

ПРЕДИСЛОВИЕ

В антракте конь овладел словами «аспект» и «концепция»...
К.И. Галчинский, пер. И. Бродского. Конь в театре

...Смысл истории в существе структур, не в характере декора
И. Бродский. Путешествие в Стамбул

Чтобы объяснить читателю появление на свет этой книги, прибегнем к нескольким цитатам. Вполне невинные на первый взгляд, тексты эти при более пристальном рассмотрении оказываются весьма любопытными. Итак, цитата первая:

«Монументальность здания зависит, главным образом, от хороших пропорций сооружаемого, то есть от надлежащих отношений частей между собой и к целому до достижения полной гармонии»¹. Казалось бы, вполне тривиальное мнение. Расхожая формула, штамп. Разговор о «хороших пропорциях» — общее место классических архитектурных теорий. Разговор этот восходит в основе своей еще к «Десяти книгам» Витрувия и затем непреложно возникает на страницах архитектурных трудов — от трактата Альберти до работ французских теоретиков XVIII века и далее — вплоть до сегодняшнего дня. «Хорошие пропорции» классических произведений стали неперенным атрибутом «экскурсоводческих скороговорок» (впрочем, справляться у произносящих подобное о том, какие именно «хорошие пропорции» применены в той или иной постройке и чем же одно «отношение частей между собой и к целому» лучше другого, — занятие по преимуществу бесполезное). Вот только автор приведенной цитаты менее всего воспринимается и массовым, и профессиональным сознанием в качестве «классика». Слова, неотличимые от формул Боффрана или Блонделя, принадлежат в действительности ... Альфреду Парланду, создателю храма Воскресения Христова — постройке, которая уже второе столетие служит для ревнителей «классического Петербурга» одиозным примером «безвкусицы» и разрушения классической гармонии. А впрочем, нелишне напомнить, что зодчий, проходящий в искусствоведении по ведомству «записных эклектиков», был, скажем, автором курса греческих ордеров в Академии художеств. И в этом качестве академик Парланд имеет все основания считаться носителем именно классической традиции в архитектурной профессии.

Зачастую точка зрения изнутри и извне профессии, изнутри и извне архитектурного корпуса предполагает абсолютно разный взгляд и даже различные ценности. Особенно наглядно это различие позиций обозначается в начале XX века, когда налицо одновременно и активное самоутверждение цеха, и все возрастающее внимание художественной

критики к вопросам архитектуры. Более того, на 1900–1910-е годы приходится окончательное становление архитектурной критики в ее современном понимании и постепенное утверждение ее в качестве инструмента общественного влияния на зодчество — влияния «извне профессии».

Свидетельством такого различия — следующая цитата: «Г. Померанцеву, вообще, не следовало поручать этого дела. Достаточно, что он испортил Красную Площадь в Москве»². «Дело», о котором Александр Бенуа говорит в одном из «Художественных писем» на страницах газеты «Речь», — реконструкция Николаевского вокзала. В 1910 году, когда публикуется этот текст, критику едва исполнилось сорок, адресат же двадцатью с лишним годами старше. Более того, Александр Померанцев — академик, профессор архитектуры, действительный член Академии художеств (список регалий можно продолжать), профессор-руководитель мастерской Высшего Художественного Училища, воспитавший множество профессионалов, человек, занимающий одну из высших возможных позиций в системе профессиональной иерархии, обладающий крайне высоким «цеховым» статусом. С точки зрения Бенуа, Померанцев — архитектор, «достаточно заявивший о своем безвкуси», то есть дилетант в смысле «художественности» творчества. Для критикуемого критик находится вообще за пределами профессии, он дилетант в буквальном смысле — человек, не имеющий систематического художественного образования, не окончивший Академии. И — что особенно важно, не архитектор, человек не строящий.

Именно по признаку принадлежности к архитектурной профессии и проходит здесь важнейшее разграничение. Это обстоятельство зачастую оказывается на периферии исследовательского интереса.

Особый, не миметический (в традиционном понимании) характер архитектурного искусства, отсутствие здесь простых критериев подобия, имеющих хождение применительно к другим — собственно изобразительным — визуальным искусствам³, определяет, с одной стороны, очень высокий статус собственно профессиональных ценностей, профессионального способа мышления, специальных процедур порождения архитектурного образа, школы, «цехового предания», а с другой — постоянный поиск архитекторами «закона», необходимость само-обоснования архитектуры не только для самих себя, для творцов, но и для общества. И профессиональная состоятельность зодчего, и социальная состоятельность профессии требуют постоянного подкрепления, доказательства. Архитектор — это, в конце концов, человек, в соответствии с собственными профессиональными представлениями и в меру своего дарования разграничивающий единственное доступное нам — и ограниченное — пространство, устраивающий наш мир. И — сообщающий нам знание об этом мире, а следовательно, о нас. Собственно, мы вольны рассматривать форму как сугубое порождение «художественной воли» архитектора — либо воспринимать ее как явление объективного характера,

как отражение объективного строения пространства⁴. Мы можем считать ее чистым плодом творческого волюнтаризма — или предполагать, что она несет некое объективное сообщение о пространстве, о миропорядке, опосредованно — о человеческой природе и т. п.

Выбор здесь — именно между волюнтаризмом и закономерностью. Этот выбор в первую голову делает сам архитектор — человек, взявший на себя смелость соучастия в мироустройстве. И едва ли не главное, на что зодчий может с уверенностью опереться (или, наоборот, от чего он отталкивается), — профессиональная традиция, уже существующая архитектура и «технология» ее создания.

В качестве предмета изучения в этой книге нами не случайно избрана именно классика XX столетия (здесь и далее под классикой подразумевается в самом общем смысле европейская ордерная традиция, восходящая к античности). И дело не только в ее традиционности — традиционности, которая естественным образом обнажает именно профессиональную, «цеховую» составляющую. Но если мы попытаемся буквально в двух словах сформулировать основополагающую характеристику классической архитектуры, ее важнейшее качество, смыслообразующее начало самой категории классики, то это — презумпция закона, уверенность — и архитектора, и зрителя — в наличии и возможности обоснования, более того, внутренняя потребность в обосновании, воплощенная в визуальной форме. Классическое есть закономерное; в этом — существенное начало убедительности классической архитектуры. Собственно, именно эта имплицитная (да и теоретически отрефлексируемая) убежденность в существовании закона и делает архитектуру «классической». Именно укорененность в этом законе сообщает зодчеству «надстилевую» и «надформальную» целостность, очевидную во множестве отдельных форм и стилевых проявлений. Не наличие колонн, а наличие закона делает классику таковой.

Классическая архитектура — это специфический способ согласования визуального и социального аспектов, «картинки» и «общества», основанный на презумпции закона. При этом самый закон, принимаемый в обоснование формы, может быть различен. Он меняется от эпохи к эпохе, от школы к школе, от направления к направлению, от архитектора к архитектору; он может выступать под самыми различными обличьями — от «природы» до «функции» и «типа», от «материала» и «конструкции» до «психологии». Классика находит обоснование прежде всего в самой себе — не в смыслах, сюжете, символической идеологии и т. д., но в самой материи, организованной визуально убедительным образом. При этом соображения естественности, здравого смысла — в тектоническом ли, в социальном, функциональном ли отношении — сохраняют значение в качестве важнейшего инструмента согласования позиций зрителя и архитектора. Наряду с убедительностью непосредственного визуального воздействия, с естествен-

ной тектоникой, с воплощением в форме гравитационной и пространственной интуиции, отвечающих интуиции телесной, воспроизводство классики обеспечивается и ее авторитетом — и в профессии, и в культуре, общественном обиходе. Формула «верю, ибо безотчетно красиво» сочетается здесь с формулой «верю, ибо привычно». Самая «историчность» форм, композиционных формул, корпус прецедентов, с которыми связываются и собственно ценности зодчества, и историческая память, история культуры, служит основанием жизнестойкости классики⁵.

Специфику архитектурного искусства во многом и составляет «многослойность», многоаспектность, одновременное существование в кругу собственно художественных, профессиональных задач, ценностей и критериев — и в пространстве социального бытия. Парадоксальным образом эта сложность оказывается часто за пределами внимания историков, воспринимающих искусство эпохи «с точки зрения искусствоведческой вечности». Ускользает прежде всего самая фигура архитектора с многомерностью — и одновременно конкретностью — его мышления, мотиваций, художественных и социальных интенций. Будучи погружен в актуальный художественный процесс, искусствовед — да и просто горожанин — превосходно осведомлен о сложном наборе обстоятельств, которые сопровождают сегодня появление на свет каждого здания, каждого проекта. Явные и скрытые пожелания заказчика, общественный климат и политические тренды, экономические ограничения, интересы всех институций, групп и сил, участвующих в архитектурном процессе, традиции и ценности профессиональной среды, школы, цеха, мнения коллег, архитектурная мода, ожидания публики (вернее, той ее части, которую архитектор принимает в расчет), наконец, обстоятельства вкуса и конкретные увлечения, личные художественные цели зодчего в данный момент — все это определяет облик постройки. Сам архитектор совмещает в одном лице множество ипостасей: он и представитель конкретной традиции в профессии, и «наследник Витрувия», и художник, и бизнесмен, и — часто — чиновник, и горожанин с определенным взглядом на среду и потребности ее развития. Подчас подобные мотивации выглядят взаимоисключающими, но, так или иначе, здание становится результатом согласования всех этих обстоятельств — согласования как на уровне «внешнем», социальном, так и применительно к фигуре самого архитектора. Однако, обращаясь к событиям прошлого, историк словно бы утрачивает это знание, переходя на язык генерализующих абстракций наподобие «стиля эпохи» либо сводя все к соображениям о «таланте архитектора» — и тем самым утверждая себя в качестве арбитра, носителя знания о том, что есть талант, дар архитектора, его искусство (последняя позиция, в действительности не дающая объяснений, но лишь маскирующая отсутствие их, по вполне понятным причинам в наибольшей степени служит разжиганию традиционной вражды творцов с искусствоведами).

При этом, на наш взгляд, «за бортом» оказывается слишком многое, особенно в разговоре о явлениях XVIII–XX веков — явлениях, активно сопротивляющихся любым генерализациям. Наиболее адекватным представляется, наоборот, максимально возможное «включение», вчувствование в процесс (при сохранении, однако, определенной внутренней дистанции по отношению к языку, аппарату мышления, вкусам эпохи, социально-бытовой реальности и т. п.).

Подобное приближение точки зрения к интересующему нас времени обнаруживает весьма ограниченную работоспособность традиционного искусствоведческого аппарата. Более того, мы сталкиваемся с постоянным дрейфом понятий — от эпохи к эпохе, даже от одного слоя, одной профессиональной или социальной группы к другой. Это весьма отчетливо проявляется в случае с основным инструментом искусствоведа — понятием стиля. Для иллюстрации приведем третью цитату: «Фасады построек, по указаниям самих авторов, проектированы Академиком Лидвалем в стиле “петербургских построек конца прошлого столетия, измененном в смысле современных требований”, Академиком Щуко в Италианизированном Ампире /Петербургском классическом/»⁶. Эта выдержка из материалов путевского ведомства, посвященных планам реконструкции Николаевского вокзала, демонстрирует, сколь различны могут быть представления о стилях. Для сегодняшнего искусствоведа «италианизированный ампир» — это явный нонсенс, практически — оксюморон; скажи подобное студент на экзамене — и ему придется экзамен покинуть.

Впрочем, автор вообще убежден в весьма ограниченной ценности рассуждений в категориях стиля — прежде всего применительно к эпохам, для которых характерны сложность и разнообразие формального языка, многообразие и неочевидность культурно-идеологических интенций, гибкость связи между идеей, словом — и формой.

В подкрепление собственной позиции приведем замечание Поля Валери: «Невозможно мыслить — *всерьез* — с помощью терминов: “классицизм”, “романтизм”, “гуманизм”, “реализм”. Бутылочными этикетками нельзя ни опьяняться, ни утолять жажду»⁷. Уязвимость подобных определений со всей очевидностью демонстрирует судьба словосочетания «сталинский ампир» и развернувшаяся в профессиональных кругах дискуссия о стилевой природе сталинского зодчества. Занимающая нас в этой книге архитектура начала XX столетия — пример подобного же свойства.

«Италианизированный ампир», «классицизирующая эклектика», «модернизированный неоклассицизм», «эклектический неоренессанс»... Что же остается искусствоведам, стремящемуся избежать и наклеивания «бутылочных этикеток», и социокультурного механицизма, представляющего архитектора простой марионеткой «века», заказчика, среды, и тавтологических, ничего не объясняющих апелляций к «та-

ланту зодчего»? Вероятно, остается прежде всего «сам архитектор». Остается общность здравого смысла, допускающего эмпатическую реконструкцию мотивов зодчего — при максимально уважительном отношении к внутрипрофессиональным обстоятельствам. Остается профессиональная традиция, специфическое мышление и специфические ценности, остается опосредованное влияние критики — но не абсолютное! — остается заказчик и вся система институций, регулирующих строительство, остается «публика» и проч. Каждое здание становится следствием не какой-то одной сколь угодно важной причины, но своеобразной «равнодействующей»; или, точнее, более или менее формализуемым, более или менее иррациональным результатом согласования множества факторов и стечения многих обстоятельств. Одним из бесконечного множества частных случаев, значений в многомерном пространстве, лишь границы которого обозначены общеупотребительными, традиционными факторами (например, идеологическими). Здесь есть место случайности и «произволу художника», есть место неопределенности, причина которой — нежесткость, «немеханистичность» механизмов, обеспечивающих движение от всей совокупности интенций, от всего множества «причин» здания — к воплощенной форме. Появление нашей книги и было вызвано стремлением осветить один из углов этого поля, традиционно привлекающий историков менее остальных (впрочем, автор отдает себе отчет, что попытка «прояснения картины» едва ли приближает нас к объяснению конкретных артефактов, индивидуальных проявлений).

Именно интерес к профессионалам, их мнениям, их языку, логике их мышления представляет основную особенность издания. Именно это сообщает книге определенную актуальность. И дело здесь не только в том, что ретроспективизм начала XX столетия обычно рассматривается как реакция на критику, на «художественный климат», на общекультурные, политические обстоятельства и т. п. — причем эти факторы исследователи считают определяющими становление неоклассики, если не единственно значимыми. Публикации в прессе, посвященные русской классической архитектуре XVIII–XIX веков, или обзоры современного критикам зодчества — и архитектурная реальность, облик построек 1900–1910-х годов ставятся, таким образом, в отношения непосредственной причины и прямого следствия. Но причина также и в том, что в отечественной архитектуре XX века искусствоведческая рефлексия действительно возобладала над профессиональной — и эта ситуация некритически «опрокидывается» историками в прошлое.

Сегодня это обстоятельство наглядно проявляется в баталиях вокруг современных петербургских построек. Предвосхищая упрек в безоценочности, некритичности собственной позиции, отметим следующее. Архитекторы отлично усвоили искусствоведческие «заклинания» и научились бить критиков их же оружием. Высокомерие твор-

цов противопоставляет высокомерию искусствоведов традиционное «нарисуй!». К тому же сегодняшняя практика сформировала тип зодчего-«златоуста», находящегося во всеоружии профессиональной мысли и архитектурной эрудиции, смело теоретизирующего — на зависть любому критику, — но едва ли выдерживающего проверку на следование декларациям в собственном творчестве.

В этих условиях обращение к профессиональным процедурам, профессиональной логике, профессиональному мышлению есть способ оборудования критической позиции. Самая безоценочность предлагаемых суждений, критическая нейтральность предлагаемого аппарата есть не способ уклониться от дискуссии — но попытка сообщить этой дискуссии более надежное основание, чем обычные интенции искусствоведа, привычно смешивающего два ремесла: критику — с «теорией и историей». Попытка найти способ разговора об архитектуре, более уважительный по отношению к творцам. И именно осознание специфичности мышления профессионала и сложности его позиции, основанной и на профессиональных, и на «общечеловеческих», и на групповых мотивах, представляется первым шагом на этом пути.

Попытка реконструировать систему воззрений архитекторов начала XX века непременно вызывает вопрос о том, где позиция автора в этой реконструкции, вопрос о том, «что есть классика» в представлении наблюдателя. Поскольку последовательное разрешение этого вопроса фактически представляет предмет архитектурной мысли целых поколений, мы, разумеется, далеки от подобной амбиции. Широта такой постановки делает сам вопрос о природе классики едва ли не бессмысленным. Тем не менее, оперирование понятием классического подразумевает имплицитное самоопределение автора. Это тем более актуально, что, как указывает И.Д. Чечот, «классика сплошь и рядом не признает классику, не узнает саму себя, ссылаясь на классику же, на античность, живого опыта которой ни у кого нет»⁸.

Как уже было сказано, в нашем понимании классика есть прежде всего архитектура закона. Закона, позволяющего приемлемым для архитектора и общества, то есть естественным либо конвенциональным, способом обосновать видимое, архитектурную форму. Закона, позволяющего связать разные формулы архитектуры, восходящие еще к античности, разные социокультурные интенции: архитектура как «земля с улучшениями», надстройками, архитектура, вырастающая из плана, — и «архитектура как убежище», кров (сочетание этих формул порождает проблематику архитектуры как границы). Эти «социально окрашенные» определения должны быть дополнены другим, генетически также античным, способом осмысления, в основе которого — переживание архитектуры как тела. Подобная телесность (в традициях античного антропоморфизма воплощенная в соотношении архитектурной формы с идеальным, каноническим телом) составляет существенный аспект

проектирования, осмысления и социального функционирования зодчества; она задает первый, исходный способ нормирования архитектуры и ее социального эффекта, первый «закон».

Эта система согласования разных интенций, «источников» архитектуры — при всей их устойчивости — обладает известным ресурсом гибкости, как гибок и разнообразен закон, принимаемый разными поколениями и школами в обоснование возводимого. Подобное разграничение «общего» и «частного», общего принципа и частных проявлений «закона» устанавливает важнейшее для классической проблематики соотношение — соотношение между явлением классики в самом широком смысле и разнообразными «классицизмами», понимаемыми в качестве конкретных методов, способов, технологий воплощения «классического», конкретных языков и контекстов. Мы не преследуем здесь цели изучения того или иного «классицизма» или их исторической последовательности от античности до XX столетия, но говорим о разных способах проявления единого классического начала в конкретных для данной эпохи формах, о периодических актуализациях классики⁹.

Автор стоит, по точному замечанию И.Д. Чечота, на позиции признания «вневременного самотождества классического в качестве так называемых принципов»¹⁰. Точнее — системы, «принципы» которой подразумевают и специфический образ мышления, и специфические ценности, и специфические процедуры, способы воплощения этих ценностей в архитектурном образе — то есть логику композиции, проектной деятельности, — и композиционные методы, и специфические, унаследованные в античности формы (в качестве предварительного замечания отметим, что разграничение форм и принципов составляет одно из методических оснований нашей работы). И именно с этой системой мы будем пытаться сопоставить тот круг построек и текстов, с которыми связывается становление петербургской неоклассики 1900–1910-х годов.

Поэтому вопрос о том, что есть классика в представлении архитекторов начала XX века, не является для нас первоочередным. Не «что было классикой для петербургских зодчих начала столетия», но «как классическая традиция от античности до 1910-х воплощается в их творчестве и мышлении, как она проявляет себя в постройках и текстах, как классика говорит через зодчих этого времени» — именно таким образом можно обозначить ракурс этого исследования.

Наша цель — попытаться проследить, каким образом происходит изменение вкусов, утверждение того или иного архитектурного языка, как здесь работают собственно профессиональные механизмы и как они соотносятся с прочими факторами.

Книга построена на материале диссертации автора, посвященной петербургским архитектурным конкурсам неоклассического периода. Впрочем, мы не намерены строго выдерживать «солидный» тон научной монографии. Завершает текст полемический раздел, в котором

предпринимается попытка применить заявленный выше инструментарий анализа неоклассики к «сталинскому» зодчеству. В какой мере советская архитектура середины столетия может рассматриваться как явление классическое, как «архитектура закона», работают ли здесь цеховые механизмы, где источники своеобразия построек сталинского периода — возможные ответы на эти вопросы мы постараемся предложить в конце книги.

Появлением на свет это издание равно обязано двум институциям — кафедре теории и истории архитектуры Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина и факультету истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге.

Автор изъявляет искреннюю и глубокую признательность всем, чья помощь, советы, критика были столь необходимы ему при написании работы. Это исследование состоялось прежде всего благодаря: *В.Г. Лисовскому*, под руководством и при неизменном содействии которого была выполнена и защищена диссертация, положенная в основу этой книги; *Г.З. Каганову*, чьими любезными советами, замечаниями и поддержкой автор постоянно пользовался в работе и чье видение архитектуры было критически важным для его взглядов; *В.С. Горюнову*, дважды выступившему в роли читателя и критика нашего исследования и сделавшему крайне значимые уточнения к предложенной модели; *И.Д. Чечоту*, соображения которого, высказанные на разных стадиях — от первых обсуждений до оппонирования диссертации, — отразились как в общем направлении исследования, так и в расстановке многих акцентов.

Автор также приносит глубокую благодарность учителям и коллегам, которым он более всего обязан видением предмета, воплотившимся в эту книгу: *Е.В. Анисимову*, *А.Ю. Веселовой*, *Р.Г. Григорьеву*, *С.М. Даниэлю*, *К.В. Долининой*, *И.А. Доронченкову*, *Б.А. Кацу*, *А.К. Лепорку*, *М.Н. Микишатову*, *С.И. Михайловскому*, *А.Л. Пунину*, *А.Г. Раппапорту*, *А.В. Степанову*, *С.В. Ярову*.

Особая признательность — художнику Евгению Попову, создателю серии графических работ, представляющих читателю шанс увидеть город «в сослагательном наклонении».

Автор выражает признательность сотрудникам музеев и архивов Санкт-Петербурга и Москвы, благодаря которым он получил возможность ознакомиться с материалами, послужившими основой исследования.

Книга опубликована на средства гранта Европейского университета в Санкт-Петербурге. Автор приносит глубокую благодарность Университету, а также Издательству ЕУСПб, принявшему на себя труд публикации.

Наша благодарность — переводчику Джону Николсону, редактору Петру Казарновскому, дизайнеру Александру Ходоту и директору издательства Милене Кондратьевой.