

Андрей ПУЧКОВ

АРХИТЕКТУРОВЕДЕНИЕ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Пересечение и несовместность

Как поступают с мыслью во Франции? Ее высказывают. В Англии? Ее применяют на практике. В Германии? Ее перебаривают. А как поступают с ней у нас? Никак; и знаете ли, почему?

П. Я. ЧААДАЕВ [1]

1. Ситуация. Хотя наша наука об архитектуре (нем. *die allgemeine Architekturwissenschaft* по аналогии с классической *die allgemeine Kunstwissenschaft*) и развивается уже много-много лет, ее представители так, кажется, до конца не сознают, чем заняты. Вроде бы пришли к понятийному различению «архитектурная наука» и «архитектуроведение»: первое — поточнее, второе — погуманитарнее. Одно по разряду «архитектура зданий и сооружений», другое — по разряду «эстетика архитектуры». Вместе — «теория архитектуры». Где-то особняком гнездится градостроительство, которое, опираясь на второе, широкоуличной паутиной оккупирует первое. Каждый раз наблюдаешь, как иной исследователь норовит «перепутать», выдать одно за другое, и бранится, когда укажешь. Не замечают даже, что в научном письме смешиваются литературные жанры: то СНиП'ов язык, то эзопов, одно письмо — для МОН, другое — для «вечности».

Сложнее с историей архитектуры: непонятно, по какому разряду ее считать, кто читатель. Если академик для студента старается, это — одно, если для коллеги-академика — другое. В первом случае важнее фактическое наполнение с приправами стилистического комментария к рассматриваемому. В другом — научное остроумие, столкновение диахронических методов с синхроническими, опора на компаративный подход и неременный выход за историко-архитектурную область в просторы культурных контекстов. Если западные образцы первой трети XX в. [2] являют добротность различения историко-архитектурных жанров («для студентов», «для академиков»), — отечественные можно считать по пальцам. Но таксономией мы займемся в другой раз.

Здесь важно подчеркнуть какофоническое звучание ситуации, когда каждый исследователь движется автономно. Это объяснимо: ни школы нет, ни широты общекультурной эрудиции (Олимпию и Олимп, Спартака и Спарту большинство народонаселения норовят перепутать, а название оперы Дж. Пуччини

«Тоска» перевести по-украински: «Нудьга»), ни научного задора. Пером пишущего зачастую движет либо карьерный интерес (ученая степень), либо популярный («хлесткий архитектурный критик»). Вероятно, в архитектуроведении это недопустимо, поскольку «дьявол играет нами, когда мы не мыслим точно» (Мамардашвили). Да и «время такое, что легче быть талантливым, чем добрым» (Гаспаров), хотя «время не подлежит обсуждению: подлежим обсуждению только мы» (Аверинцев).

2. Примеры и вокруг. Чтобы рельефнее выразить предыдущий тезис о размытости архитектуроведческого занятия, приведу несколько примеров, взятых из 5-го тома «Всеобщей истории архитектуры» (1967) и книги Д. Е. Аркина «Образы архитектуры» (1941). Они разложены по степени повышения смысловой сложности: поскольку речь идет о тексте, лингвистический момент не должен пугать читателя. Он призван напомнить о существовании литературного слуха, воззвать к художественности «умственного глаза» и точности эрудиции; иными словами, напомнить о сосуществовании во фрагменте текста образа, мотива и сюжета. По М. А. Гаспарову, образ — это всякий чувственно вообразимый предмет или лицо, то есть потенциально каждое существительное; мотив — это всякое действие, то есть потенциально каждый глагол; сюжет — это последовательность взаимосвязанных мотивов [3]. Итак:

2.1. Д. Е. Аркин: «Вопросами архитектурного творчества интересуются у нас самые широкие круги общества. Между тем, все, что пишется об архитектуре, предназначается почти исключительно для самого архитектора, то есть читателя, имеющего в этой области специальную подготовку. Но, подобно истории литературы или живописи, история архитектуры, ее темы, ее выдающиеся события и ее герои могут быть близки обширному кругу людей, независимо от их специальных интересов и знаний» [4].

2.2. Г. А. Саркисян: «Обеспечивая творчеству необходимую материальную базу, покровители художников через властное обаяние искусства утверждали свою аристократическую исключительность» [5].

2.3. Г. А. Саркисян: «Очень скоро лесть и клевета популистской учености оказались на службе соперничества “сорока тиранов”, сменивших простодушное мужество своих предков на холодный расчет коварства. Тиран времени Возрождения — это уже не феодал, привыкший к запаху вина и конюшни. Воспитанный интеллигентной средой новой Италии, он умел не только оценить творчество гениальных современников, но и заставить искусство служить себе, наряду со словом, кинжалом и отравой» [6].

2.4. Г. А. Саркисян: «Жилище удачливого купца, сквайра или отставного морехода льстило тщеславию владельца как осязаемое свидетельство его успеха в житейской борьбе, и, украшая свое жилище, он объективно убеждал себя

и других в превосходстве главных добродетелей Нового времени — эгоизма и предприимчивости» [7].

2.5. А. И. Каплун: «Строгая музыка латыни Цицерона воспитала архитектурное мышление Альберти. Для Брунеллеско сначала было “дело” архитектуры; для Альберти — “слово” гуманизма. С его прямой идейной обращенностью к классике Рима, оставаясь вне сферы традиционных форм архитектурного сознания, Альберти приходит к своему толкованию гуманистического идеала архитектуры и — в практике ее служения “личности”, в поисках новой монументальной формы “героического” образа — создает новую формулу классической ордерности» [8].

2.6. Д. Е. Аркин: «Каждой архитектуре присущ свой жест. Барочный жест сложен, экспрессивен и не всегда ясен. Барокко часто заменяет жест жестикуляцией. Архитектура делает много лишних движений, заменяющих ту исходную мысль, которая управляет аппаратом жеста. Благодаря этой экспрессивной жестикуляции каждое барочное здание останавливает на себе внимание проходящего. Но это внимание быстро утомляемое и редко переходящее в познание архитектурной идеи» [9].

2.7. А. И. Каплун: «Мир образов Альберти оживает в “римской” героике Мантеньи, как мир Брунеллеско — в мудрой простоте Мазаччо. И строгая римская классика становится основой того нового богатства, той свободы и образной силы классических форм архитектуры, в которых Возрождение в пору высшего подъема и сплочения национальных творческих сил — в начале XVI столетия в Риме — создает новый синтез классики в творчестве Браманте» [10].

Эти текстовые примеры показывают степень сгущения художественной информативности, которой может достичь мастер, стремящийся сделать текст, во-первых, литературным, во-вторых, лаконичным, в-третьих, ёмким. В примерах 2.5 и 2.7 необходимо знать, кто такие Цицерон, Альберти, Брунеллеско, Браманте, Мантенья и Мазаччо, представляя себе их произведения, иметь понятие о классике Рима и классике Возрождения (различая их), быть способным рассмотреть в предложенной литературной матрице диагональные связи смыслов: фразы показывают, что беспорядочность, заданная архитектурным произведением, не тождественна беспорядочности внеархитектурной (например, художественной) реальности. Пример 2.6 — наиболее точная формула барокко, выраженная предельно метафорически и потому требующая помимо знания, что такое барокко, вышколенного поэтического слуха: создает ощущение укращения стихии порядком, естества — искусством, когда хаотическая энергия барочной страсти превращается в направленную энергию формулы. Примеры 2.2–2.4 требуют ориентации в общественном контексте эпохи Возрождения, понимания связей между меценатом и творцом и наоборот, а густая метафора

и анжамбманы (то есть несовпадения синтаксических и «межстиховых» пауз) «вино, конюшня», «слово, кинжал, отравы» позволяют рассматривать пример 2.3 лингвистически: фраза достигает мелодии тем, что вновь и вновь повторяет избранный ритм на волне увлекающегося синтаксиса. Пример 2.1 действует на читателя отрезвляюще: уже в 1940-м был поднят вопрос об адресате архитектуроведческого письма и дан образец такого письма. Должен заметить, что и Давид Ефимович Аркин (1899–1957), несмотря на заявленное в предисловии к книге «Образы архитектуры» удивление размытостью адресата его текста, ориентируется все-таки на архитектора, лишь кое-где стилистически выходя в общекультурное пространство. Но все же и не-архитектору его книга будет познавательной и небесполезной. На этих примерах можно убедиться, что есть собственно *архитектуроведческий текст*: текст, позволяющий рассматривать себя не только в качестве информативного, но и в литературном, поэтическом качестве. Такой текст может быть исследован лингвистическими средствами, в то время как тексты так называемой «архитектурной науки» — не могут: поскольку в них отсутствует художественный момент (ритмика, интонация, семантика), они важны только одним качеством: информативностью. История же культуры обречена подчиняться синтаксису.

Это утверждение можно подкрепить еще одним примером. М. А. Гаспаров и Т. В. Скулачёва [11] на ряде текстовых образцов показали, как взаимодействуют между собой различные уровни строения стихотворной речи, находясь в условиях специфических требований членения, ритмичности и рифмованности стихотворных текстов. Оказалось возможным установить закономерности, которые отличают классический стих от свободного и деловую прозу (архитектурная наука) от художественной (архитектуроведение). В качестве примера авторами были взяты полярные типы текста — классическая силлабо-тоника («Евгений Онегин») и деловая проза («Закон о референдуме Союза ССР»); сравнивались полноударные строки 4-ст. ямба в стихе с 4-словными синтагмами в прозе. В качестве единицы поэтического ритма рассматривалась синтагма: отрезок речи между двумя паузами, представляющий собой интонационное, синтаксическое и семантическое единство. В результате получилась почти зеркальная противоположность между распределением тесных связей и слабых связей: в стихе тесных связей много в начале, количество их резко падает в середине и резко возрастает ближе к концу строки. Количество слабых связей, напротив, резко повышается в середине строки и резко падает к концу строки (то есть строки типа: *И пышный цвет, и сладкий плод...* встречаются в стихе чаще, чем: *Забудет миф меня. Но ты...*). В прозе такое противопоставление исчезает: здесь каждая связь имеет индивидуальный тип распределения. Кроме того, в стихе происходит сглаживание тех примет ритмического профиля час-

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

В 1995-м мне довелось опубликовать заметку «К поэтике архитектуроведческого текста» [12]. В ней было предложено выделить семь категорий поэтико-литературоведческого, герменевтического анализа архитектуроведческого текста: эффект реальности материала; анонсирование сюжета исследования; конструирование сюжета исследования; важные фигуры (schemata) исследовательского языка; уровни метафоризации исследуемого материала; текстуальная метафоризация исследуемого материала; характер интертекстуальности архитектурного феномена (в понимании Барта). Теперь этот ряд должен быть дополнен требованием лингвистического анализа текста: и этот пункт совершенно не разработан. Ведь не результат главное, а полнота приложения сил (Бродский). Как ее угадать? По угрызениям: недовольство собственной ленью маскируется в недовольство результатом (Гаспаров).

Таким образом, легко убедиться, что одним из важных факторов, влияющих на язык научной прозы, является жанр. Для технических наук он один, для гуманитарных другой; для научно-популярных книг — один, для навевающих сон диссертаций — другой. Жанр в широком смысле слова это «лирика» или «эпос». Кавычки здесь поставлены, чтобы читатель не спутал научную лирику или научный эпос с 4-ст. хореем пушкинской лирики 1817–1836 гг. или метрикой Гомера. Простейший объективный критерий статичности / динамичности текста — соотношение прилагательных и глаголов (личных, инфинитивов, деепричастий) на сотню существительных. Во всякой прозе господствующими являются связи предикативные («музыка латыни Цицерона воспитала») и определительные («классические формы»). Как в стихе, слова в прозе складываются друг с другом не механически, а синтаксически: существительное не соседствует с наречием, глагол — с прилагательным. При анализе морфологических характеристик глаголов в прозе сразу бросается в глаза, что именно проза имеет более жесткие ограничения на употребление глаголов с теми или иными морфологическими характеристиками. «Если в прозе по смыслу и сюжету действие происходит в прошедшем времени, а большинство участвующих в действии героев — мужчины (как это обычно в европейской культурной традиции), и действуют они не коллективно, а каждый по отдельности, — большинство глаголов будет прошедшего времени, единственного числа, мужского рода» [13].

Поэзия же дает большую свободу для употребления глаголов в любом времени от прошедшего до будущего. Понятно, что проблема соотношения прозы и поэзии была в центре теоретических споров 1920-х. Так, упомянутая Тыняновым ритмическая проза Андрея Белого во многом спровоцировала собственные работы Белого о ритме прозы (вызвавшие резкие возражения Томашевского и Эйхенбаума): «Художественная проза с самого начала новой русской литературы в звуковом отношении организуется не менее заботливо, чем стих», — писал Тынянов [14], кажется, не погрешая против дела. Однако эти наблюдения — уже из другой, более узкой темы: ведь у нас речь идет о *художественности научной прозы*. Как бы ни было, — «деформация звука ролью значения — конструктивный принцип прозы; деформация значения ролью звучания — конструктивный принцип поэзии. Частичные перемены соотношения этих двух элементов — движущий фактор и прозы и поэзии» [15].

Мне известно лишь одно применение статистического метода для выяснения эмоциональной насыщенности прозаического текста. Комнатный стольник Петра I П. А. Толстой, в 1697–1698 гг. посетивший Венецию, Падую, Милан, Неаполь, Рим, Флоренцию и Феррару, оставил книгу путевых заметок «Путешествия». Григорий Зосимович Каганов (р. 1940), изучая отражение образов Флоренции в русской словесности XV–XIX вв., произвел подсчет: выписав число дней, проведенных П. А. Толстым в каждом из семи городов (d), объем текста, посвященного городу (число строк; v), число изъявлений восторга в тексте (n), определил интенсивность ведения записей (v/d) и эстетического переживания (n/d) и, таким образом, выяснил эмоциональную насыщенность текста ($[n/v]$ 100). В результате получилось, что проведя во Флоренции один день, Толстой был так восхищен этим городом, что эмоциональная насыщенность текста о Флоренции (242 строки) составила 13,6, в то время как 21 день в Венеции (744 строки) — 2,3; 11 дней в Неаполе (858 строк) — 4,4; 1 день в Ферраре (72 строки) — 1,4; 6 дней в Риме (1641 строка) — 6,9 и т. д. Такой подсчет позволил Г. З. Каганову *доказательно* утверждать, что «невиданная насыщенность городской среды выдающимися произведениями искусства — вот что целый день держало московского боярина в радостном напряжении и оставило выразительные следы в его записках» [16]. Если этот подход применить к иным литературным жанрам, он наверняка обопрет исследование о твердое методологическое основание. Стоит помнить: упомянутое исследование Каганова не литературоведческое, но искусствоведческое.

3. Постановка проблемы. Чтобы поставить проблему, рамки которой обусловлены заглавием статьи, зайдем к изъясняемому вопросу с другой стороны: со стороны искусствоведения.

С некоторых пор стало очевидно, что *искусствоведение* (*die allgemeine*

Kunstwissenschaft) и *архитектуроведение* (*die allgemeine Architekturstwissenschaft* [17]) разнятся не столько по предмету и объекту рассуждения, сколько по методу обращения исследователя к изучаемому материалу. Не потому искусствоведение есть знание об искусстве, что его предмет — произведение живописи, скульптуры или музыкальная вещь; не потому архитектуроведение есть знание об архитектуре, что его задача — выяснение *художественной* природы зданий и сооружений в их имманентном и трансцендентном развитии. Эти науки потому таковы, что целью и движущей силой их существования так или иначе оказывается выразительная форма, в том или ином качестве причастная эстетическому, то есть безразличному.

Оставим в стороне дискуссию о предмете «художественного», которую однажды мы затеяли с моим другом доктором искусствоведения Александром Клековкиным. Прочитирую в свое оправдание Абрама Терца, с которым солидарен: «Художественно не только цветут, но и сохнут и загнивают цветы, зеленеет, плесневея, раковина, дышит калорифер. Ничего нехудожественного, грубо говоря, вообще не существует» [18].

Так вот. Когда есть что выразить, обязательно найдется некто, кому захочется понять это выражение в его самодостаточности или недостаточности, увидеть средства, благодаря которым достигнут эффект выражения. Поскольку всякая художественная форма выражает нечто, функцией чего она является, эстетически привлекательным оказывается не столько ее «оболочка» (которая может быть безобразной, но к ней все равно неравнодушны), сколько ее устройство [19]. Книга Григория Исааковича Ревзина «Очерки по философии архитектурной формы» [20] посвящена как раз не форме как оболочке, а форме как сложному мировоззренческому устройству: здесь нет ничего от архитектурной науки, зато много — от архитектуроведения. Рецензент отмечает: «Оправданной точкой “философии архитектурной формы” Г. И. Ревзин делает практику “memento mori”. Так сказать, находит тот предельный методологический минимум, который должен гарантировать предельный смысловой максимум. Пусть так, но в реальности “экзистенциальное” толкование архитектуры не дает развиваться ничему конкретному. Архитектура рассматривается как выражение метафизического чувства эпохи, но при этом вся метафизика сводится к нескольким парам простых противопоставлений, вроде “Космос — История”, “Форма — Бесформенность”, “Жизнь — Смерть”, “Мир этот — Мир иной”. Причем сами эти понятия обладают завидной терминологической однозначностью. Автор даже не задается вопросом, имеет ли вообще смысл прилагать аристотелевское понятие формы или платоновский “эйдос” к архитектуре, то есть не видит проблемы в том, чтобы превращать строгий философский язык в набор туманных метафор» [21]. Начало иному процессу — строгости понятийно-

го различия (которой не могут достичь архитектуроведы, привыкшие к искусствоведческому письму) — было положено монографиями А. П. Мардера «Эстетика архитектуры» (1988), А. Г. Раппопорта и Г. Ю. Сомова «Форма в архитектуре» (1990), развито С. А. Шубович [22] и все-таки работами Ревзина. В философском смысле приоритет в разработке строго понятийного аппарата феноменологии художественной формы закреплен, конечно же, за А. Ф. Лосевым [23]. Вообще исследованием устройства формы, механизмом ее выразительности и занимается прикладная эстетика, имеющая дело с вполне конкретным материалом то ли искусства, то ли архитектуры. В первом случае результаты научного любопытства составляют отдел искусствоведения, во втором — отдел архитектуроведения. Исследователь не для того разбирает произведение, чтобы его понять, но для того чтобы создать его заново, представив другому в переосмысленной, литературной форме, в новом материале, то есть — в текстовом выражении создать новую выразительную форму. Недаром Ганс Зедльмайр полагал, что объект, подлежащий изучению, физически изменяется благодаря самому наблюдению, а граница историко-художественного познания обнаруживается там, где самый материал произведения искусства (или архитектуры) оказывается разрушенным в процессе истории: сама история ставит границы историческому познанию [24]. Не мудрено: исследователь, вторгаясь в исследуемое, нарушает его внутренние «силовые линии», имевшиеся в нем перед таким вторжением. Произведению от такого вторжения ни холодно, ни жарко: исследователь «потеет», если усиливается выполнить задачу достойно.

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

Архитектуроведение и искусствоведение различаются тем, что первое начинается, с одной стороны, *ab ovo*, с «фундамента», конструкций, строительных договоров и численности бригады каменщиков, с другой, — с рождения замысла в голове архитектора, с выяснения, чем был вызван именно такой замысел;

второе — рефлектирует готовую форму, изъясняя ее художественную природу, архитектуронический принцип и помещая в систему подобных форм предыдущего и последующего времени. Методы архитектуроведения и искусствоведения, таким образом, по природе самих наук отличны один от другого: начинают наступление на явление архитектуры с двух противоположных сторон. Важно понять, как именно.

В архитектуроведении, начав изучение произведения, сначала нужно обнаружить метод, по которому это произведение построено, рассмотреть рычаги (не в последнюю очередь экономические), которыми пользовался автор, воздвигая его. Иными словами, сперва следует проанализировать метод, по которому создано произведение — движитель, позволивший произведению состояться, а автору — организовать его так, чтобы оно получилось в виде некоей законченной формы. Уже после стоит переходить к выяснению исторического, культурного, биографического контекста, в котором произведение создано: это — тоже область архитектуроведения. Имею в виду путь от выяснения внутренней организации произведения, «шарниров» и конструктивных связей, к обнаружению внешних стимулов его появления. Повторюсь: если исследователь стремится быть последовательным и более или менее объективным в анализе произведений искусства и архитектуры, он вынужден пользоваться средствами, по способу организации близкими к тем, при помощи которых эти произведения создавались, выяснять их природу, движущий принцип, а не анализировать и фиксировать собственные впечатления о готовой форме.

5. «Соседние» методы и метод архитектуроведения. Такой прием давно взят на вооружение хорошими литературоведами (К. И. Чуковский, Ю. Н. Тынянов, Ю. Г. Оксман, Ю. М. Лотман, Л. Я. Гинзбург, М. С. Петровский и др.), вначале идущими от метода организации произведения (жанр, конструкция, стиль), а затем исследующими временной контекст его возникновение и структурно-типологические детали организации.

Архитектуроведение было одержимо таким примерно методом исследования произведений архитектуры в первой трети XX в., в «стенах» мюнхенской и венской школ. Ярчайшими его представителями нужно считать Ганса Зедльмайра (1896–1984) и Эрвина Панофского (1892–1968).

Исследуя, например, идею создания Микеланджело гробницы папы Юлия в Риме, Зедльмайр не нашел у самого Микеланджело каких-либо данных касательно этой идеи, и начал поиск объяснения «непосредственно в самом произведении» [25]. Панофский предложил вместо существовавшего иконографического метода исследования произведений живописи иконологический метод: поиск того, что в произведении могло бы указывать на его идеологический источник. Вызрев в зарубежном искусствоведении первой трети XX в. и отечествен-

ному искусствоведению практически неизвестный (исключения: работы Г. З. Каганова, В. П. Зубова, И. Е. Даниловой, В. И. Локтева, И. Д. Чечота, С. М. Даниэля [26]), такой метод должен сделаться основой нашего архитектуроведения, не говоря об искусствоведении.

Безусловно, все методы исследования художественных произведений не существуют обособленно: архитектуроведение и искусствоведение не точные науки, сколь бы активно они ни хотели приблизиться к чистоте и строгости математического построения: слишком велика вероятность неожиданного появления «неизвестных». Впрочем, было доказано, что развитая в 1960-е так называемая «искусствометрия» [27] способна принести любопытный плод. В частности, «технологический подход» к изучению литературных произведений дал в 1970–1980-е концепцию «семантического ореола» в стиховедении (К. Ф. Тарановский, М. А. Гаспаров): выяснение органической связи между метром и смыслом, ритмом и грамматикой, ритмом и семантикой, ритмом и фоникой, метром и стилистикой, метром и семантикой [28]. Иными словами: если архитектуроведение и искусствоведение желают приблизиться к культурно значимым реалиям, их методология обязана приблизиться к имеющим давнюю традицию методам литературоведческого анализа: структурно-типологическому, семиотико-герменевтическому и культурно-комментаторскому.

Для архитектуроведения исследование произведения архитектуры должно быть сродни *проектированию наоборот*. Чтобы постичь внутреннюю сущность породивших ту или иную форму общественных (вкус, мода) и личностных (творчество) процессов, следует де-конструировать произведение, разобрав его до того момента, когда его идея появилась в голове зодчего. Дальнейшая ретроспекция неминуемо выведет исследователя к заказчику произведения, к социальному кругу, к которому принадлежал заказчик, и кругу, в котором обретался архитектор. «Вокруг» непременно можно будет различить ситуацию с техникой выполнения постройки, наличием материалов и конструкций и т. д. Однако в «промежутке» между возникновением архитектурной идеи и ее реализацией в косном материале (в камне) непременно окажется информационная лакуна, которую архитектуровед и вынужден реконструировать, опираясь не на собственное эстетически инициированное остроумие и аналитические способности, а — на наличный *помимоархитектурный* материал. Прежде всего, на тексты, — и потому сначала выступать в роли герменевта. В этом, на мой взгляд, состоит главная задача идио-номографического архитектуроведения [29]. Собственно, заполнением именно этой лакуны и должно стать поле творческой деятельности исследователя: никакого иного места у него нет, если он не хочет прослыть начетчиком и компилятором, составителем школьных словарей и вузовских учебников.

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

Архитектуроведчески-герменевтическая де-конструкция произведений архитектуры, если проводить ее последовательно, обязательно даст результат: поскольку архитектор «строит» здание вспять, производя некоторый абстрактный его обмер до того, как оно было реально построено. Место производства такого обмера — творческая лаборатория автора произведения, общественная среда, в которой произведение смогло появиться, и экономическая возможность, позволившая его реализовать.

Понятно ведь, что если художник и литератор творит, потому что не может не творить, архитектор всегда творит по заказу, если он не утопист, не мечтатель (как Дж.-Б. Пиранези или Яков Чернихов), увлеченный кабинетным поиском новых форм выражения пространства для материи человеческого общежития. Тем не менее, наиболее выразительными оказываются те произведения, в которых денежный фактор отступает на второй, а то и третий план, и потому это произведение интересно изучать как произведение искусства (в непривычном, а оттого и диковинных терминах А. П. Мардера — как «художественную архитектуру» [30]).

Лишь только экономический аспект становится очевидным в первом приближении, становится очевидным принцип, это произведение породивший: зачастую потакание вкусу заказчика, вынужденное «тушение» своего «творческого пожара». Таковы большинство государством заказанных ансамблей и значительных сооружений. Здесь можно указать на парадокс: чем более заказчик уступает вкусу архитектора, тем менее посредственным оказывается произведение (если, конечно, архитектор талантлив). Этот парадокс сопровождает историю архитектуры. Рассуждая об организации собора св. Софии в Константинополе (или Киеве), о площади св. Петра или Эйфелевой башне, каждый раз ловишь себя на мысли, что здесь не архитектор потворствовал заказчику, а наоборот — заказчик шел на поводу архитектора, и только потому

попал на страницы истории архитектуры как многосмысленный создатель (Юстиниан Великий, Ярослав Мудрый, папа Урбан VIII).

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

7. Адресат. Архитектуроведение для архитектора — как литературоведение для писателя, как музыковедение — для Бетховена, а искусствоведение — для Врубеля: архитектор, писатель и художник нуждаются в этих науках в последнюю очередь, рассматривая как напрасную трату кем-то своих сил. Архитектуроведческое исследование интересно скорее не архитектору, но архитектуроведу же: архитектора больше интересует практика (техника) архитектуры и свежий номер профессионального журнала, нежели то, что пишут об архитектуре; не текст — картинка. В той степени архитектуровед оказывает авангардистом своей науки, в которую он вглядывается не столько в здания и сооружения, сколько в их культурный контекст. Не стоит объяснять характер того или иного сандрика, окна или антаблемента: имеющий глаза — да увидит. Зачем сочинять очевидности об очевидном? Умение встать на чужую, исторически далекую точку зрения — это и есть гуманистическое обогащение культуры, нравственный смысл гуманитарных наук, к которым относится архитектуроведение. Взглянуть на историю не из современности, а на современность из истории — значит считать себя (и свое окружение) не конечной целью истории архитектуры, а лишь одним из множества ее потенциальных вариантов.

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

ально художественных, то есть принципиально помимоискусствоведческих задач, выразить не смог.

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

Архитектуроведение же от искусствоведения хотя и отличается объектом и методом исследования, однако родственны в акте закрепления результатов. Первое занято не столько описанием архитектурного произведения (как это принималось за должное до сих пор в т. наз. «экскурсоведении»), сколько исследованием социального и культурного контекстов существования архитектурной формы. Второе же исследует формы сознания авторов произведений искусства. Первое прослеживает движение от явлений культуры к автору, второе — наоборот. Но и первое, и второе невозможны помимо актов создания текста, которыми они закрепляются как результаты научного исследования и, собственно, посредством текста и существуют. Герменевтический аспект изучения архитектуры и искусства должен стать во главе угла на сегодняшнем этапе развития и архитектуроведения, и искусствоведения.

Итак, архитектурная наука и архитектуроведение различаются по методу, по адресату, по стилю письма, по исследуемому материалу, роднясь по объекту исследования. Архитектуроведение и искусствоведение различаются по объекту и методу, роднясь по адресату, по стилю письма и по исследуемому материалу. Как это получается, я сделал попытку показать выше.

1. Чаадаев П. Я. Полн. собр. соч. и писем: В 2 т. — М., 1991. — Т. 1. — С. 461. В «Записях и выписках» М. А. Гаспарова (М., 2000) эта мысль со ссылкой на автора выражена так: «В Германии мысль нужна, чтобы ее обдумать, во Франции — чтобы высказать, в Англии — чтобы исполнить, у нас — ни на что» (с. 374).
2. Пучков А. А. О культурно-историческом и литературном содержании архитектуроведения: Парадоксально-библиографическое рассуждение // Пучков А. А. Архитектуроведение и культурология: Избр. статьи. — К., 2005. — С. 397–415.
3. Гаспаров М. Л. «Снова тучи надо мною...»: Методика анализа // Гаспаров М. Л. Избр. труды: В 3 т. — М., 1997. — Т. 2: О стихах. — С. 14.
4. Аркин Д. Е. Образы архитектуры. — М., 1941. — С. 2.
5. Саркисиан Г. А. Введение // Всеобщая история архитектуры: В 12 т. — М., 1967. — Т. 5: Архитектура Западной Европы XV–XVI веков. Эпоха Возрождения. — С. 11.
6. Там же. — С. 11.
7. Там же. — С. 28.
8. Каплун А. И. Пути развития итальянской архитектуры в XV–XVI вв. // Всеобщая история архитектуры. — Т. 5. — С. 43.
9. Аркин Д. Е. Римские заметки // Аркин Д. Е. Образы архитектуры. — С. 34–35.
10. Каплун А. И. Пути развития итальянской архитектуры в XV–XVI вв. — С. 44.
11. Гаспаров М. Л., Скулачѣва Т. В. Статьи по лингвистике стиха. — М., 2004. — С. 61, 52, 267–272.
12. Пучков А. А. Архитектуроведение и культурология... — С. 90–91.
13. Гаспаров М. Л., Скулачѣва Т. В. Статьи по лингвистике стиха. — С. 118.
14. Тьяннов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Памятники культуры. Новые открытия (Письменность. Искусство. Археология): Ежегодник '1974. — М., 1975. — С. 124.
15. Там же. — С. 125.
16. Каганов Г. З. «Пречудно есть отнюдь и несказанно»: Флоренция в русской словесности XV–XIX веков // Введение в храм: Сб. ст. в честь И. Е. Даниловой. — М., 1998. — С. 54–55.
17. Пучков А. А. О культурно-историческом и литературном содержании архитектуроведения... — С. 397–398.
18. Абрам Терц. Крошка Цорес // Абрам Терц. Собр. соч.: В 2 т. — М., 1992. — Т. 2. — С. 614.
19. Мардер А. П. Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества. — М., 1988.
20. Ревзин Г. И. Очерки по философии архитектурной формы. — М., 2002.
21. Осминская Н. О началах: Исподлобья // Независимая газета. — 2002. — 21 нояб.
22. Шубович С. А. Архитектурная композиция в свете мифопоэтики. — Х., 1999.
23. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. — М., 1927.
24. Зедльмайр Г. История искусства как наука // Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Пер. с нем. Ю. Н. Попова. — СПб., 2000. — С. 12.
25. Зедльмайр Г. Композиция площади Капитолия // Архитектурное творчество Микеланджело: Сб. статей. — М., 1936. — С. 98.

26. *Каганов Г. З.* Санкт-Петербург: образы пространства. — М., 1995; *Каганов Г. З.* Петербург в контексте барокко. — СПб., 2001; *Зубов В. П.* Труды по истории и теории архитектуры. — М., 2000; *Зубов В. П.* Архитектурная теория Альберти. — СПб., 2001; *Данилова И. Е.* От средних веков к Возрождению: Сложение художественной системы картины Кватроченто. — М., 1975; *Данилова И. Е.* Брунеллески и Флоренция: Творческая личность в контексте ренессансной культуры. — М., 1991; *Даниэль С. М.* Картина классической эпохи: Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. — Л., 1986; *Локтев В. И.* Барокко от Микеланджело от Гварини (Проблема стиля). — М., 2004; *Чечот И. Д.* Проблема классического искусства и барокко в работах Г. Вёльфлина о художниках XVII и XIX веков // Проблемы искусствознания и художественной критики: Вopr. отечественного и зарубежного искусства. — Л., 1982. — Вып. 2. — С. 51–108; *Чечот И. Д.* Теория «Основных понятий истории искусств» Г. Вёльфлина в критике и интерпретации Э. Панофского и Э. Винда // Вестник Ленингр. ун-та. — 1982. — № 8. — Вып. 2: Сер. историческая. — С. 23–31; *Чечот И. Д.* К критике концепции модернизма у Ганса Зедльмайра в книге «Революция современного искусства» // Критика концепций современной буржуазной историографии: Отечественная и зарубежная история. — Л., 1987. — С. 221–231; *Чечот И. Д.* Творчество Ганса фон Маре: От классического искусства к современному // Проблемы изобразительного искусства XIX столетия: Вopr. отечественного и зарубежного искусства. — Л., 1990. — Вып. 4. — С. 171–232, и др.

27. Семиотика и искусствометрия: Сб. переводов / Сост. и ред. Ю. М. Лотман, В. М. Петров. — М., 1972.

28. *Тарановский К. Ф.* О взаимодействии стихотворного ритма и тематики // American Contribution to the 5th International Congress of Slavists. — The Hague, 1963. — Vol. I. — P. 287–322; *Тарановский К. Ф.* О поэзии и поэтике. — М., 2000; *Гаспаров М. А.* Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. — М., 2000; *Гаспаров М. А., Скулачева Т. В.* Статьи о лингвистике стиха. — М., 2004.

29. *Пучков А. А.* О культурно-историческом и литературном содержании архитектуроведения... — С. 406 sqq.

30. *Мардер А. П.* Эстетика архитектуры. — С. 136–144.

Анотація. Автор спробував виділити два методи дослідження в поняттях. Перший стосується методу дослідження творів архітектури, другий — дослідження творів мистецтва. Основним мотивом відміни одного методу від іншого, на думку автора, є мотив з'язку засобів і принципів, на основі яких твори архітектури та мистецтва були створені. В архітектурознавстві головне не опис твору архітектури, але дослідження громадської контексту і контексту культури. У мистецтвознавстві головне це дослідження «форм свідомості» авторів творів мистецтва. Характерною особливістю і того, і іншого методів є те, що архітектурознавство і мистецтвознавство для закріплення результатів потребують тексту; існують за допомогою тексту. І цей текст в обох випадках повинен бути виразним.

Ключові слова: архітектурознавство, мистецтвознавство, текст.

Аннотация. Автор попытался выделить два метода исследования в понятиях. Первый касается метода исследования произведений архитектуры, второй — исследования произведений искусства. Ос-

новым мотивом различения одного метода от другого, по мнению автора, является мотив выяснения средств и принципов, на основе которых произведения архитектуры и искусства были созданы. В архитектуроведении главное не описание произведения архитектуры, но исследование общественного контекста и контекста культуры. В искусствоведении главное это исследование «форм сознания» авторов произведений искусства. Характерной особенностью и того, и другого методов является то, что архитектуроведение и искусствоведение для закрепления результатов нуждаются в тексте; существует посредством текста. И этот текст в обоих случаях должен быть выразительным.

Ключевые слова: архитектуроведение, искусствоведение, текст.

Summary. The author has tried to distinguish two methods of research in concepts. The first method concerns to research of products of the architecture, the second — to research of works of art. The main motive of difference of one method from another the author believes motive of finding-out of means and principles on which products of architecture and art were created. For a science about architecture the main thing is not the description of product of architecture, and research of a public context and a context of culture. For a science about art by the main thing there is a research of «forms of consciousness» authors of works of art. Prominent feature and that, and other method is that a science about architecture and a science about art for the fastening demand presence of the text; exist by means of the text.

Keywords: science about architecture, science about art, text.