда примитивизация вида здания, вплоть до превращения его прямоугольный брусok.

Однако, несмотря на обоснованность такого мнения, суть явления им не исчерпывается. Именно примитивность очертаний этих громадных продолговатых брусков свидетельствует о господствующем в данном виде строительства иррационализме и о мощи его реального господства. Иначе говоря, здесь неуместно говорить об исчезновении архитектуры как искусства. Напротив, здесь в полную силу господствует новая архитектура с ее принципами искусства, противоположными принципам искусства традиционного, только в сокращенном варианте: отсутствие композиционных центров нижнего и верхнего, вездесущность горизонтальности и прямоугольности, чистые поверхности, плоские кровли, распадение монолита на каркас и стены и т. п. В силу этого напрашивается вывод, что безжизненность этих сооружений проистекает не от стремления к упрощению, удешевлению, ускорению. Напротив, новая архитектура, как господствующее иррациональное мировоззрение сделала возможным и поощрила появление миллионов удручающих своей безжизненностью зданий массового строительства. На облике всех этих зданий лежит печать некогда продемонстрированного Ле Корбюзье машинного тоталитаризма, господства над людьми деспотического механизированного я.

Следует отметить, что иррационализм утилитарного нигилизма в действительности является проявлением современного прагматизма, принципиально отличающегося от собственно рационализма как такового. Целью рационализма в архитектуре является достижение функционального и конструктивного совершенства, иначе говоря, цель рационализма заключена как в функции, так и в конструкции. Цель прагматизма — отнюдь не достижение конструктивного совершенства, его цель рентабельность, окупаемость, прибыль. Совершенствование конструкций до их идеала расходится с удешевлением, упрощением, ускорением строительства. Иначе говоря, цель прагматизма пребывает вне здания. В силу этого прагматизм по отношению к зданию, в отличие от рационализма, иррационален. По этой причине язык прагматизма неожиданно совпадает с иррациональным языком революционного нигилизма Ле Корбюзье. Такое совпадение языков утилитарного нигилизма и новой архитектуры свидетельствует о том, что мировоззренческой основой и движущей силой новой архитектуры является прагматизм. Художественные отклонения от прагматизма в новой архитектуре суть всего лишь проявления индивидуальной свободы автора. Однако в силу индивидуализма эта свобода не формирует стиль и потому лишена значения за пределами данного произведения.

9. В основе как нигилизма функционалистского, так и отмеченных (и не отмеченных) разновидностей нигилизма революционного лежит их исходная неподлинность, которая и обуславливает их некрофильную направленность. Их неподлинность состоит в том, что они возникли не сами по себе, как нечто самобытное, положительное. Напротив, в чисто художественном смысле они возникли в основном как реакция, как бесплотная тень, как негативное отражение, то есть отрицание, уже существующей положительной традиционной архитектуры. Их полемическое, исполненное нескрываемой страсти отрицание художественных принципов традиционной архитектуры объективно делает это отрицание также отрицанием и излучаемой формами этой архитектуры жизни как времени-бытия. В связи с этим такое отрицание объективно становится утверждением отсутствия жизни, небытия.

Это символическое утверждение небытия и наглядную агитацию за приближение к нему и следует считать тем положительным, что содержит в себе новая архитектура. Правда, все теоретические учения, кредо и манифесты творцов новой архитектуры исполнены оптимистического пафоса утверждения новых принципов, и эта архитектура, по мере перехода к строительству на основе ее принципов, становится архитектурой реальной, современной и, в силу материальности ее продуктов — подлинной. Она действительно породила новые формы, некрофильные по сути, но положительным образом наглядно выражающие ее отрицающую направленность. Она все-таки создала положительный архитектурный стиль, обладающий комплексом принципов и способов формообразования в архитектуре. И казалось, что этот космополитический стиль станет единым архитектурным стилем эпохи.

Однако атмосфера конкурентной борьбы порождает борьбу амбиций и в искусстве, и в архитектуре. Эта борьба дает толчок возникновению конкурирующих стилей. Со временем сосуществование этих взаимно отрицающих друг друга стилей, а скорее — мод, делает формирование единого стиля эпохи невозможным. Единственным устойчивым признаком архитектуры, как и современного искусства, становится признак, характеризующий вообще всю культуру Нового времени — культ новизны. Постепенно из нового как более качественного и конкурентоспособного новое делается более привлекательным просто потому, что оно отрицает старое. Отрицание как таковое приобретает положительный статус. Нигилизм как всеобщность отрицания становится веянием духа эпохи, проникая во все поры культуры. Ничто более не обладает устойчивой ценностью. Этические, нравственные императивы и табу ликвидируются, истина относительна, то есть абсолютной истины нет, добро и зло взаимозаменяемы, все дозволено. Наличие мировоззрения и приверженность определенным принципам становятся препятствием в профессиональной деятельности. Преобладающим духом эпохи становится ирония, смех.

Наряду с новизной ирония становится вторым двигателем современного архитектурного процесса. Острое ощущение пустоты, возникшей из-за отсутствия органичного стиля эпохи, побуждает к заместительным усилиям закрыть ее зияние видимостью любого готового стиля или компиляцией из нескольких стилей. Архитектурный рынок наполняется компилятивными стилями прошлого, имеющими спрос. Возникает впечатление воскресшей из мертвых и приобретшей небывалые размеры эклектики.

Однако существует принципиальное отличие этой эклектики от архитектурной эклектики прошлого. В былые времена эпоха, не способная создать свой собственный органичный архитектурный стиль, обращалась к стилям прошлых эпох, заимствуя из них те формальные элементы, в которых содержался некий прообраз, эхо господствующего в данное время мироощущения. В связи с этим имело место серьезное и добросовестное воспроизведение формальных элементов стиля, приемлемых для данной эпохи. Более того, этот скомпилированный стиль порой становился целостным стилем эпохи, как это случалось в древнем Риме или итальянском Ренессансе. В таком искусственном стиле присутствуют главные черты подлинной архитектуры: наличие двух композиционных центров, формальная завершенность и т.п. В связи с этим представляется, что эклектика прошлого рождалась из стремления к подлинности в архитектуре в социальных условиях, не способствовавших этой подлинности.

Нынешние поиски подлинного стиля среди обломков стилей прошлого наталкиваются на непреодолимое препятствие, заложенное в самой психологии этих поисков. Этим препятствием является изначальное, основополагающее стремление к неподлинности, вытекающее из тенденции к ироничному тотальному отрицанию. В основе этой неподлинности лежит воспринятый человеком Нового времени дух товарности, денежности, продажности. Ныне ценность и суть объекта — не в нем самом, а в пребывающей вне его стоимости.

Поэтому в любом положительном стиле прошлого господствующее ныне духовное отрицание неспособно найти себе отклика и своего прообраза, поскольку любой стиль прошлого — это духовное утверждение.

В связи с этим, необходимым условием хоть какой-то приемлемости любого стиля прошлого в настоящее время является внесение в этот стиль отрицания самого этого стиля. Это достигается методом отстранения: используемый стиль иронично искажается, он на глазах разрушается, утрачивает композиционный центр; присущие ему формы плывут, рождается ощущение пародии. Царит дух иронии, этой формы отчуждения и собственного возвышения над объектом иронии. Автор не творит, он не входит эмоционально в чужой стиль, чтобы присвоить его себе, улучшить и возвысить, как это делал архитектор прошлого. Он совершает противоположную процедуру. Он якобы творит игру с элементами культуры, сводя культурные цитаты в коллаж. Но такая игра

с культурой возможна лишь при отношении к этой культуре как к уже неживой и не способной сопротивляться. И потому в действительности автор поступает как прозектор, патологоанатом, работающий в морге.

Он бесстрастно вскрывает, расчленяет трупы и препарирует из разнородных членов новые ироничные сочетания. Этот вид отношения к культуре прошлого, проникший во все виды искусства наших дней, назван постмодернизмом. В нем активно проявляет себя тенденция к пародированию, ироничному манипулированию, то есть духовному умерщвлению наследия всех прежних культур, равно как и современной. Этот вид нигилизма может быть назван нигилизмом некрофильным, или паразитарным, архитектурой об архитектуре.

Ирония некрофильного нигилизма остро проявилась в одной из разновидностей постмодернизма — деконструктивизме. Проектируемое и осуществляемое здание имеет вид уже начавшего разрушаться — утратившего устойчивость, с падающими конструкциями. Неподвижные, надежно зафиксированные конструкции изображают картину распада, гибели. Имеет место изысканная великосветская шутка, игра с культурой. Однако вне зависимости от чувства иронии деконструктивизм объективно создает агонизирующую архитектуру, символически уничтожающую себя без каких-либо заместительных приемов, и из Космоса возвращающуюся в Хаос.

Несомненно, этот стиль не возник бы без психологической почвы для него в самом обществе. Зрелища разрушающихся зданий порождаются необходимостью компенсации накопленной человеком агрессивности в каком-либо деструктивном действии или хотя бы в иллюзии такого действия. Предполагается, что вид разрушения должен доставлять эмоциональное, эстетическое наслаждение, подобное радости от чужой боли.

Процесс переворачивания духовных ценностей, происходящей в культуре, постепенно подводит к той грани, за которой уже получает права гражданства так называемая эстетика безобразного. Безобразное уравнивание в своей ценности с прекрасным. Жизнь символически уравнивается в своей ценности с распадом и смертью.

10. Среди множества архитектурных нигилизмов существенным является нигилизм небоскребинный. Этот нигилизм рожден специфическими свойствами зеркального стекла и значительными размерами зданий-небоскребов.

Громадные по своим размерам небоскребы мировых метрополий благодаря нередко используемому зеркальному стеклу выглядят легкими зеркальными призмами. Непроницаемое зеркальное остекление превращает поверхности стен в необъятные зеркала, в которых отражается близлежащее окружение. Это окружение в качестве отраженного заполняет объем остекленного колосса, оно находится в нем и этим своим пребыванием в пространстве его остекления замещает его собой, отменяет, аннигилирует как суверенное тело. Стекланная

призма наличествует физически, символически она растворена в пространстве и воспринимается как подавляющий своими размерами призрак.

Магическое свойство зеркала, удваивающего глядящегося в него человека, издавна воспринималось как нечто сверхъестественное, зловещее. Некто живой, отраженный зеркалом, пребывает в его глубине как точно такой же живой, однако это его живое отражение в действительности есть его живое небытие. Точно так же гигантские зеркальные призмы-призраки своей отражательной способностью творят из окружающего мира его рядоположенное небытие. Если отражения в озерах и прудах своей перевернутостью и водной рябью мгновенно сигнализируют о своей нереальности, то зеркало настаивает на реальности обитающих в нем призраков. То, что современный человек привык и не замечает этого зловещего качества громадных зеркал, свидетельствует лишь о подавляющем преобладании в нем рассудка над чувством.

В древней архитектуре существует аналогия зеркальным небоскрегам — пирамиды древнего Египта. Аналогия может представиться надуманной, поскольку пирамида — это траурный монумент с саркофагом внутри, это видоизмененный могильный холм, а небоскреб — это утилитарная гражданская постройка, наполненная кипучей людской деятельностью. Но на проведение такой аналогии наталкивают некоторые совпадения в облике обоих сооружений, из которых первая, бросающаяся в глаза, — это их сверхчеловеческие размеры, делающие людей у их подножий ничтожными, исчезающими величинами.

В силу этих размеров оба сооружения — подавляюще монументальны и величественны. Далее, — они оба являются правильными, идеальными геометрическими телами: одно — четырехугольная пирамида, другое — прямоугольная призма. У обоих громадные плоские поверхности полностью безжизненны, чисты и предназначены для максимального отражения падающего на них света. Для этого пирамида облицовывалась белыми гладкими плитами, небоскреб же имеет стерильные зеркальные поверхности.

Казалось бы, этого мало для аналогии. На первый взгляд, ее делает необоснованной тот факт, что при возникновении пирамиды практически не существовало препятствий для придания ей размеров и формы, диктуемых художественным замыслом, в то время как размеры, форма, высота небоскреба обусловлены жесточайшей стесненностью земельного участка и необходимостью обеспечить его (небоскреба) рентабельность. Иначе говоря, в создании небоскреба свобода формотворчества была крайне стеснена, и небоскреб — это не более чем вынужденный результат экономической конъюнктуры. Однако именно феномен небоскреба вносит ясность в положение со свободой современного архитектурного творчества. Как уже указывалось ранее, в основе революционного отрицания принципов традиционной архитектуры лежало утверждение рационализма как ведущего формообразующего принципа.

Архитектурные формы, не обоснованные функциональными или конструктивными соображениями, более не имеют права на существование. Свобода творчества уравнивается со статической необходимостью. Однако под воздействием грубой реальности рационализм очень быстро превратился в прагматизм, требовавший обоснования архитектурных форм не идеальной статической гармонией, а их реальной стоимостью и окупаемостью. Статическая необходимость как сущность свободы при этом не исчезала, она была лишь доведена до своего логического конца — до превращения в финансовую необходимость.

Поэтому неверно полагать, что архитектура небоскреба возникла в ситуации отсутствия творческой свободы. Архитектура небоскреба порождена всей полнотой той свободы, которая господствует в обществе, управляемом не религиозными, а финансовыми законами. Здесь необходимо исходить из положения, что свобода должна совпадать с законом, иначе она — произвол, и что в обоих обществах — как древнем, так и современном — царит тот вид свободы, который свойствен каждой из этих общественных формаций.

В связи с этим монументальность небоскреба наводит на мысль о том, что, как и пирамида, это — культовое сооружение. Пирамида была порождена не единоличным решением какого-либо автора, а как естественный, объективный результат пронизывающего все древнее общество культа надличного, небесного закона. Точно так же небоскреб есть естественное порождение пронизывающего всю деятельность современного общества культа надличного земного закона — Закона Стоимости. Если учесть почти религиозную фетишизацию денег современным человеком, то подозрение в ироничности данного высказывания должно исчезнуть.

Отсюда следует, что небоскреб, не будучи плодом свободной фантазии художника, точно так же, как и пирамида, является прямым следствием той его творческой свободы, которая ему дозволена обществом. И потому небоскреб, как яркий феномен культуры, есть художественное, символическое выражение нового, атеистического культа и может с полным правом рассматривается как культовая постройка, как символическая скульптура. Если исполнение древнего культа богов выражалось в ритуальных действиях, то исполнение современного, светского культа денег выражается деятельностью, наполняющей небоскребы современных мировых финансовых метрополий.

Однако главнейшей чертой, свидетельствующей о культовом характере постройки небоскреб, является его большая высота. На господствовавшем с доисторических времен языке общепринятых символов постройки, превосходящие другие строения своей необычной высотой, именно этой высотой объявляют о своей духовной отнесенности к чему-то более высокому, а значит — священному, нежели другие, профанные постройки. Высота всегда была и остается ос-

новным мерилем всеобщей значимости не самого строения, а идеи, им воплощаемой. Поэтому наиболее высокими издревле могли быть только культовые постройки. Профанные сооружения, не нарушая общих законов вертикальности архитектуры, были невысоки.

Но вот Новое время, сделавшее своей религией науку и технику, создает свое культовое сооружение, символическим языком утверждающее высочайшую значимость этих сущностей — Эйфелеву башню. Функционально и статически совершенная постройка, она своей высотой утверждает святость нового культа и нового бога — техники. Более того, своей высотой и стремительно восходящими к небу очертаниями она пародирует и, тем самым, символически дискредитирует прежние храмы, а с ними — и прежнего, человеческого Бога. Наглядная пустота, заключенная внутри ее скелета, также весьма символична, хотя, быть может, ненамеренно, и означает она, что внутри нового культа — пустота. Но если Эйфелева башня символизирует святость утонченного рационализма, то в примитивизме очертаний небоскреба уже отчетливо угадывается дух породившей его религии прагматизма.

В сложной символике пирамиды наличествует символика отсутствия жизни, символика вечного небытия. Эта символика проявляет себя в отвлеченной, абстрактной, «не от мира сего» геометрической форме пирамиды, благодаря колоссальным размерам внушающей зрителю ощущение вечной, неодолимой неподвижности, ощущение полной победы пространства как косной материи над временем, бытием.

Пирамида громадна, поскольку своими масштабами должна соответствовать недостижимо божественному величию покоящейся в ней личности фараона. Пирамида в своем траурном величии имеет строгие и правильные, безличные очертания, поскольку символизирует безличный всеобщий мировой закон и его неодолимость. Имя этому закону Смерть. Пирамида устремлена вершиной в небо, указывая, откуда исходит мощь этого закона. Сверхчеловеческие масштабы сооружения подчеркивают ничтожность отдельного человека перед этой мощью.

Однако символический смысл пирамиды на этом не оканчивается. Будучи символической скульптурой, пирамида тем самым является и сооружением архитектуры как искусства. Пирамида имеет форму остроконечного кристаллического тела; она, будучи архитектурой, в силу этого является метафорой кристаллически стройной социальной иерархии, цементирующей теократическое общество с отчетливо дифференцированными верхом и низом, аристократией и чернью. И, как культовая архитектура, она символически отражает иерархию духовных, нравственных ценностей, исповедуемых обществом — громоздкое и низменное лежит на земле, в грязи, утонченное и благородное соприкасается с небом.

Поскольку архитектура содержит в себе символику жизни, постольку и в пирамиде эта символика жизни присутствует, хотя и весьма особенным образом. Эта символика жизни обнаруживается в ее якобы безжизненной форме, которая одновременно и покоится, и восходит к небу. В этом восхождении нет живого движения. Это лишь обозначение направления движения к духу, составляющему суть живого. Это лишь указание для косной материи, как и где обрести пребывающий за ее пределами дух, жизнь, время-бытие. Это символическое изображение абстрактной, безжизненной жизни, жизни в смерти, жизни метафизической, трансцендентной, не от мира сего.

Но вот эта-то тень жизни и является отражающим эхом такой же, но наполненной плотью и кровью жизни в смерти, которая является всеобщим законом природы.

С точки зрения всеобщей жизни отдельная природная особь (в том числе и человек) жива лишь мимолетно. Поистине жив, то есть бессмертен, только род, и жизнь рода основана на непрерывности смертей-рождений, то есть на жизни всей совокупности его особей в смерти. Поэтому не случайно покоящийся внутри пирамиды фараон, по убеждению египтян, не только мертв, но одновременно и жив. Гарантией этой жизни в смерти является нетленность его тела и особая его укутанность тканями, дающая ему сходство с коконом бабочки. Как из мертвого кокона в свое время должна появиться живая бабочка, так из своего кокона должен восстать, наконец, оживший фараон.

Поэтому, как ни странно это звучит, но в подавляющей символике смерти, содержащейся в пирамиде, сквозит и символика жизни, жизни абстрактной, вне-человеческой, непостижимой, но тем не менее — жизни. Жизни как внеположной, но очевидной и близкой к осуществлению всеобщей цели, достигаемой ценой смерти. Смерти, сопровождающей рождение, смерти как залога рождения (что демонстрируется ожиданием рождения фараона), смерти, как телесного снятия отдельного, индивидуального существования ради жизни всеобщей. Но именно такое, эмоциональное снятие себя телесного в форме катарсиса совершается зрителем и при соприкосновении с традиционной архитектурой, рожденной европейской цивилизацией. Отсюда можно заключить, что глубинный, последний смысл и цель классической архитектуры — это утверждение бессмертия человеческого рода, вечности его жизни в смерти.

Небоскреб является чисто деловой, утилитарной постройкой, однако в его облике, в его собирательном образе очевидны формальные признаки, присущие новой архитектуре. Несмотря на вертикальность его бруска, в нем господствуют горизонтальные членения вплоть до плоской кровли; его поверхности плоски, стерильно чисты и содержат обширные площади остекления для связи с внешней средой и т. д. Иначе говоря, небоскреб есть произведение новой архитектуры как искусства, и, несмотря на свою кажущуюся формаль-

ную рациональность, как символическая скульптура он иррационален. Однако его иррациональность внушает смыслы, противоположные смыслам, внушаемому пирамидой.

Пирамида в своей полной безжизненности таит в себе жизнь обетованную. Небоскреб безжизнен без каких-либо признаков будущего оживления. Пирамида завершается остроконечной вершиной, устремленной в небо и обозначающей место символического превращения ее материальной массы во время-бытие, в дух, уносящийся в небо. Небоскреб имеет тупое завершение, посредством которого он отгораживается от неба, как бы отвергая его. Преобладающая прямоугольность и горизонтальность его членений лишают его материальность символической устремленности ввысь, и он символизирует лишь обездушенную, косную материю, полностью разлученную со своим временем — бытием. В облике небоскреба символически предстает не жизнь в смерти, как в пирамиде, а одно небытие.

Небоскреб, сечение которого в плане равнодушно равно самому себе по всей высоте, символизирует этим отсутствие в обществе четкой социальной иерархии верхов и низов (имеется лишь равная самой себе толпа снизу доверху) и четкой иерархии духовных ценностей, иначе говоря, отсутствие различий между добром и злом, жизнью и смертью, что свойственно только обездушенному телу.

В связи с этим небоскреб, несмотря на утилитарность своего назначения, имеет в своем облике некую монументальную траурную сакральность. Эта монументальная траурность делает эту призму гораздо более близкой к надгробным памятникам, нежели пирамиду.

11. Нигилизм небоскребный выразился не только в пристрастии мировых метрополий к этому виду сооружений. Один из признаков этого нигилизма проник практически во всю окружающую среду и даже быт. Этот признак берет свое происхождение от зеркальных внешних поверхностей небоскреба. С некоторых пор зеркальность внешней поверхности объекта становится престижным качеством, приподнимающим объект над чуждым ему окружением. Постепенно к приобретению этого качества начинают стремиться практически все произведения индустрии. Там, где зеркальность не может быть достигнута полностью, она трансформируется в холодную стерильную глянцевость и глянцеви-тость. Холодные стерильные фасады зданий с остекленными витринами, глянцевые интерьеры, заполненные зеркалами, глянцевой мебелью и фурнитурой, сверкающие глянцем автомобили, глянцевитые ткани одежды, глянцевые упаковки глянцевых товаров, косметика, наводящая глянец на лица, на руки, лис-тающие глянцевые журналы...

Холодный глянец льда противоположен теплой шероховатости шерсти и символизирует жесткую стерильную грань, отчуждающую носителя глянца от окружения.

Впрочем, вездесущий ныне глянец не возник из ничего и не сошел в быт только с зеркал небоскребов. Холодный глянец есть превращенный теплый блеск золота и других драгоценностей, обладание которыми прежде было главным признаком богатства и власти, то есть возвышения над толпой. Однако теплый блеск золота был цветом и светом вечности. Золото было фоном (воздухом) изображений святых на иконах, золотые главки и купола церквей символизировали небо вечного рая, но в основе лежало теплое золото вечного Солнца. Серебро же было связано со светом луны и, следовательно, с миром ночи.

С упразднением иного, вечного мира цвет золота утрачивает свой символический смысл, и вся полнота символической значимости переходит к блеску как таковому. Этот отторгнутый от золота блеск становится холодным глянцем и символизирует уже не потустороннюю вечность, а здешнюю стерильность.

Но влечение к стерильному гляncу — это только симптом. В нем обнаруживает себя мистическое, иррациональное отношение эпохи к стеклу благодаря его двум взаимоисключающим свойствам — наличию массы и в то же время прозрачности, иллюзорно исключаящей эту массу. Благодаря этому стекло оказалось способным символизировать дематериализацию, аннигиляцию плоти, превращение ее в ничто. В прежней архитектуре дематериализация здания изображалась исчезающим в небе шпилем. Жизнь не исчезала вместе со зданием, а превращалась в дух, жизнь истинную. Ныне массивность здания символически аннигилируется посредством не шпиля, а стекла. Вознесения и превращения плоти в дух не происходит. Плоть, без ее одушевления, символически изначально превращена в ничто. Именно в любви к гляncу везде и на всем выразилось бессознательное влечение пост-индустриальной эпохи к умерщвлению жизни, к превращению всего в стекло, то есть в ничто. Феномен превращения массы в ничто посредством остекления из просто символического превращается в реальный и метафизический феномен, подчиняющий себе психику и быт человека цивилизации. Этот феномен порожден действием Закона Стоимости, побуждающего видеть в любом объекте только его стоимость. Это денежное зрение делает объект прозрачным, дематериализованным.

В конечном счете в основе влечения урбанистического человека к стеклу и гляncу, то есть к иллюзорному превращению непроницаемых объектов в проницаемые, лежит стремление к свободе, понимаемой как противоположность свободы до — цивилизационной. До-цивилизационная свобода есть свобода от своей материальности, свобода духа. Дух же дышит, где хочет. Замкнутость, завершенность, массивность, непроницаемость архитектуры не являются для него препятствиями. Совсем напротив, символика единого архитектурного стиля воплощает в себе этот свободный дух.

Современная свобода есть свобода тела. Она достигается сохранением телесной материальности путем бегства от угроз или их агрессивного уничтоже-

ния. Отсюда страх перед замкнутыми пространствами и непроницаемыми мас-сами как препятствиями, в целом — страх перед Хаосом, точнее — страх перед жизнью, воспринимаемой как хаос.

Некрофильность сути современной, либеральной свободы становится особенно очевидной, если каждую из свобод — до-цивилизационную и современную — представить в их абсолютности, то есть в их истине.

До-цивилизационная свобода анти-телесна, жертвенна. Индивидуальное тело враждебно этой свободе, поскольку оно является преградой на пути полного, диктуемого инстинктом выживания рода, слияния человека с другими людьми. Поэтому идеальное осуществление этой свободы достижимо лишь ценой абсолютной победы духа над телом, то есть ценой жертвенного освобождения духа от брэнного тела и погружения его (бессмертного духа) во всеобщую жизнь вечную. Истина до-цивилизационной свободы — бессмертие.

Современная, либеральная свобода анти-жертвенна, анти-духовна, поскольку ее цель — сохранение и самоутверждение тела вопреки духу, властвующему над ним. Поэтому идеальное осуществление этой свободы достигается ценой абсолютной победы тела над духом, то есть ценой полного освобождения брэнного тела от бессмертного духа и превращения тела в абсолютную, бездушную материю, то есть труп. Истина современной свободы — смерть.

Поскольку результатом исчезновения в архитектуре единого стиля как порядка явился хаос разнообразия, постольку способом нейтрализации этого хаоса инстинктивно становится иллюзорное, символическое превращение сооружения в не опасное, не целостное, распаханное, проницаемое. Отсюда — неудержимая, иррациональная экспансия стекла, глянца, стерильности, устраняющих массивность и замкнутость на пути к свободе как бегству. (Выражением бегства здесь охватываются различные формы свободы как отчуждения, однако это бегство приобретает буквальную наглядность во все возрастающих массовости, расстояниях и стремительности передвижения современных людей).

Из растущего прозрачного изобилия вырисовывается прообраз новейшей архитектуры — прозрачная пустота. В ее основе лежит отрицание традиционной архитектуры, прообразом которой является живая монолитная, непроницаемая глыба.

12. Существует трудноразличимый вид нигилизма, который может быть назван нигилизмом суетным. Он не проявляет себя непосредственно в виде определенных формальных решений, а действует опосредованно через целепологание, сопровождающее творчество. Особенность целепологания в современном архитектурном творчестве состоит в том, что цели, ставимые себе большинством архитекторов, ныне, по существу, противоположны целям, которыми руководствовались архитекторы дореволюционного прошлого. Архитектор прошлого по своим устремлениям — традиционалист, консерватор, он сохраняет

и совершенствует лучшее из того, что достигнуто его предшественниками, глубоко чтит вековые традиции и наставления своих учителей. Одно творческое поколение за другим совершенствует ускользящий и изменчивый прообраз идеала, прекрасной формы, прекрасной архитектуры. Возникающая гармония и красота становится следствием длительного естественного отбора, результатом труда творцов, разъединенных временем и местом, но сплоченных солидарностью друг с другом.

Архитектор Нового времени — радикал, революционер. Бессознательный, а зачастую и сознательный пафос его творчества — отрицание созданного до него. Дух отрицания естественным образом распространяется на отношение к творчеству коллег, которые в новых исторических условиях обречены быть его соперниками в конкурентной борьбе. Революционное стремление к новому и оригинальному вытесняет консервативное стремление к сохранению и совершенствованию лучшего, созданного ранее. Лавинообразно ширящееся новое строительство и интенсификация конкурентной борьбы неизбежно ведут к тому, что все новые стили, мельчая, превращаются в сменяющие друг друга моды. И чаще всего процесс целеполагания автора сокращается до решения: забыв о собственных художественных поисках, первым угадать зарождающуюся тенденцию и наиболее эффективно выразить ее. Так сам творец превращается в товар на архитектурном рынке.

Термины, наполненные положительным смыслом, такие как *совершенство, гармония, красота*, исчезают из обращения, их заменяют безотносительные *новизна, оригинальность, выразительность, динамика*. Постепенно все они, ранее нейтральные, становятся положительными. В особенности это относится к выразительности независимо от того, что именно она выражает и выражает ли что-нибудь вообще. Выразительное формальное решение может и не обладать красотой, его главная цель — быть необычным, удивлять, шокировать, затмевать выразительность конкурентов. Прообраз идеальной архитектурной формы не совершенствуется солидарным трудом поколений, а разрушается суетной борьбой амбиций. В этих условиях даже формальное решение, возвышающееся до уровня совершенного и прекрасного, неспособно продлить свое существование в будущем ввиду исчезающей восприимчивости общества к совершенному и прекрасному. Гораздо больше имеется шансов у творцов, пародирующих или отвергающих эти некогда необходимые качества, создававшие архитектурный стиль эпохи. Единый стиль как формопорождающая основа и среда для отдельных творений постепенно уничтожается суетным нигилизмом честолюбивых творцов. Нетрудно предвидеть, в какое состояние способна погрузиться архитектурная среда под воздействием этого нигилизма.

Некогда, в объятиях единого стиля эпохи, творения различных авторов неизбежно обретали формальное сходство друг с другом. Это вытекало из их сле-

дования принципам господствующего стиля. Различия были, но состояли они в том, что одно произведение оказывалось лучше, красивее другого, поскольку было ближе к витающему в воображении творческой среды идеалу. Эти различия не могли поколебать общей, законодательной воли и формы, именуемой стилем. Более того, именно господство законодательного стиля давало возможность судить о степени совершенства того или иного произведения.

Современные архитектурные произведения во всем их необъятном изобилии производят впечатление бесконечного разнообразия. Каждое творение усиленно избегает быть похожим на другое. В итоге эта непрекращающаяся пестрота приводит к результату, прямо противоположному поставленной цели, состоящей в достижении свежести, оригинальности, выразительности. Постепенно из-под всего этого непрекращающегося разнообразия пробивается некая объединяющая все черта. В самых несхожих друг с другом сооружениях обнаруживается некое сходство. Сходство это присутствует не во внешности сооружений, оно настойчиво заявляет о себе одним и тем же присутствующим в каждом сооружении мотивом: быть непохожим, неповторимым, несопоставимым с другими. Этот мотив и рождаемая им непрекращающаяся пестрота неизбежно порождают однообразие такого разнообразия. Это разнообразие становится монотонным в своем непрекращающемся стремлении быть разнообразным. Причина в том, что это — неподлинное разнообразие, это — внешнее разнообразие одной и той же внутренней, присущей каждому, тенденции к отрицанию всех, кто не я.

Здесь устанавливается та монотонность разнообразия, в которой нет и не может быть лучшего и худшего, более близкого идеалу и более отдаленного от него, более красивого или менее, а где каждое творение стремится быть единственным в своем роде, свободной, независимой индивидуальностью. Господствует свобода самовыражения. Это приводит к утрате критериев, которые позволили бы оценить сооружение с эстетической точки зрения, как произведение искусства. Нет стиля, нет исходных художественных принципов, следовательно, нет и оснований для обоснованных критических суждений. Художественные достоинства этих произведений просто не могут быть выявлены, поскольку они не порождены необходимостью быть именно такими, а не совершенно иными; в результате зрительно они (достоинства) якобы есть, но объективно их нет. Быть же такими, а не иными — диктуется законодательным стилем, которого не стало. Поэтому все они, порой выразительные и экстравагантные, на самом деле никакие. Эти символические скульптуры иррациональны, однако ничего, кроме самих себя, не символизируют, не означают. Они одиноки и потеряны, поскольку не содержат внеположного им, трансцендентного и общего для всех смысла, именуемого художественный идеал.

В этих условиях чрезвычайно возрастает значение функциональной стороны архитектурного произведения, критерии оценки которой обладают четкостью и

ясностью. Сюда, в объемно-планировочное, функциональное и конструктивное решение, и перемещается центр тяжести архитектуры. Достоинства архитектуры низводятся с высот искусства на уровень технологии. Тем самым не искусство возводится в ранг искусства. Место подлинной архитектуры занимает функция.

Собственно же архитектура как искусство исчезает. Она предстает в виде чрезвычайно пестрой и яркой конструктивной и декоративной оболочки, маски, на функциональном стволе. Она неявно вернулась к отвергнувшему искусство функционализму и существует как косная материальность, лишенная своего времени-бытия.

При этом, несмотря на чрезвычайную прочность используемых материалов, здания, построенные из них, производят впечатление построенных не навсегда. Авторы и строители при их возведении, в отличие от строителей древности, менее всего думали о вечности. Легкие, металло-стеклянные, обнажающие внутреннюю структуру, расслаивающиеся на скелет и облицовку, податливые для любой реконструкции, эти сооружения, даже самые долговечные, несут на себе печать временности, эфемерности, готовности исчезнуть, уступив место более конкурентоспособным сооружениям.

Эфемерность их облика наводит на мысль о том, что процесс их возникновения все более приближается к процессу производства товаров. Как и иной товар, архитектурное сооружение создается не ради его эстетических, а ради функциональных свойств, затем потребляется и с концом использования или появления новой моды заменяется более эффективным сооружением-товаром.

Но подлинной сутью, истиной товара является стоимость, то есть абстрактная сила, доминирующая над современной человеческой реальностью. Поскольку искусство не может быть исчислено в деньгах (*не продается вдохновенье...*), оно (а также и вдохновенье) утрачивает смысл. Оно вытесняется коммерцией. Различные по внешности, но функционально равные товары взаимозаменяемы, в силу этого и архитектура также становится взаимозаменяемой, безразличной. Она перестает быть художественной ценностью, и общество легко смиряется с ее исчезновением под действием Закона Стоимости, этой новой всемогущей трансценденции, не содержащей ни времени, ни бытия.

В сложившейся ситуации современный архитектор, стремящийся к подлинности в своем творчестве, обречен на душевную драму. Понимая, что архитектура, не вырастающая из всеобщего стиля, случайна и взаимозаменяема, и не обнаруживая нигде подлинного стиля, он видит выход только в честном отказе от любых художественных форм как неизбежно случайных в бесстильной среде. Но тем самым он оказывается в парадоксальной, тупиковой ситуации. Его стремление к подлинности может осуществиться теперь исключительно в создании строго функционального сооружения, в котором нет места как худо-

жественному искажению, так и прагматизму, искажающему чисто функциональные формы в угоду стоимости. Правдой в современной архитектуре становится чистый рационализм. Но стремление к этой правде оказывается для архитектора стремлением к творческому самоубийству. Избегая такого конца, талантливые архитекторы вынужденно превращаются в изобретателей и рационализаторов, решая в основном функциональные задачи (стиль хай-тек).

13. Архитектурная среда, в прошлом организовывавшаяся единой надличной формообразующей волей, именуемой стилем, представляла в виде боеспособной армии на параде. Архитектурная среда, утратившая стилевое единство, становится подобной разношерстной толпе одиночек.

Однако, сведенные умозрительно в один коллективный, собирательный архитектурный образ эпохи, эти сооружения-одиночки несут в действительности единый символический смысл, и из их коллективной внешности вырисовываются черты какого-то негативного стиля, стиля теневого.

Символическим языком этого негативного стиля выражается современное понимание свободы как свободы быть ни на кого не похожим, пусть даже чрезвычайно экстравагантным или безобразным. И чем безобразнее, тем большей, надо полагать, свободой, этой высшей ценностью, обладает автор. В связи с этим можно заключить, что в основе архитектурного образа как прежней, так и современной архитектуры лежит понимание человеком сути своей свободы. Наряду с иными смыслами, вероятно, в этом аспекте также заключен глубинный смысл архитектуры.

Прежде свобода была вертикальна. Она имела метафизический смысл абсолютной свободы: свободы от сил земного тяготения, от телесной материальности, то есть от боли и страха смерти. Она обреталась путем коллективного слияния людей в одно духовное *я*, в котором человек снимал свою сковывающую телесную материальность и сливал свой дух с духом всеобщего *я*.

Современная свобода горизонтальна. Она носит прагматический характер и не отрывает человека от земли. Она индивидуальна и, в силу этого, отрывает его от всех других людей, превращая в лишенную духа материальную, малозаметную точку.

Сооружение прежней архитектуры выражает коллективную свободу и благодаря этому привлекает, втягивает человека в себя до эмоциональной утраты им своей плоти.

Сооружение новой архитектуры выражает индивидуальную свободу, оно похоже на противостоящего всем индивидуума и этим самым отторгает, отталкивает человека. Человек чужд этому сооружению, он безэмоционален и сохраняет свою одинокую плоть.

Если в основе прежней свободы человека лежало его подчинение своему, исходящему изнутри, чувству должного как всеобщего, то в основе современ-

ной свободы лежит стремление к самоутверждению ценой отрицания должного и всеобщего. Но истиной самоутверждения является влечение к самосохранению, и последнее становится целью свободы. В этих условиях свобода объективно превращается в подчинение внешней необходимости, выступающей в форме денег и материальной силы. Истиной свободы становится зависимость.

Сооружение прежней архитектуры во всем совпадало с органической земной жизнью, в основе которой — возрастание из земли ввысь, к животворному свету, что демонстрируется растительным миром, этой основой всей прочей жизни на земле. Иначе говоря, прежняя архитектура есть символическая квинт-эссенция земной вечной жизни, живого Космоса.

Сооружение новой архитектуры совпадает с механизмом, в основе которого — оторванность от земли и автоматическое горизонтальное движение. Это демонстрируется оторванной от природы урбанистической средой. Это — символическое и фактическое отрицание естественной, живой жизни, Космоса, и утверждение своеобразного, механического Хаоса.

Прежнее время-бытие (жизнь) как непрерывность, монолитность, из сооружений исчезает, будучи заменено числовым, дискретным эквивалентом времени (жизни) — деньгами. Самое время стало quasi-материальным, ибо приобрело признаки, свойственные материи. Оно измеряется как пространственная протяженность — цифрами и отрезками бесконечной горизонтальной прямой, одним концом обращенной в прошлое, другим — в будущее.

Жизнь знает только сейчас. Это сейчас есть полнота жизни, не наблюдающая часов, то есть сейчас также бесконечно, потому что не содержит в себе своего конца. Оно способно двигаться только в вертикальном направлении, как подъем жизненных сил, вдохновение, воспарение, соединение с Богом. Однако на горизонтальной прямой материализованного, исчисляемого времени сейчас сведено до бесконечно малого математического мгновения, и на всей прямой господствует то, чего нет сейчас — прошлое или будущее, иначе говоря, то чего уже нет, или то, чего еще нет. Господствует небытие. Вот этот тип восприятия времени как небытия и завоевывает господство в архитектуре.

14. И здесь необходимо отметить, что в этом эманулирующем из обликов зданий небытии содержится указание на то, в каком направлении движется развитие как архитектуры, так и всеобщее развитие. Следует вспомнить, что небытие есть один из двух составляющих признаков всемирного Хаоса, предшествовавшего сотворению мира, то есть Космоса. Эти признаки — небытие и бесформенность.

Хаос — это материя, разлученная со временем и тем самым погруженная в небытие, лишенная бытия, то есть жизни. Более того, Хаос означает разлученность материи со своей формой, что можно представить только умозрительно. Иначе говоря, Хаос есть лишенная времени бесформенность, без-образность,

это — некая пра-материя, лишенная действительности. Основой возникновения Космоса, точнее, первой стадией его возникновения, является обретение этой пра-материей формы, то есть — возникновение собственно материи. Однако такая, лишенная времени материя остается мертвой, косной, инертной. Ее состояние — по-прежнему небытие, смерть. Ее оживление, одухотворение, соединение ее со временем — духом (вторая стадия) и есть, по сути, превращение ее в Космос.

Здесь уместно вспомнить, что в народных сказках воскрешение изрубленного Ивана-царевича изображается также как двустадийное: приданием его распавшемуся, хаотическому телу формы с помощью мертвой воды, а затем — оживлением этой целостной, но мертвой формы живой водой. Известно также, что Хаос в христианском учении ассоциируется с небытием, которое есть то же, что ад кромешный.

Как было выяснено ранее (в главке *Классическая архитектура*), время, выражаемое архитектурными формами — это то же, что дух, и потому соединение инертной материи со временем — духом и есть превращение ее из мертвой в живую, в суверенный субъект движения, рождающий движение из себя самого, живой.

Отсюда следует, что вначале, на первой стадии превращения Хаоса в Космос, возникает только материальный порядок, но порядок окостенелый, мертвый, порядок небытия, смерти. И только внесением в этот порядок времени, или, что то же самое, — живого духа, безжизненный порядок превращается в живую гармонию.

Утрата Новой и новейшей архитектурой важнейшего качества Космоса — красоты, гармонии, свидетельствует о негативном отношении человека цивилизации к Космосу. В основе Космоса лежит жизнь с ее амбивалентностью (жизнь невозможна без смерти) и непредсказуемостью. Страх перед непредсказуемостью жизни побуждает рассматривать живой Космос как живой хаос и искать защиты от хаоса жизни в превращении живой жизни в неживой (управляемый, предсказуемый) механизм. По существу, в этом и состояли причины возникновения Новой архитектуры. Хаос жизни должен был быть превращен в порядок.

Человеку доиндустриальной эпохи было имманентно присуще стремление очеловечивать, одухотворять, превращать в малый Космос среду своего обитания, поэтому и неживые произведения его рук наделялись им живыми чертами, зрительно превращались из обитателей порядка в жителей Космоса. Ярчайшим примером претворения человеком Хаоса в Космос и являются произведения классической архитектуры. В этих произведениях символически присутствует время-бытие в форме живой вечности. Каждый красивый Дом являл собой метафорой живого Космоса. Революционное исключение символически живого

восходящего движения из форм, создаваемых Новой и новейшей архитектурой, превращение здания из живого организма в функционально совершенный механизм (*дом — машина для жилья*, по Ле Корбюзье), наглядно свидетельствует о вытеснении Космоса порядком. Поскольку порядок есть первая из двух стадий превращения Хаоса в Космос, то смена Космоса порядком означает регресс, движение по направлению к Хаосу. Известно, что когда живой организм умирает, то этот малый Космос возвращается в Хаос, но полному его распаду предшествует недолгое сохранение мертвого порядка. Вероятно, именно к этой стадии и приближается новейшая архитектура как продукт техницизированной, компьютеризированной, все упорядочивающей цивилизации. Из геометрически стерильных, остекленных фасадов новейших зданий на нас глядит порядок, преддверие Хаоса. И если сохранить за новейшей архитектурой ее права искусства как формы высказывания, то тогда возможно полагать, что это искусство невольно, бессознательно несет в себе пророчество о будущем породившей его цивилизации.

Уместно также вспомнить, что именно теократические государства, то есть, по существу, деспотии породили прекрасную архитектуру прошлого. В этой архитектуре, где целиком господствовали всеобщие законы гармонии, не было места свободе воли отдельной человеческой индивидуальности. Стремление именно к такой, индивидуальной, форме свободы породило современные государства-демократии, где каждый индивид имеет право на собственную свободу воли (границы этой свободы существуют, но они неуклонно расширяются). Но с победой демократии над деспотиями архитектура как целое не приобрела внешнего выражения индивидуальной человеческой свободы, вместо нее возник пестрый произвол самовыражений, возобладал негативный стиль. Стремясь к преодолению этого негативного стиля как хаоса, архитектура все более явно и наглядно символизирует деспотию анонимной техники и анонимного Закона Стоимости. Действие этих факторов унифицирует человека и исключает из его жизни свободу индивидуальной воли как принцип. При этом утрата индивидуальной свободы воли уже не компенсируется обретением свободы как слияния с соборной общностью, поскольку такой общности более не существует. Она вытеснена покорной механическому порядку, безразличной массой.

Это безразличное состояние, состояние однородной массы, все более наглядно выражается, то есть символизируется, урбанистической архитектурой. Преобладающим урбанистическим архитектурным сооружением становится прямоугольный объем с геометрически равномерным во всех направлениях распределением оконных проемов, — сотни одинаковых членений снизу вверх и слева направо. Это — словно бы образ окончательного равновесия, окончательного покоя некогда подвижной, колеблющейся, поляризованной массы.

Полярность свойственна жизни. Полярное напряжение выражается и разрешается в действиях живого организма. В неподвижной, но живой архитектуре полярность, присущая жизни, выражена символически в ясном противопоставлении громоздкого низа и легкого, исчезающего верха, и в символической устремленности форм снизу вверх, от полюса тяжести к полюсу света. Эта символика одновременно является метафизическим выражением всего, что в человеческом бытии относится к полярной противоположности верха и низа. Так же, как архитектурные верх и низ, полярно противоположны добро и зло, благородство и подлость, свет и тьма, рай и ад, Космос и Хаос, жизнь и смерть.

В архитектуре, представленной зданием с равными самим себе членениями снизу доверху символически исключена полярность, здесь отсутствует разница между верхом и низом. Имеет место то состояние безразличного покоя, в которое приходит система, пребывавшая до этого в состоянии энтропии, энтропия же наступает с угасанием полярного напряжения. Согласно третьему началу термодинамики, энтропия всякой неравновесной системы стремится к нулю, то есть к абсолютному покою, тепловой смерти. По всем признакам, к такому закономерному завершению и стремится энтропийное состояние урбанистической архитектуры, то состояние, которое ныне выражено ее чрезмерным бесстильным разнообразием.

15. Толчком к данному исследованию послужило недоумение, вызванное исчезновением из современной архитектуры важнейшего признака, ставившего ее в один ряд с другими искусствами, — красоты. И это — при наличии громадных технических и интеллектуальных возможностей, которыми располагает современная цивилизация. Здесь были описаны в основном не причины, а симптомы этого явления, то есть — как и посредством чего изгонялась красота из архитектуры. Однако очевидно, что истоки этого явления следует искать в перевороте, совершившимся в мироощущении человека с наступлением Нового времени. В исчезновении красоты и во всеобщем примирении с ее исчезновением повинно новое, светское понимание свободы, полярно противоположное древнему, религиозному ее пониманию.

Для древних не существовало категории свобода. Имела место слитность, нераздельность свободы и долга, чести, веры, то есть духовная нераздельность я и других. Современная свобода — это, напротив, самоутверждение, независимость я от других. Как это отражается на восприятии того, что именуется красотой, прекрасным?

Красота есть свойство и главное содержание идеального образа, идеального облика. Но идеальность, совершенство — это итог громадной умпостигаемой бытийной трагедии, гибели (отбраковки) в процессе формирования идеала всех предшествовавших этому идеалу несовершенных созданий. Иначе говоря, красота и стремление к красоте в своей основе трагичны. На всем прекрасном

незримо лежит печать трагедии, предшествовавшего жертвоприношения всех земных, несовершенных, конкретных, индивидуальных созданий во имя рождения идеала. В связи с этим зритель, эмоционально идентифицирующий себя с идеалом, тем самым отрицает себя как земного, этого, частного индивида во имя идеального, всеобщего. В этой идентификации происходит его персональная символическая трагическая гибель, жертвенный отказ от себя. Но современное понимание свободы как личного самоутверждения противоречит жертвенности, отказу от самого себя. Самоутверждающийся зритель в силу своей независимости не способен идентифицироваться с другими, а значит, и с всеобщим идеалом. Поэтому идеал, красота, прекрасное как внутренне трагические, гибельные для личности феномены, наполнены для современного человека определенной угрозой. Эта угроза воспринимается на бессознательном уровне, но она успешно препятствует сопереживанию, погружению зрителя в состояние катарсиса. Гармонично стройная архитектура прошлого, рожденная глубокой религиозностью ее творцов, скрытно требует жертвоприношений и потому отныне побуждает к защите. Формой защиты и стало исключение из современного искусства всего трагического, превращение искусства в развлечение, наполнение духовной атмосферы эпохи иронией, смехом, пародированием, игрой с элементами культуры, наделение безобразного эстетическим статусом.

В архитектуре защитой от красоты как носителя трагического стало вытеснение материальной массы (символической скульптуры) остекленной пустотой, или пустотой безличных геометризованных очертаний и плоскостей. Но в живых формах прежней архитектуры иносказательно выражен объединяющий общество идеал как цель и смысл человеческого бытия. Отменой живой массы и заменой ее пустотой совершен эпохальный символический акт отказа от идеала как цели и смысла жизни. Ныне на месте идеала — пустота.

В облике сооружения классической архитектуры кульминационным пунктом процесса жертвоприношения как эмоционального отказа зрителя от своей материальности является высшая точка здания, шпиль, его острие. Это одновременно и духовный, и географический пункт катарсиса, переживаемого зрителем, увлекаемым движением форм вверх. Это — конечный пункт его погружения в красоту.

Современная архитектура, отказавшись от выражения полярности верха и низа, закономерно заменила шпиль тупой, плоской кровлей. Этим революционным отрицанием существования полярной противоположности между верхом и низом отвергнута сама возможность сопереживания и жертвенности как духовных качеств человека массы.

Идеал и красота, требующие жертвоприношений, проявились в искусстве прошлого также и как персонификация Судьбы. Совершенная, гармоническая

стройность, присущая прекрасному произведению, чтобы оставаться совершенной, деспотически не может допустить малейшего отклонения от установленной гармонии. Каждый элемент композиции таков, каким он должен быть. Вся композиция, весь ансамбль есть иносказательно выраженное должествование, то есть закон, повелевающий, каким должен быть Космос, сотворенный из Хаоса, и с чем должен идентифицироваться своими чувствами человек как живая частица этого Космоса. С нарушением, с попранием должного, то есть идеала, происходит разрушение всей композиции, влекущее за собой гибель живых элементов, ее составляющих. Поэтому судьба человека как малого элемента Космоса, его Судьба как предначертание — это исполнение должного. Судьба человека, поправшего должное, его Судьба как рок — это гибель вместе с разрушенным им Космосом. И в том, и в другом случае Судьба деспотична, но в первом случае она персонифицируется прекрасными обликами творений искусства, в том числе и архитектуры. Во втором — предстает в виде безобразного Хаоса. Вероятно, именно в таком смысле следует понимать спасительность красоты в уже достаточно банализированном высказывании Достоевского.

В конечном счете из гармонически стройных и величественных обликов античных храмов, средневековых замков, готических соборов, ренессансных и барочных дворцов, классицистских ансамблей на нас смотрит деспотическая, неумолимая, однако также и прекрасная Судьба, Судьба как должествование и предначертание. Какая Судьба, какое предначертание смотрит на нас из зеркальных стен небоскребов, вряд ли есть необходимость говорить особо.

Заключение

Все изложенное, несомненно, рождает чувство глубокого пессимизма и вызывает подозрение в том, что, скорее всего, сам автор страдает некоторой формой меланхолии и потому не в состоянии быть объективным. Кроме того, высказанные взгляды не могут не быть оскорбительными для честных архитекторов, никогда не делавших себя товаром, не думающих в своем творчестве ни о каких масках на функциональных стволах, и убежденных в подлинности и жизненности создаваемых ими художественных форм.

Ведь является объективным и неоспоримым фактом стремительный рост строительства именно после архитектурной революции начала 20-го века. Именно тогда обнаружилась новая, гуманистическая роль архитектуры в демократизации облика сооружений, в избавлении их от холодной и дряхлой аристократической импозантности прошлого, в их опрошении и очеловечении, в наделении их земным, а не заоблачным теплом. Не стала ли, таким образом, новая архитектура гораздо живее и животворнее прежней, несмотря на свое формальное обеднение?

Здесь необходимо разъяснение.

В настоящем конспекте затронуты вопросы не служения архитектуры конкретным, земным целям и нуждам исторически конкретных людей. Здесь затронуты вопросы внеисторические, иначе говоря, метафизические, вечные. Несмотря на утверждения проповедников гуманистических общечеловеческих ценностей, человек не есть свободная, независимая личность и окончательная цель в самом себе. Он лишь крохотное звено в коллективной родовой жизни, как бы ни ненавистна была ему эта стадная коллективность. И родовая, всеобщая жизнь подчиняется законам, сотворившим человека не целью, а средством для жизни и бессмертия рода. Эти законы природные, космические, роковые, а потому они — вневременные, метафизические. Они не зависят от того, какая ныне историческая общественно-экономическая формация у нас на дворе. Они вступают в противоречие со стремлением человека к единоличному выживанию, даже если это стремление принимает всеобщий, массовый, коллективный характер, как в данную пост-индустриальную эпоху. Тем самым эти законы вступают в противоречие с конкретными социально или экономически обусловленными законами общества, нацеленными на обеспечение такого выживания — самые широкие индивидуальные свободы для самых широких масс, права человека и т. п.

Прежняя архитектура своими формами выражала господство вневременных, вечных законов жизни человеческого рода — всеобщей жизни как бессмертия. Новая архитектура выражает господство временных, удобных для данного конкретного человека законов, законов эмпирической, единичной жизни, жизни временной, конечной.

Прежняя архитектура отвечала главным, судьбоносным духовным запросам человека, и поэтому была прежде всего искусством. Она была порождена проблемами духа и обращалась к душе. Новая архитектура отвечает материальным запросам человека, и потому она прежде всего прагматична, функциональна. Она порождена проблемами плоти и обращается к телу.

По этой причине прежняя архитектура, материально давно обветшавшая и исчезающая, символически, провиденциально бессмертна, вечна. Новая архитектура, материально прочная и долговременная, в символическом отношении смертна, сиюминутна.

Но человек двойствен. В нем, физическом, временном, присутствует и человек метафизический, вечный. Если бы не было в нем этого надличного, трансцендентального стремления к самоотречению, не возникла бы и великая метафизическая архитектура прошлого. И ныне отнюдь не каждый архитектор исповедует идеи современной архитектуры, далеко не каждый архитектор — товар. Архитектор по призванию и профессии — посланец и вестник вечности. Его стремление к вечности рождается уже самим фактом строительства творения, которое материально намного прочнее творений всех прочих искусств и

потому переживет его и его эпоху, и которое его символическим языком будет обращаться к грядущим поколениям.

Однако закат данной цивилизации очевиден ввиду ее имманентной неподлинности. Ее движущей силой является некрофилия (влечение к смерти), проявляющаяся в прогрессирующем вытеснении живого телесного движения неживым, механическим, и в превращении отношений людей в отношения вещей. И стремление к горизонтальной свободе, свободе как бегству, охватившее цивилизованное общество, есть признак нарастающей внутренней тревоги, связанной с приближением очередного крушения конструкций жизнеустройства. В этом смысле стиль деконструктивизм можно назвать пророческим.

Однако смерть одной, обессиленной цивилизации, скорее всего, означает рождение новой, жизнеспособной. Когда-то умирающие цивилизации рушилась под ударами молодых варваров, обитавших на их окраинах. Ныне цивилизация стала глобальной. Новая жизнь может родиться только в ее разрушающихся недрах. Вероятно, это должно проявиться как вечное повторение истории блудного сына, возвращающегося к отцу с его древней мудростью. Или как покаянное возвращение в общину человека, преступившего древний людской закон, как об этом рассказано в «Преступлении и наказании» Достоевского или «Воскресении» Толстого.

Но для такого покаяния необходимо священное место. В случае опасности, угрожающей гибелью всему народу, священным местом для него становится его земля. Для гибнущей, но стремящейся к обновлению глобальной цивилизации земля не имеет значения. Для нее, скорее всего, священными станут святыни прежние — храмы, церкви, соборы, жемчужины древней архитектуры. Именно в них возможно покаяние и духовное преображение. Их архитектура метафорически заключает в себе притчу о падении, постепенном прозрении, тяжком раскаянии, отказе от себя прежнего, все более вдохновенном восхождении к истине и конечном слиянии с ней.

Так человек цивилизации, уставший от суетного нигилизма, придет искать утешения в истинной архитектуре и падет, обессиленный, на холодный пол храма. Но, побуждаемый зовущими ввысь колоннами, арками, сводами, постепенно встанет на колени. Следуя за движениями архитектурных форм и освобождаясь от тяжести тела, он, наконец, распрямится и, услышав внутри самого себя зов не от мира сего, ощутит себя свободным от суеты этого мира.

На пути такого обновления возникает препятствие в виде чудовищного финансово-индустриального молоха, поработившего человека и сделавшего жизнь без себя невозможной, но одновременно и обесиливающего эту жизнь. Этот молох — машинизированный двойник человека. Поэтому борьба за обновление будет борьбой человека с самим собой, со своим цинизмом и с последствиями своей революционности.

Революции завершаются реакциями. Синдром непрерывного архитектурного отрицания изживет себя, поскольку отрицание неизбежно и закономерно дойдет до отрицания самого отрицания, и начнется вновь утверждение. Померкнет архитектура, созданная всевозможными нигилизмами, и в свете разума обнаружат себя творения подлинной архитектуры, возникшие уже вчера и сегодня, но заглушенные шумом негативного стиля. Начнется развитие утверждающей архитектуры, вряд ли похожей внешне на ветхую архитектуру прошлого, но продолжающей ее путь в бессмертие.