

---

---

# АНАЛИТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВОВЗНАНИЕ

---

---

С. П. ХОХЛОВА

## О ГРАНИЦАХ ПАРАДИГМ В ИССЛЕДОВАНИЯХ ПО ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

*В статье показана ограниченность преобладающих парадигм в исследованиях по истории архитектуры – формально-стилистической и иконологической – и необходимость дополнительного (феноменологического) подхода. Архитектура рассматривается как осуществление связи между разными субстанциями и связывается с внесистемными элементами.*

***Ключевые слова:** архитектура, история, методология, формально-стилистический метод, иконология, феноменология, культура, смысл.*

История архитектуры находится в выигрышном положении по сравнению с теорией или философией, потому что новизна обеспечивается или открытием и публикацией нового фактического материала, или его интерпретацией на основе уже имеющихся парадигм. В методологии науки считается признанной «теоретическая нагруженность» фактов (П. Фейерабенд), но мы не всегда отдаем себе в этом отчет, а сделанные ранее выводы опережают наше восприятие предмета исследования или даже вообще его заслоняют.

Я столкнулась с ситуацией острого несовпадения впечатлений от изучения архитектурных памятников и возможностей их описания. Сначала я не могла найти достаточной согласованности между уже имеющимися вербальными описаниями, опубликованными визуальными материалами (чертежами и особенно фотографиями). Несоответствие усилилось после неспешного и достаточно длительного знакомства с реальной архитектурой.

Это затруднение, конечно, имеет основание в более общей проблеме соотношения реальности, языка и мышления, но я ограни-

чуть его проявлением в историко-архитектурных исследованиях. Хотя предмет любой науки представляет собой лишь одну из версий реальности, важно прояснить преобладающие сегодня принципы создания предмета исследования в истории архитектуры. Другой ракурс проблемы – определение границы между общим, типическим и уникальным. На мой взгляд, имеющийся научный аппарат и язык описания архитектуры не позволяют передать уникальность в достаточной мере.

В гуманитарных науках обычно выделяют три основные парадигмы: семиотическую, герменевтическую и феноменологическую. В искусствознании две первые из них представлены в иконологии, совпадающей в своих исследовательских принципах с философией культуры. Формально-стилистический подход занимает промежуточное положение, и в том виде, в каком он представлен в истории архитектуры, недостаточно реализована феноменологическая составляющая. Можно, конечно, иначе упорядочить парадигмы и подходы. Я сближаю герменевтику и семиотику (как это происходит в истории архитектуры), хотя не меньше, а может быть, и больше сходных черт имеют герменевтика и феноменология, почему и возможна герменевтическая феноменология. Поскольку статья затрагивает историю архитектуры, следует оговориться, что в других сферах архитектурной мысли, к примеру в архитектурной критике, ситуация иная.

Напомню, что для *иконалогии*, как и для философии культуры, важно сопоставление «внутреннего смысла» произведения с представлением о «внутреннем смысле» явлений в иных сферах культуры. В частности, Э. Кассирер (2002: 47) отмечал: «Какими бы разными ни были формы, создаваемые... творчеством, из него по крайней мере можно извлечь общие типичные черты самого процесса формообразования. Если философии культуры удастся постичь и выявить такие черты, можно будет считать, что она выполнила свою задачу в ее новом понимании – нашла в многообразии внешних выражений духа единство его сущности». О том же писал Э. Панофский (2004: 216): «Историк искусства должен сравнивать свое представление о внутреннем смысле произведения или группы произведений... со своим представлением о внутреннем смысле всех доступных ему документов цивилизации, исторически связанных с данным произведением или группой произведений; с документами, свидетельствующими о политических, поэтических, религиозных, философских и социальных тенденциях исследуемой

эпохи, страны или личности <...> Именно в поисках скрытого смысла, или содержания, различные гуманитарные дисциплины встречаются на одном уровне, а не подчиняют одна другую».

Можно назвать это явление морфологией или изоморфизмом (что более принято в науках о культуре), или, более образно (хотя этот образ претендует на то, чтобы стать понятием), «духом эпохи». Однако в результате исследования мне приходится признать, что в рамках этой парадигмы в истории архитектуры возникают следующие проблемы.

Во-первых, не прояснены онтологические основания такого параллелизма в разных сферах культуры. Характеристики объединяющих их форм не имеют предметных особенностей. Например, рациональность и правильность логического мышления (понятийного) и рациональность архитектурной формы (распространенное сближение архитектуры классицизма и картезианства), несомненно, имеют разную природу, и пока трудно объяснить, на каком уровне они начинают сближаться. Вероятно, мы имеем здесь дело с редукцией – для характеристики и описания формы заимствуются черты из наиболее активно меняющейся сферы культуры. Или же с помощью этих характеристик мы описываем лишь отдельные аспекты интересующих нас архитектурных памятников, значимость этих аспектов опять же неочевидна.

Во-вторых, понятие «форма» в этом контексте также требует прояснения. Нетрудно заметить, что в рамках этой парадигмы она совпадает со смыслом (хотя такое схождение и неплохо, если бы оно было обосновано), под которым, в свою очередь, понимается модель мира. Особенности же формы собственно архитектурной (или более широко – эстетической) не выявлены. Конечно, в теории архитектуры понятие «форма» имеет долгую историю, но принимая то или иное ее объяснение в историко-архитектурном описании, мы должны по крайней мере отдавать себе в этом отчет. Чаще всего архитектурная форма представлена в виде физического тела, имеющего ясные границы.

В-третьих, в рамках иконологии и культурфилософии возможен уход от вопроса о механизмах взаимной детерминации разных культурных сфер (или миров), они находятся в отношении констелляции. Однако это обостряет проблему источника и логики изменений формы. Кроме того, в большинстве исследований детерминация одних миров другими сохраняется, хотя иногда в неявном виде. Так, социально-политическим изменениям в русской исто-

риографии по традиции отводится первое место. Такая отсылка к К. Марксу имеет основания, но она должна быть осознанной, а еще лучше – обоснованной. В науках о культуре обычно ссылаются на модель М. Вебера, чаще всего однозначно истолковываемую как антимарксистская<sup>1</sup>, но она практически не используется, вероятно, потому, что вывести морфемы из «духа» (я здесь сознательно играю словами и не придерживаюсь терминологии Вебера) сложнее, чем, наоборот, вывести «дух» из морфем.

Например, размаху версальских построек обычно находят параллели в политической экспансии или идее бесконечности в науке и философии. Но не меньшим размахом отличались древнеегипетские храмовые комплексы, однако несомненно, что их сходство с Версалем носит поверхностный характер. Эффект бесконечности, кажется, ближе к характеристике собственно архитектурной формы, чем утверждение о ее правильности, но и он нуждается в корректировке вместе с представлением об архитектурной предметности. Описание, конечно же, корректируется и уточняется за счет сочетания различных черт (морфем), но уже это говорит о том, что выявленные морфемы (или просто наиболее часто повторяемые характеристики) не отражают в полной мере ни «дух эпохи», ни особенности архитектурного сооружения, являясь внешними по отношению к нему. Целое остается бóльшим, чем сумма этих характеристик.

В-четвертых, особенно уязвимым в рамках этой парадигмы остается представление о значении и смысле. Повторим, смысл здесь понимается как форма («морфема») и как модель мира, и мы опять сталкиваемся с отсутствием предметного различия между разными сферами культуры. Понятый таким образом смысл отчасти соответствует в семиотике У. Эко (2004) коннотации. Проблема денотата остается открытой.

Мы сталкиваемся в архитектуроведении, как и в истории культуры в целом, с двумя вариантами понимания смысла. Их можно назвать смыслом с большой и с маленькой буквы. Со вторым из них особых сложностей не возникает, иногда его также называют значением<sup>2</sup>. Такой смысл является внешним, отсылает к чему-то

---

<sup>1</sup> У Вебера протестантская этика подкрепляет «дух капитализма», хотя сам он предупреждал о недопустимости однозначной трактовки, и именно он использует упомянутое мною слово «констелляция», заимствованное из средневековой астрологии и означающее корреляцию без взаимной детерминации (Вебер 2002).

<sup>2</sup> Различение смысла и значения имеет огромную историографию, которую я здесь опускаю.

другому, сущностно не связанному со своим носителем. Это, например, значения упрощенных до геометрических фигур форм. Так, круг, лежащий в плане архитектурного сооружения, может истолковываться как символ вечности. При таком понимании смысла мы чаще всего сталкиваемся с разного рода редукцией предмета исследования. Таковым также является функциональное назначение архитектуры или соответствие другим сферам культуры в виде «морфем».

Смысл «с большой буквы» можно понимать как соответствие или развертывание собственной природы, как путь или цель.

Но, как бы ни понимали смысл в архитектуре, нельзя упускать из виду то, что понимание этого смысла человеком развертывается во времени и раскрывается в опыте. И здесь возникают следующие проблемы: каковы взаимоотношения между источником смысла и постигающим его субъектом, или смыслом архитектуры и смыслом человека, может ли постижение смысла быть частичным или полным, мгновенным или постепенным, можно ли обладать смыслом временно или постоянно. Не берется в расчет возможность отсутствия смысла и сознательного отражения его в архитектуре, между тем проблема абсурда существования имеет долгую историю в философии, и удивительно, что архитектура, изначально чувствительная к «изоморфизму», никак ее не отразила. Интерпретация этого факта может быть двоякой: или смысл в архитектуре понимается иначе, чем в других сферах культуры, или архитектура способна снимать проблему отсутствия смысла. Всегда ли отсутствие смысла переживается как недостаток и трагедия, всегда ли отсутствие смысла осознается? Случаи «бессмысленности» архитектуры (особенно часто упоминаемые в связи с архитектурой современной) происходят не потому, что к этому стремился архитектор, а может быть, и даже скорее, потому, что он слишком хотел ее наделить Смыслом. Еще один из аспектов проблемы смысла: может ли смысл быть противопоставлен субъекту или субъект погружен в него?

Мне представляется неоспоримым утверждение, что смысл в отличие от значения не содержится в чем-то независимом от субъекта и не может быть дан готовым. Зритель может не видеть смысла или красоты в общепризнанном знатоками шедевре и наделить смыслом для себя то, что считается бессмыслицей. Здесь возникает проблема различения подлинного и неподлинного смысла, а также иерархии подлинности (смысла) и ее вариативности.

Я предполагаю также, что смысл определяется только апофатически и разговор о нем возникает только в момент его утраты. Когда же он есть, он достраивает ощущение человека до полноты и комфорта, своеобразной плеромы. Кроме того, как не раз отмечалось в семиотических трудах (см., например: Лотман 2000), смысл (и его умножение или проявление) связан с переходом и переводом (например, с одного языка, не обязательно вербального, на другой). Перевод – это и есть кратковременная утрата и приобретение. Можно сказать иначе: смысл – это возможность связи душевного и телесного, верха и низа, реального и идеального, части и целого (с учетом их возможности меняться местами при изменении ракурса), разных сфер культуры (миров) и пр. Именно этот смысл и несет в себе архитектура, отсюда отчасти проистекает и «храмовое действие как синтез искусств» (Флоренский 1996). Архитектура в таком понимании занимает место, подобное *антариктисе* (пространству) и огню в индийской мифологии, значимым именно благодаря осуществляемой ими связи. Здесь также возникает аналогия архитектуры и музыки. Таким синтезирующим действием обладает музыка в философии Ф. Ницше (2005). Подобным же образом Й. Хейзинга описывает действие языка: «Играя, речетворящий дух то и дело перескакивает из области вещественного в область мысли» (Хейзинга 1992: 14).

Но тогда возникает еще более сложный вопрос: что в архитектуре является носителем такого смысла, или означаемым? Или: что такое архитектура? Таким образом, искать нужно не столько смыслы, сколько носителя смыслов. Можно предположить, что это все, что осуществляет единство, места переводов, трансформаций, метаморфоз как на уровне материальном, так и духовном, и, что еще важнее, точки сопряжения материального и духовного. По аналогии с мифом, с точки зрения семиотики это должны быть или образы, отсылающие к самим себе<sup>3</sup>, или категории, описывающие предмет согласно феноменологическому требованию очевидности (в этом мифологическое и феноменологическое совпадают). Примерами такой связи между однородными и чувственно воспринимаемыми частями являются гвоздь или строительный раствор, но только взятые как мифологемы или идеальные предметности, т. е.

---

<sup>3</sup> В мифе совпадают означающие и означаемые. А. Ф. Лосев (1995) приводит пример истолкования мифологии: если в мифе говорится, что Небо и Земля вступают в брак, то это именно так и происходит, и никакого переносного смысла за этим выражением нет; это самостоятельная мифологическая очевидная реальность.

включенные в мифологическую систему в соответствии с принципами ее организации или построенные по правилам теоретической установки в феноменологии. Возникает интересная переключка «герменевтики» и «Гермеса», отвечавшего в Древней Греции за передачу вести от богов к людям и за порог в доме – место перехода.

Но гораздо важнее и сложнее найти носители связи разноприродных частей. К примеру, как в архитектуре происходит связь реального и идеального или повседневное преобразуется в трансцендентное, я ответить на сегодняшний день не могу. Не исключено, что импульсом для такого перехода и перевода разноприродных сущностей становится пустота как порождающее и связующее начало, своеобразный *меон*. Момент перевода можно понимать как паузу, умирание и возрождение. В теориях словесности меоническое может быть соотнесено с чистым листом бумаги или промежутками между написанными словами.

Что можно уподобить ему в архитектуре? Это, например, интерколюмний по сравнению с колоннами, если в качестве слов мы рассматриваем элементы ордерной системы. Но только интерколюмний, определенный не через колонны, а, скорее, как определяющий их. Возможна типология и иерархия таких выпадающих из системы (в приведенном примере – ордерной) пустот. В какой-то степени такие элементы соотносятся с понятиями метафоры, игры, абсурда. Они только отчасти могут быть описаны в рамках синергетического подхода или концепции «культуры как взрыва» Ю. М. Лотмана. Их поиск – задача архитектуроведения. Такие носители смысла можно сопоставить с евангельским камнем, которым пренебрегли строители, но который оказывается самой сутью архитектуры.

Обычно в искусствоведческих и культурологических интерпретациях мы сталкиваемся с прямым переводом природных в своей основе явлений в трансцендентный регистр. Например, свет готического собора интерпретируется как божественный свет. Но при этом происходит такого же рода редукция, как при толковании круга в качестве вечности. Скорее, здесь мы имеем дело с континуумом восхождения света природного через повседневное измерение к трансцендентному, и этот континуум (это и есть архитектура) необходимо каким-то образом показать. Здесь я также возвращаюсь к пониманию архитектуры как связи. Таким образом, видимо, можно прийти от круга к вечности (или ее идее).

Что в этом континууме является собственно архитектурой? Чем отличается этот трансформирующий уровень от культуры в целом? Является ли срединное – антропологическое, экзистенциальное – звено самостоятельным фрагментом или посредником между природным и трансцендентным (подобно смыслу – коммуникации в социологии Н. Лумана)? Одной из его особенностей в архитектуре является соотносительность с человеческим телом. Эта особенность сближает архитектуру с декоративно-прикладным искусством, предметами быта и одеждой больше, чем с изящными искусствами, в связи с которыми она рассматривается чаще всего. Но при этом телесность не может быть сведена к антропометрическим параметрам и ограничена измерением.

Утрачивая какие-то звенья в восприятии этого континуума, мы утрачиваем подлинность восприятия. Мы просто соглашаемся с этим значением, но мы его не переживаем. Не всегда эта связь может осуществляться в полной мере (она зависит от субъекта и ситуации), этот свет не всегда может пониматься как божественный, но, вероятно, движение в восприятии в рамках готики осуществляется именно в этом направлении – к божественному свету (или его идее). Эта конечная точка важна, но при утрате ступеней движения к ней она легко превращается в фикцию. В связи с этим примером мы, конечно, вступаем еще и в сферу философских и теологических споров, даже если и приписываем свету не божественную природу, но лишь переносное значение: он в любом случае стоит в последовательной цепочке осуществления связи. В частности, как возможно взаимодействие человеческого и божественного (этот вопрос был важен для христианства; но вообще ортодоксия блокирует феноменологию); или как возможно постижение смысла – мгновенно (инсайт) или постепенно; возможно ли это в ситуации повседневности (эти споры более характерны для буддизма)? Но мы можем заменить религиозную терминологию, например, на соотношение имманентного и трансцендентного, выйти за пределы богословской полемики и проследить, как их связь осуществляется в архитектуре. В качестве таких трансценденций могут быть рассмотрены и красота, и стиль.

Кроме того, требуется уточнение определений структурно-семантических категорий (см. данный термин: Лосев 1995) по отношению к архитектуре. Их особенности (характер связи между означающим и означаемым, между общим и конкретным, наличие или отсутствие способности порождать реальность) были показаны

А. Ф. Лосевым на материале художественной литературы. Однако при перенесении этих категорий на архитектуру они приобретают своеобразные особенности. Балансируя на грани означающего и означаемого, они по-разному отражают действительность, являются ее своеобразными проекциями, деформируя ее, сгущая (что обычно приписывается художественному образу и символу), разреживая, упрощая (так обычно описывается понятие) и т. д. Но неясно, какую реальность означает-отражает архитектура как неизобразительный вид искусства, поэтому и нельзя однозначно сказать, что является в ней «предметностью», «идеей» и соответственно «образом<sup>4</sup>», «типом», «моделью», «понятием» и т. д. Возможно, к этим категориям могут быть причислены и стиль, и форма<sup>5</sup> архитектуры.

*Формально-стилистический подход* в искусствоведении, особенно в его российской интерпретации с акцентом на поиске «духа эпохи» и традицией создавать обширные историко-культурные панорамы, близок иконологии и культурфилософии и сталкивается с теми же проблемами. Можно также выделить следующие его черты, не позволяющие в полной мере раскрыть уникальность и истории, и архитектуры.

1. В искусстве и его написанной истории мы сталкиваемся с разной степенью доверия к чувствам, во всяком случае, можно наблюдать их специализацию. Слух закрепляется за музыкой, осязание – за скульптурой, зрение – за видами изобразительного искусства, почти не учитываются запах и вкус. Между тем значимость этих ощущений косвенно подчеркивается широким пониманием слов «нюх», а особенно «вкус», можно сказать, эстетической способностью *par excellence*. Случаи интереса к синестезии только оттеняют эту особенность и воспринимаются как экзотические и утопические. Интерес к таким «периферийным» чувствам становится предметом исследования в трудах, близких методологии школы «Анналов», носит скорее характер курьезов и не включен в формально-стилистический анализ.

Описывая архитектуру, мы преимущественно опираемся на зрительное восприятие, даже осязание уходит на второй план и имеет обычно опосредованный – зрительный – характер. Мы гово-

---

<sup>4</sup> Выражение «архитектурный образ» используется здесь для того, чтобы показать несовпадение предмета архитектуры с физическим телом.

<sup>5</sup> У Гегеля такой характер имеют формы искусства (символическая, классическая и романтическая), критерием для их различения служит как раз взаимоотношение идеи и выражения.

рим о тяжести и легкости, не взвешивая, так же – на взгляд – оцениваются, например, гладкость или шершавость. Почему визуальности отводится первое место? Я нахожу этому следующие объяснения, исходя из которых можно сделать вывод, что такое предпочтение не имеет достаточных оснований.

а) Значительная часть впечатлений и ощущений воспринимается как случайная, не запланированная архитектором или строителем, не связанная со стилем и потому не представляющая интереса для науки. Исключения составляют случаи сознательного учета, например, акустики помещений, предназначенных для звучания (церквей, театров и пр.) или наоборот, звукоизоляции, т. е. акустики «функциональной». Но нельзя отрицать, что полнота всех чувственных образов изначально владеет архитектором и определяет результат. К этому рассуждению меня подтолкнули почти бесконечные места фасады парижских отелей, которые задают совершенно иную акустическую среду, нежели отдельно стоящие постройки. Вместо зрения (которое вынуждено довольствоваться однообразием) включаются все другие наши чувства и предчувствия, большую роль играет мыслимое, чем видимое.

б) Этим чувственным характеристикам, вероятно, также приписывается слишком субъективный характер. Зрение менее вариативно, чем звуки и запахи. Но эстетика – это изначально наука о чувственном познании мира. Субъективность чувств не означает, что мы не можем иметь о них объективного знания. Кроме того, распространенные характеристики архитектуры как «светлой», «просторной», «лаконичной» и т. п., не сведенные к однозначной геометрии и числам, носят столь же субъективный характер. Здесь возникает также проблема существования памятника во времени: звуковой фон менее постоянен, чем визуальные характеристики. Включение всего спектра ощущений в связи с архитектурой обостряет проблему случайного и закономерного, в том числе в рамках одного стиля.

в) Еще одна предполагаемая причина приоритета зрания – оно наиболее независимо, а также может быть направлено – имеет точку отсчета («точку зрания») и цель. Чувства по-разному связаны с нашей волей. Зрение более соответствует представлению о человеке активном, преобразующем окружающий мир, распространенном в европейской культуре. В этом отношении интересно противопоставление «чутья» и зрания О. Шпенглером (1995). Первое характерно для травоядного и «раба», второе – для хищника и «господи-

на». Человек является хищником, его восприятие – перспективное и целенаправленное, а мир, характеризуемый не столько через свет и цвет, сколько через перспективу и пространство, служит добычей человека.

г) Но и особенности и возможности зрения, за исключением противопоставления «созерцание – зрелище», учитываются не в полной мере. К тому же интересно не только противопоставление созерцания и зрелища, но и моменты их совмещения и взаимоперехода, с которыми мы встречаемся гораздо чаще, чем с этими полюсами. Преимущественно же берется в расчет зрение направленное, связанное с сознательным рассматриванием или выполнением какого-либо конкретного действия. При этом мало или совсем не учитывается возможность восприятия архитектуры через отдельные фрагменты, при котором изменяется соотношение части и целого, несмотря на то, что направленный взгляд, как правило, именно фрагментарен, рассеянный же скорее передает полноту образа, но опять же не может быть сведен к гештальту. Возможен вариант сосредоточения не просто на фрагменте, но на отдельном свойстве, например можно рассматривать отдельно цвет. Результат зрения периферийного и рассеянного не становится предметом специального формально-стилистического анализа. Зрение рассматривается скорее как способность механической фиксации. Оно в большей степени, чем другие чувства, понимается как дальное действие. Если, как было отмечено выше, осязание в архитектурных описаниях воспринимается через зрение, то здесь скорее требуется обратное – уподобление зрения осязанию, ощупывание глазом.

д) Акцент на зрительном восприятии может быть также объяснен предпочтением одной из двух априорных форм чувственности – пространства. Так, лингвистом Б. Л. Уорфом было сделано наблюдение, что пространственное восприятие преимущественно связано со «сферой света, цвета [то есть зрения] и осязания», а непространственное – со «сферой мысли и звука» (Уорф 1960: 163). Но это сопоставление требует уточнения и развития.

Таким образом, мы сталкиваемся с обеднением восприятия архитектуры. Когда я смотрю на круглую в плане постройку, я не вижу ясно ее плана и не воспринимаю через него непосредственно идею вечности, но я ощущаю, как по-другому организуются вокруг нее воздушные потоки. То, как воспринимается план, лежащий в основе постройки, во время пребывания или движения в ней,

а также на разных уровнях (высоте) человеческого тела, – это тема, требующая отдельного исследования.

Предпочтение отдается ощущениям, лишь кажущимся более объективными и опосредующими контакт между человеком и архитектурой, в то время как она скорее напоминает воздух, или воду, омывающую тело, или одежду, непосредственно с ним связанную. Объективность историко-архитектурных описаний мнимая, и здесь требуются изменения в двух направлениях: с одной стороны, включение в формально-стилистический анализ всего спектра ощущений и придание им интерсубъективного (здесь мы не ставим проблему различения объективности и интерсубъективности) характера, с другой – пересмотр уже имеющихся характеристик в рамках теоретической, а не естественной установки, «перескоки» между которыми мы можем наблюдать при историческом анализе архитектуры.

2. Как отмечалось, априорные формы чувственности тоже находятся в неравноправных отношениях в историко-архитектурных исследованиях. Можно найти разные источники приоритета пространства над временем. Я же позволю себе еще раз сослаться на работу Б. Л. Уорфа (1960), сторонника гипотезы лингвистической относительности, объясняющего с помощью языка многие важные особенности европейской культуры, включая и этот акцент на пространственных характеристиках формы. Предпочтение, отдаваемое пространству, связано так же, как в случае со зрением, с его, по крайней мере кажущейся, большей подвластностью человеку: его в определенных пределах в отличие от времени можно менять, проектировать.

Дисбаланс в отношениях пространства и времени обусловлен также зеркальной разницей между позициями исследователя и обычного человека<sup>6</sup>. Это касается повседневного измерения культуры в целом. Восприятие исследователя ограничено во времени, но при этом он стремится к постижению целого, нередко теряя его. Такое положение напоминает точку зрения философа в классической философии. Обычный человек, как правило, погружен в архитектуру или архитектурную среду, пребывает в ней длительное время, воспринимает ее более целостно, но не видит частностей.

---

<sup>6</sup> Сложно подобрать обобщающее понятие для человека, живущего «в» или «рядом» с архитектурой, или проходящего «мимо нее», в отличие от исследователя. Можно было бы его назвать зрителем, если бы не введенное в архитектуроведение разделение восприятия на зрелище и созерцание. Возможна типология таких экзистенциальных точек зрения.

Хотя определение части и целого, конкретного и общего в предмете архитектуроведения не так очевидно, как может показаться на первый взгляд, и нуждается в уточнении.

Понятие пространства в архитектуре, на мой взгляд, также требует развития в следующих отношениях.

а) Под архитектурой часто понимается организация трехмерного пространства, но под это определение подпадают, например, танец и конструирование одежды. Общим местом стало противопоставление пространства научного (математизированного, пустого, абстрактного) пространству наук о культуре. Но важно также показать отличие и сходства собственно архитектурного пространства и пространства, например, повседневности или пространства природного (не естественно-научного). Здесь опять возникает проблема взаимоотношения миров и их характеристик. В природе мы также сталкиваемся с захватывающими светотеневыми эффектами, разнообразием фактур и цветовых нюансов. Их механическое перенесение на архитектуру как физическое тело ничего принципиально не меняет. Это уже преобразованная природа, и остается открытым вопрос, каким образом происходит преобразование<sup>7</sup>.

б) В историко-архитектурных описаниях не берется в расчет также то, что пространство может иметь тактильный характер, будучи влажным и сухим, теплым и холодным. Преимущественно учитываются его освещенность и величина, цельность или дробность (наиболее «невесомые» характеристики). Возможно, это еще одна причина предпочтения пространству: в том виде, в каком пространство чаще всего представлено в историко-архитектурных описаниях, оно служит посредником, снимающим непосредственный контакт между архитектурной телесностью (хотя оно само является ее частью) и человеком.

В виде понятого таким образом пространства мы представляем вторую априорную форму чувственности – время. Мы представляем его дробно, а не в виде континуума. Характер отношений между временем и пространством в культуре приводит к разным сенсомоторным схемам, что находит отражение и в архитектуре. Так, в современной европейской культуре эти схемы ориентированы на

---

<sup>7</sup> В философии культуры неокантианцев культура – это природа, к которой присоединяется ценностное измерение, но сама реализация этой связи ценностей и конкретного бытия не показана, они остаются трансцендентными, подобно платоновскому миру идей. Один из оппонентов неокантианцев – Х. Ортега-и-Гассет (1999) – отмечает утрату ими экзистенциального измерения, но тема трансформации витального и культурного начал не стала для него специальным предметом рассмотрения.

движение вовне, в традиционных культурах – на выдержку и сосредоточенность, направленность внутрь себя. Прорыв в понимании времени совершен А. Бергсоном, который ввел понятие «длительности», но в целом его теория не была развита в науках о культуре. В какой-то мере отголоском *durée* можно считать понятие времени большой длительности, введенное школой «Анналов» и связанное с повседневностью. Но в искусствознании она не получила развития. Можно, конечно, основываясь на теории Уорфа, считать време́ниеобразность чуждой европейской культуре, но можно также сослаться на представление о способности европейской культуры к постоянному изменению и синтезу.

3. Еще одна черта формально-стилистического подхода – его абстрагированность от мира повседневности в формулировании понятий. Ставший традиционным категориальный аппарат описания архитектурной реальности сближен по своей объективности с другими науками и лишен экзистенциально-ценностного измерения.

Если поиск понятий, характеризующих собственно архитектурную реальность, требует масштабного исследования, то их экзистенциальные варианты предварительно предположить нетрудно. Например, по-разному можно анализировать пространство ближнее и дальнее как в отношении оптики и разного рода деформаций, так и в экзистенциальном отношении. Можно предположить, что есть разные уровни восприятия пространства (отчасти по аналогии со временем) – глубинный и поверхностный и т. д.

Основным понятиям Г. Вельфлина (1994), к которым так или иначе сводится язык описания в истории архитектуры, можно было бы найти эквиваленты. Например, вместо плоскостности и глубинности – отстраненность и включенность, имея в виду экзистенциальный, а не сразу приходящий в голову пространственный аспект. Замкнутость и открытость могут быть связаны с защищенностью и опасностью, абсолютная и относительная ясность – с уверенностью и беспокойством.

Трудность, которая возникает на этом пути, – возможная подмена предмета исследования, поскольку все эти чувства человек может испытывать и вне архитектуры.

4. Формально-стилистический метод не может продемонстрировать уникальность не только отдельных архитектурных памятников, но и стилей. В частности, как верно заметил Э. Кассирер, у Вельфлина ««классицизм» и «барокко» существуют не только в истории нового искусства, но и в античной архитектуре, и даже

на такой чужой почве, как готика... Этот характер скорее есть нечто, что можно отчетливо видеть в совершенно различных эпохах, в совершенно разных национальных культурах и у совершенно разных художников» (Кассирер 1998: 69). Если различие ренессанса и барокко на основании основных понятий Вельфлина становится убедительным, то различие классицизма и ренессанса на их основе совсем не очевидно.

5. Формально-стилистический анализ в архитектуре преимущественно ориентирован на архитектуру ордерную. Ордер удобен для науки об архитектуре самой идеей порядка. Даже в безордерной архитектуре мы ищем следы правильности и порядка. Ее же большая нерасчлененность и нерегулярность скорее соответствуют временным, чем пространственным характеристикам.

6. Формально-стилистический анализ преимущественно внимание уделяет наиболее определенным ракурсам, фасадам, в то время как в восприятии не меньшую, а, возможно, большую роль играют случайные виды, наложения различных ракурсов в восприятии и т. д. Отчасти этот недостаток был преодолен за счет разделения созерцания и зрелищности (все эти неопределенности попадают на периферию восприятия), но и принципы описания зрелищности требуют своего развития. Эта особенность влечет за собой более пристальное внимание к уже упомянутой мной проблеме случайного и закономерного. Примечателен в этом отношении иллюстративный материал историко-архитектурных исследований, в котором отдается предпочтение однозначным видам, планам и безлюдным фотографиям, показательным, с их точки зрения, ракурсам.

7. Описания архитектуры в большей степени ориентированы на внешний облик, фасады, нежели интерьер, и, что характерно, в описаниях внешнего вида индивидуальность сооружения прослеживается в большей степени. Отчасти это связано с меньшей доступностью внутренних помещений, а также с тем, что они чаще перепланируются. В описаниях же интерьера (в котором человек проводит большую часть жизни) утрачиваются многомерность, погруженность в повседневность. Для интерьеров в наибольшей степени характерна подмеченная В. Беньямином (1996) следующая черта архитектуры: она не требует концентрации, воспринимаясь главным образом тактильно, тактильность же основана не на внимании, а на привычке. Интерьер преимущественно связан со зрелищностью, а не созерцанием, оно же, повторим, требует обогаще-

ния принципов описания. В интерьере также в большей степени проявляется временной аспект восприятия. И, конечно, обостряется проблема субъективности описания просто потому, что человек чисто физически погружен в свой предмет.

8. Из формально-стилистического описания обычно выпадают детали и части сооружения, если только они не подчеркивают роль (иногда через контраст) целого. В процессе построения собственного предмета привычная иерархия части и целого может меняться. К тому же, если говорить о собственно тактильности, то непосредственно человек воспринимает именно детали: перила, двери и т. п.

9. Формально-стилистический подход ориентирован на данное, наличествующее. Но в создании образа присутствует мыслимое и предчувствуемое, невидимое и не воспринимаемое непосредственно органами чувств. Оно может определяться как конкретной культурой (опосредованно через место, слово и пр.), так и общечеловеческими архетипами. Все это также является частью архитектурного образа и самой архитектуры.

10. Формально-стилистический подход недостаточно учитывает динамику архитектурного образа, связанную не только с движением тела наблюдателя и его органов чувств, рассматриванием, вслушиванием, переменной местоположения и т. п., но и с внутренней динамикой раскрытия и самораскрытия образа, взаимодействующего с подсознанием, памятью и т. д. Образ проявляется постепенно, мы о нем можем знать что-то заранее, потому, как правило, медленно подходим к нему, рассматриваем, удаляемся от него. Затем он сохраняется в памяти, все это и составляет его полноту. Иногда в описаниях этому придается значение, но, скорее, в качестве исключения или упрощенно и по готовой схеме, и сводится к гештальту, в котором побеждает наиболее яркая его часть.

11. В конце концов мы подходим к проблеме, с которой столкнулись и в рамках первой парадигмы: что из наших мыслей, впечатлений и т. д. имеет отношение собственно к архитектуре и как они связаны друг с другом? Описание архитектуры не должно утонуть в фиксации нюансов<sup>8</sup>, лишь часть из которых я упомянула. Можно сформулировать вопрос иначе: какие черты архитектурного сооружения, стиля сущностны? Вероятно, сущностными можно считать такие характеристики, при воспроизведении которых, хотя

---

<sup>8</sup> Тут я невольно впадаю в пафос мнимой критики позитивизма. В действительности же в гуманитарных науках верно выбранные детали могут с большей точностью характеризовать целое, чем их систематизация.

бы гипотетически, мы получим необходимый предмет. Но если мы будем воспроизводить основные «морфемы», обычно приписываемые классицизму (правильность, регулярность, правильные суперпозиции ордеров, правила организации ансамбля и др.), то вряд ли получим сооружение классицизма. Значит, не эти характеристики являются сущностными и определяющими. Почему же мы выбираем именно их?

Очевидный (но не исчерпывающий) ответ: мы выбираем наиболее явные, определенные, статичные качества. Интерес к динамике, развитию, становлению возник на рубеже XIX–XX веков или даже во второй половине XIX века. Но этот интерес был только обозначен. Важные для современной архитектуры представления о неопределенности, нестабильности появятся позднее. Как описывать динамику, неопределенность и тому подобные характеристики без упрощения, пока неясно. А они принципиально важны для архитектуры, даже если она кажется статичной, как, например, египетские пирамиды. Это не только возможность движения человека в архитектуре, динамика визуальных форм, но и динамика архитектуры самой по себе, осуществляющей связь природного и трансцендентного и бытия и небытия. Как я предполагаю, основную задачу – построение предметности архитектуры – можно решить с помощью феноменологического подхода.

*Феноменологический подход* менее других представлен в историко-архитектурных исследованиях. Он нередко сводится к дескрипции, и тогда она зависит прежде всего от психологической тонкости, соразмерности опыта автора, заявленной проблематики, художественного мастерства и представляет собой литературный текст. Неудачи в этом жанре можно связывать, скорее, не с понятиями истины и заблуждения, но с хорошим вкусом и пошлостью, а одним из аспектов последней является мнимая значимость. Я остановлюсь не столько на особенностях феноменологического подхода, сколько на проблемах, которые, как мне кажется, можно с его помощью решить.

1. Ключевая проблема – определение собственной архитектурной предметности, перефразируя Э. Гуссерля (1986), поиск архитектуры как «вещи». Решение этой проблемы позволит найти важные для истории архитектуры ответы.

а) Как меняется архитектура в истории? Даже если мы не обсуждаем характер изменений (линейный или циклический, постепенный или прерывистый, закономерный или случайный и т. д.), а ап-

риори сводим историю к эволюции, необходимо уточнить, за изменением чего мы следим, что является единицей этого изменения.

б) Возможна ли единая история архитектуры – не всех времен и народов, а *для* всех и времен, и народов?

в) Каковы критерии типологии архитектуры? Типология тоже должна отталкиваться от каких-то сущностных черт предмета. В историко-культурных исследованиях она задает прежде всего принцип упорядочивания материала. Преобладает функциональная типология, причем понимается она как утилитарная, хотя понятие функции заимствовано из математики, где оно имеет другое значение. Несомненно, такое – утилитарное – назначение не может быть единственным и даже наиболее важным критерием архитектурных типов, хотя, на первый взгляд, оно очевидно и удобно для систематизации эмпирического материала. В действительности функциональное назначение памятника (если под ним понимать связанность с определенной сферой деятельности) не так уж очевидно, если исходить из самой архитектуры, а не из дополнительных предметов, как, например, церковная утварь или театральные декорации. Об этом говорят и возможности использования зданий по другому назначению, а не по изначальному. Скорее, тогда можно говорить о типологии сенсомоторных схем, задаваемых архитектурным сооружением. С ними связаны введенные К. Линчем (1986) категории «путь», «граница», «район», «ориентир» и «узел». Но это лишь один из возможных критериев типологии архитектуры. Типология может касаться всех звеньев осуществляемой архитектурой связи мира физического или природного и мира идей или духа через промежуточное звено. Это может быть типология всех возможных вариантов чувственного восприятия (в религиоведении такой вариант был продемонстрирован в исследовании: Зенько 2002), мира эмоций, а также типология трансцендентных значений. Возможна и типология характера этой связи и т. д. Можно упорядочить материал и в зависимости не от предмета, а от особенностей субъекта. Например, архитектура для детей и глазами детей: критерии типологии здесь будут связаны с особенностями детского восприятия. Можно было бы говорить о типологии архитектурных образов, но в самом сочетании «типология образов» слышится противоречие, и, как указано выше, требуется разработка структурно-семантических категорий применительно к архитектуре. Архитектурная типология могла бы заимствовать понятие «грез» Башляра или архетипов К. Юнга, но и они не учитывают архитектурной

специфики. Таким образом, проблема архитектурной типологии требует дальнейшей разработки, исходя из определения сущности архитектуры.

г) Как оценивать архитектуру? Г. Риккерт (1995) развел понятия ценности и оценки в методологии наук о культуре и считал, что историк не имеет права на оценку. Но история архитектуры традиционно рассматривается как часть истории искусства и соответственно в непосредственной связи с эстетикой. Эта связь может быть оспорена. К примеру, Ф. Ницше (2005) писал о непреложности эстетической категории красоты к музыке. Кроме того, в классической эстетике, так же как и в философии в целом, теряется экзистенциальный уровень явлений, и понятие красоты (так же, как у неокантианцев) трансцендентно по отношению к конкретному явлению. Построение этого промежуточного уровня могло бы скорректировать представление о красоте. Но в целом собственно эстетическая оценка как соответствие понятию прекрасного в истории искусства не имеет большого значения. Место красоты занимает понятие стиля, также трансцендентное по отношению к архитектуре. Вокруг стиля вращается и оценка значимости: соответствие стилю, чистота, превосходство, или даже, как отмечал Д. С. Лихачев (1981), шедевры содержат элементы минимум двух стилистических систем. Общая схема развития в истории архитектуры в целом отталкивается от выделенных Гегелем стадий форм искусства: недостаточное овладение «образной системой» (и параллельно материалом) – вершина – утрата. Отчасти поэтому затруднена оценка современной архитектуры, не имеющей четкой стилистической привязки. Нерешенные трудности формально-стилистического подхода в истории архитектуры, которые были упомянуты выше, также затрудняют такую оценку. Иногда встречаются характеристики «правильнее», «организованнее», «сложнее» и т. п., не имеющие обоснования, или, скорее, имеющие основания в других сферах культуры. Есть и еще один вариант оценки архитектуры – подлинность. Будучи выражением соответствия архитектуры самой себе, она особенно требует прояснения ее сущности. Подлинность, так же как и «смысл», динамична: она зависит и от субъекта, и от объекта, может иметь уровни и иерархию и требует соразмерности объекта и субъекта. Подлинность также понимается как непосредственность, и ее утрата происходит где-то на пути осуществления связи, передачи, перевода (того самого, с которым выше было связано представление о природе самой архитектуры), возможно, там, где распадается континуум и возникает дискретность в трансляции

смысла. Отрицанием подлинности являются фальшь, самообман, иллюзия, подмена.

Таким образом, мы вновь сталкиваемся с проблемой сущности архитектуры. Проблема подлинности остро стоит в традиционных религиозных практиках, где в качестве противодействия самообману предлагается затруднение, которое влечет за собой замедление, созерцание в противовес действию. Этот опыт может быть перенесен и на светскую культуру, хотя требует уточнения: идет ли речь о сопротивлении материала, трудности восприятия или ограничении удобства и комфорта в самой архитектуре. Эти проблемы выводят нас в сферу этики, но нередко их рассмотрение приобретает характер гомилий, не подкрепленных ни убедительным онтологическим основанием, ни абсолютным авторитетом автора, что оправданно вызывает скепсис.

д) Как трактовать проблему уникальности? Это, начиная с выделения Риккертом идиографического метода, одна из ключевых проблем наук о духе.

Сформулирую только некоторые вытекающие отсюда вопросы, не систематизируя их. Насколько может быть уникальной неприятная постройка (подобно жизни «маленького человека») и насколько она важна для истории архитектуры? Каково соотношение понятий «уникальное» и «шедевр»? В истории архитектуры преобладает ориентация на шедевры, хотя наблюдается и интерес к памятникам «второго порядка». Отчасти он связан с исчерпанием возможностей описания шедевров в рамках имеющихся парадигм, отчасти – с модой. Неясны принципы описания и оценки таких «второстепенных памятников». Их уникальность, вероятно, не поддается анализу с помощью имеющегося категориального аппарата и ускользает, как повседневность в антропологии. Уникальна ли повседневность сама по себе? Мы можем предположить, что ни повседневность (отчасти соотносимая со средовым подходом) сама по себе, ни стилевой подход не гарантируют уникальности, остается предположить третье: их синтез. Где проходит различие между уникальностью сооружения и уникальностью его переживания? Как создается образ уникального произведения в истории архитектуры?

Таковы, на мой взгляд, основные вопросы, возникающие в ходе использования имеющихся парадигм в истории архитектуры. Главный тезис можно сформулировать так: архитектура есть нечто большее, чем то, как она представлена в истории архитектуры. Вне религиозных ассоциаций, но в контексте философии культуры можно было бы сказать, что архитектура – это одухотворенное тело

или воплотившийся дух. Взаимодействие требует уточнения и обогащения имеющихся на настоящий день принципов анализа. Гуссерль в 1935 году писал: «Анимальная духовность, духовность “душ” людей и животных, к которой сводятся все прочие проявления духа, неповторимым образом каузально фундирована в телесном. Так и получается, что ученый, интересующийся только духом как таковым, не может выйти за пределы описания истории духа и потому остается привязанным к наглядности конечного. Это видно повсюду. Например, историк не может заниматься Древней Грецией, не учитывая ее физической географии, древнегреческой архитектуры – без учета материала ее строений и т. д. Это выглядит вполне убедительно. А что, если весь изображенный здесь способ мышления основан на роковых предрассудках и именно его воздействие повинно в болезни Европы? Я убежден, что это действительно так, еще я надеюсь показать, что именно в нем лежит источник той уверенности, с которой современный ученый просто отвергает, считая, что не стоит даже пытаться, возможность обоснования чистой, в себе замкнутой всеобщей науки о духе» (Гуссерль 1986: 101).

Современной России можно поставить иной диагноз, чем Европе первой трети XX века, предположу даже, что это диагноз противоположный. Но теоретическая задача, указанная Гуссерлем, значима в обоих случаях, хотя, возможно, она никогда и не будет решена окончательно.

Несомненно, в знании об архитектуре формируется новая парадигма, но она неизбежно будет несовершенной и временной. Есть опасность, что, не будучи критически осмысленной, она превратится в догму, или, скорее, в новый российский тренд, запаздывающий по сравнению с Европой на полвека и играющий словами «повседневность», «социальность», «человечность» и др., благодаря которому интимные характеристики будут все более отчуждаться от человека. В результате нас ждет не приобретение, а новый виток утрат.

### *Литература*

**Беньямин, В.** 1996. *Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости: избранные эссе*. М.: Культурный центр имени Гете; Меддум, с. 66–91.

**Вебер, М.** 2002. *Протестантская этика и дух капитализма*. Ивано-Франковск: Ист-Вью.

**Вельфлин, Г.** 1994. *Основные понятия истории искусства: Проблема эволюции стиля в новом искусстве*. СПб.: Мифрил.

**Гуссерль, Э.** 1986. Кризис европейского человечества и философия. *Вопросы философии* 3: 101–116.

**Доброхотов, А. Л.** 2001. О предмете культурологии. *От философии жизни к философии культуры*: сб. статей. СПб.: Алетейя, с. 10–21.

**Зенько, Ю. М.** 2002. *Психология и религия*. СПб.: Алетейя.

**Кассирер, Э.** 1998. Логика наук о культуре. В: Кассирер, Э., *Избранное. Опыт о человеке*. М.: Гардарики, с. 64–95.

**Кассирер, Э.** 2002. *Философия символических форм*. Т. 1: *Язык*. М.; СПб.: Университетская книга.

**Линч, К.** 1986. *Совершенная форма в градостроительстве*. М.: Стройиздат.

**Лихачев, Д. С.** 1981. Контрапункт стилей как особенность искусств. *Классическое наследие и современность*. Л.: Наука, с. 21–29.

**Лосев, А. Ф.** 1995. *Проблема символа и реалистическое искусство*. М.: Искусство.

**Лотман, Ю. М.** 2000. Внутри мыслящих миров. В: Лотман, Ю. М., *Семиосфера*. СПб.: Искусство-СПБ, с. 150–390.

**Ницше, Ф.** 2005. *Рождение трагедии из духа музыки*. СПб.: Азбука-классика.

**Ортега-и-Гассет, Х.** 1999. Тема нашего времени. В: Михайлов, А. Н., *Культурология в текстах и комментариях*: уч. пособ. М.: Книжный сад, с. 52–65.

**Пановский, Э.** 2004. Готическая архитектура и схоластика. В: Пановский, Э., *Перспектива как «символическая форма»*. СПб.: Азбука-классика, с. 213–328.

**Риккерт, Г.** 1995. Науки о природе и науки о культуре. *Культурология. XX век: Логика наук о культуре: Антология*. М.: Юрист, с. 69–103.

**Уорф, Б. Л.** 1960. Отношение норм поведения и мышления к языку. *Новое в лингвистике*. Вып. 1. М.: Изд-во ин. лит-ры, с. 135–168.

**Флоренский, П. А.** 1996. Храмовое действо как синтез искусств. В: Флоренский, П. А., *Избранные труды по искусству*. М.: Изобразительное искусство, с. 199–215.

**Хейзинга, Й.** 1992. *Homo ludens. В тени завтрашнего дня*. М.: Прогресс-Академия.

**Шпенглер, О.** 1995. Человек и техника. *Культурология. XX век: Логика наук о культуре: Антология*. М.: Юрист, с. 454–494.

**Эко, У.** 2004. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. СПб.: Симпозиум.