

УДК 72.01
ББК 85.11

А.Г. ВЕЛИКАНОВ

О ЧЕМ ГОВОРИТ АРХИТЕКТУРА?

Рассмотрены аспекты архитектуры как языка, способного выразить современное состояние культуры и пророчески свидетельствовать о грядущих изменениях. По мнению автора, эстетическая ценность сооружения не может быть осознана только как некая отдельная сущность, она познается в контексте, не только визуальном, пространственном, но и во всем комплексе сопутствующих явлений, а также в разворачивающемся потоке метафор и значений. При этом необходимо переосмысление роли автора-творца.

Ключевые слова: архитектура, постмодернизм, вернакуляр, симулякр, автор, сталинский ампир.

Постмодернизм в архитектуре как предтеча новой культурной парадигмы

Архитектура — материальный и прагматичный вид человеческой деятельности, умеет фиксировать самые эфемерные и тонкие особенности культуры. Этому можно найти простые объяснения. Наиболее наглядное представление о культурных эпохах дают архитектурные стили. Городской ансамбль можно рассматривать как бесплатный и доступный музей под открытым небом с большими и убедительными экспонатами. Этот музей своевременно пополняется новыми произведениями, которые достаточно долго сохраняются, чтобы в дальнейшем служить визуальными свидетельствами прошедших эпох.



VIII

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

Н.В. Гоголь предлагал реализовать эту идею буквально — в пространстве одной улицы: «Кто ленив перевертывать толстые тома, тому бы стоило только пройти по ней, чтобы узнать всё» [1]. Это, конечно, явная гипербола, но, тем не менее, такая прогулка была бы очень познавательна. Гоголевский проспект (так следовало бы назвать эту улицу) открывался бы мрачными воротами, пройдя через которые зритель увидел бы с двух сторон здания «первобытного дикого вкуса». Но дальше экспонаты претерпевали бы интереснейшие метаморфозы. Перед зрителем предстало бы «высокое преобразование в колоссальную, исполненную простоты, египетскую, потом в красавицу — греческую, потом в сладострастную александрийскую и византийскую» архитектуру, и так далее. Проспект должен был закончиться «воротами, заключившими бы в себе стихии нового вкуса» [1].

Статья 1835 года предлагает торжествовавшему тогда классицизму только ворота в конце улицы, даже «первобытному дикому вкусу» места отводится больше. Таким образом, будь этот проект реализован, заключительное сооружение приняло бы на себя всё изощренное в архитектурном отношении XX столетие, если только не предполагался снос и перестройка отдельных экспонатов или продление улицы с течением времени и с изобретением новых стилей. В последнем случае проспект Гоголя вообще поглотил бы весь Город, — любой исторический архитектурный ансамбль уже есть наглядное собрание метаморфоз культуры.

Существует мнение, что в первую очередь архитектура свидетельствует о наступлении нового времени. Вероятно, это тоже преувеличение. Скорее всего, современный человек слишком часто посещает архитектурные «музеи» (буквально из них не выходит), так что в его сознании откладывается приоритет этой области культуры. Тем не менее, постмодернизм, прежде чем стать культурной ситуацией, действительно сначала появился как новый архитектурный стиль. Роберт Вентури и Чарльз Дженкс провозгласили его в архитектуре (первый — в 1966 году, второй — в 1977), раньше, чем Жан Франсуа Лиотар превратил этот термин в философскую категорию, определяющую культуру современной эпохи в целом («Постмодернистское состояние: доклад о знании», 1979). Вентури и Дженкс рассматривали постмодернизм как инструмент критики модернистской архитектуры и метод нового конструирования и были далеки от современного представления об этом явлении как о культурной ситуации. Однако именно они обозначили многие особенности постмодернизма, которые у Лиотара получили статус ключевых моментов «состояния».

В 1966 году, когда Вентури определил архитектуру как «кров с символами на нем», до осознания негативных моментов постмодернизма было еще далеко. Такое определение предполагало не соединение, а отделение — крова от символов и символов от крова. Другой вариант этой фразы — «укрытие с декорацией на нем». Декорация или оформление (равно как и символ), скорее всего, были

нанесены на укрытие после того, как оно было построено. Смысл высказывания Вентури в том, что он предлагает функциональному (кров, укрытие, конструкция) и тому, что к нему прикладывается (символическому или эстетическому), не замечать друг друга. Лапидарность фразы требовала пояснения. Поэтому в статье Вентури «Определение архитектуры как укрытия с декорацией на нем и другие оправдания банального символизма в архитектуре» [2] приводилась внушительная коллекция кратких определений данного вида деятельности, благо каждый знаменитый архитектор или теоретик оставил высказывание-манифест.

Коллекция высказываний архитекторов в статье Вентури делится на две части. Одна декларирует торжество функциональности (Ле Корбюзье определял дом как машину для жилья, и с этой точки зрения технология и функционализм оказываются основными элементами; Луис Кан говорил, что хотел бы удивляться внешнему виду здания после того, как спроектировал его). Другая часть — это торжество эстетического (Адольф Лоос: «К искусству относится лишь самая малая часть архитектуры: надгробие и монумент. Всё остальное как служащее цели должно быть исключено из мира искусств»).

Вентури примиряет эти антагонистические взгляды тем, что предлагает строить кров и декорацию отдельно друг от друга, на одном месте, но в разных пространствах: «Почему бы не допустить невозможность сохранения чистого функционализма в архитектуре, поистине неизбежных противоречий между функциональными и эстетическими средствами в одном здании, а затем позволить функции и декорации идти своими собственными путями так, чтобы не было необходимости жертвовать функциональными требованиями ради недостигнутых декоративных целей» [2].

Интересно, что Чарльз Дженкс, начиная разговор о постмодернистской архитектуре, приводит пример греческого храма как конструкции с колоннами и раскрашенным фронтоном, то есть укрытия с оформлением. Конструкция — профессионалам, пусть читают «скрытые метафоры и тонкие значения барабанов колонн», а «рекламный щит» — публике, которая «откликается на явные метафоры» [3, с. 10]. Знаменитое двойное кодирование, ставшее впоследствии одной из меток постмодернизма, было описано Дженксом как особый прием, который использует архитектор, обращаясь одновременно к двум аудиториям — к профессионалам и публике.

Тем не менее, Дженкс критикует определение Вентури. Причина в том, что Вентури прославляет «сарай» и отвергает «уток», а Дженкс говорит, что и те, и другие — равноправные средства архитектурной коммуникации. «Символы» прикреплены к «сарая» как рекламные щиты, они могут быть сняты и заменены другими. В то же время «утка» — это здание, которое своей формой соответствует функции. Охотник покупает приманку в здании, имеющем форму птицы, — вот классический пример «утки». Причем Дженкс критикует Вентури не столько в

архитектурном плане, сколько в плане самой концепции постмодернизма. По его мнению, тот, как типичный модернист, в декларативном порядке отвергает один язык и настаивает на применении другого. Плюралистичность, отрицание метанаррации — это также станет у Лиотара одним из ключевых моментов «состояния».

Кроме двойного кодирования и невозможности метаязыка, Дженкс описал и многие другие особенности постмодернизма. Конечно, он рассматривает их как метод работы архитектора, но именно этот инструментальный трансформируется потом у Лиотара в набор признаков культурной ситуации. Среди них: контекстуализация (архитектор должен учитывать существующую среду и местные особенности), «партиципационное» проектирование (идея превращения будущих жителей дома в его проектировщиков), метафоричность образов и радикальный эклектизм. Но ключевым тезисом книги является утверждение архитектурного языка, который рассматривается как способ коммуникации, а также как прием, инструмент и метод. «Постмодернистское здание <...> говорит...» [3, с. 10], и поэтому для автора наиболее важно описать принципы коммуникации: «я сосредоточивался на “языке”...» [3, с. 11].

Язык, описываемый Дженксом, состоит из архитектурных слов, которые оказываются производными визуальных метафор. Одна из ключевых глав книги называется «Метафора и метафизика». Однако тема метафор предельно редуцируется: «О чем же, в самом деле, кроме человеческой и природной сферы, должна быть архитектура?» [3, с. 114]. Практически все переносы смысла, которые рассматривает автор, относятся к области визуальных образов человеческого тела, а также растительного и животного мира. Дома имеют лица, на которых можно разглядеть глаза, рот, уши. Если подняться в воздух, можно увидеть, что архитектор спланировал группу сооружений в форме гигантского фаллоса, кульминационной точкой которого соответственно оказывается фонтан. Особая метафорическая вакханалия присуща Сиднейскому оперному театру. Дольки апельсина и совокупающиеся черепахи — это только начало длинного ряда ассоциаций.

Дженкс задается вопросом: что собственно означают все эти «паруса, раковины, цветы, рыбы и монахи»? И приходит к следующему выводу: «Наши эмоции возникают самопроизвольно, по своим законам, и нет определенной точки, в которой сходятся все эти значения. Они витают в нашем сознании и пересекаются, где попало, подобно сладостным грезам, следующим за чрезмерным увлечением» [3, с. 49]. Но вот вопрос: если здание вызывает исключительно растительно-животные ассоциации, то каким образом оно может превратиться в «символ освобождения Австралии от англосаксонской зависимости»? Прямого ответа на этот вопрос у Дженкса нет, но есть гипотеза: «Чем больше метафор, тем величественнее драма, и чем тоньше они задуманы, тем глубже тайна» [3, с. 49].

По мнению Дженкса, даже если архитектурные коды не могут быть точно определены, у архитектора есть способ их использования. В этом ему помогает материальность архитектуры и ее протяженность во времени. Здание может простоять 300 лет, а метафоры рождаются и умирают непрерывно. К тому же здание всегда имеет сугубо утилитарную природу и подвержено давлению повседневности. «Было бы извращением переписать сонеты Шекспира, заменить его любовную лирику письмами ненависти, читать комедию как трагедию, но совершенно допустимо вешать белье на украшающие здание балюстрады» [3, с. 52]. Получается, что Шекспир может позволить себе написать сакральный текст и равнодушно отнестись к последующим интерпретациям, но архитектор себе такого метанарративного подхода позволить не может. Ему надо каким-то образом предугадать развитие архитектурного языка на ближайшие 300 лет и «насытить свои здания кодами, с избытком используя общепринятые знаки и метафоры, чтобы его произведение осуществляло задуманную коммуникацию и продолжало жить, невзирая на трансформации быстро изменяющихся кодов» [3, с. 54].

В связи с этим можно попробовать возразить — не является ли предложение предопределять движение метафор попыткой ввести новый универсальный архитектурный язык? Дженкс критикует модернистскую составляющую в высказываниях Вентури, одного из основателей постмодернизма. Но так ли уж он сам непогрешим с точки зрения постмодернистского дискурса? «Метафоры, которые прочитываются через принятые визуальные коды, различны для разных групп, но они могут быть внятно, если не точно, установлены для всех этих групп в обществе» [3, с. 54] — что это, как не диктатура определенного языка? «Архитекторы, как языческие боги, управляют всем» [3, с. 24]. Несмотря на то, что этим высказыванием автор осуждает модернизм Мис ван дер Роэ, точно такой же упрек может быть обращен к самому Дженксу, который предлагает введение внятного и однозначного архитектурного языка путем управления и установления. Ведь если метафоры не общеприняты, то это ведет к непониманию. В качестве иллюстрации приводится разговор автора с японским архитектором, построившим в Токио дом для бизнесменов, приезжающих на короткое время из других городов. Дженкс предлагает визуальную интерпретацию — дом похож на стоящие друг на друге стиральные машины. Японец его разочаровывает: такую форму в Японии имеют скворечники, и именно они служили метафорой жилой башни «для холостяков, залетающих сюда так часто со своими птичками» [3, с. 43]. Дженкс делает вывод, что «границы кодов, обусловленные обучением и культурой, определяют способ прочтения, и существуют различные коды, среди которых некоторые могут быть конфликтны для разных субкультур» [3, с. 43].

Однозначный язык архитектуры был возможен в эпоху модернизма и тоталитарных режимов. Интересно, что тема тоталитарной архитектуры возникает у Дженкса в связи с еще одним оперным театром: «не случайно

Гитлер, покорив Францию, станцевал жигу на ступенях Парижской оперы» [3, с. 70]. Дженкс ошибается в этой подробности, Адольф Гитлер не танцевал в Париже, однако его визит в этот город после того, как туда вошли немецкие войска, явно имел символическое значение. Посещение Парижской оперы стало чуть ли не ключевой точкой этого вояжа. Диктатор попирал ногами визуальную метафору, и делал он это не по отношению к резиденции президента, Palais de l'Élysée, или туристскому символу Парижа — Эйфелевой башне, но по отношению к архитектурной декларации власти. Необарокко, или стиль Второй империи 1860-х годов, символизировал силу и мощь, и Гитлер избрал его для архитектуры Третьего рейха. Этот стиль просуществовал дольше, чем государство, которому была обещана тысяча лет. Однако важнее тот факт, что гораздо дольше существует сама метафора, правда, трансформированная. Необарокко превратилось в символ «пустой власти» или «недееспособной диктатуры» и активно используется в кино и на телевидении в данном качестве. Например, кадр из фильма Сергея Эйзенштейна «Октябрь» с открывающимися на здание Зимнего дворца воротами имеет довольно опосредованное отношение к действительности, но при этом точную эмоциональную окраску — власть слаба и неспособна к управлению.

Несомненно, архитектору очень удобно пользоваться внятным и семантически однозначным языком визуальных метафор. Было бы замечательно иметь справочник с точным определением архитектурных слов — результат вдумчивой работы психологов и архитектурных теоретиков. Но разве такой язык теперь возможен? Дженкс затрагивает тему амбивалентности, шизофреничности языка; не случайно главной темой его книги становится двойное кодирование. Но почему-то эта двойственность относится только к различию в восприятии профессионалов и публики. Язык, по Дженксу, устроен как бутерброд и представляет собой два однородных слоя; внутри каждого из них различия допускаются, но считаются недоразумениями, которые могут быть ликвидированы «установлением».

Однако не стоит посылать Дженксу упреки из сегодняшних дней, когда достаточно легко в исторической перспективе анализировать становление новой парадигмы. Для 1977 года, когда был написан «Язык архитектуры постмодернизма», его высказывания совершенно уникальны. Автор, оказавшийся жертвой неконтролируемых сил, описан им блестяще. «Многие современные архитекторы отрицают <...> мощный метафорический уровень» [3, с. 54] — эта фраза Дженкса необычайно актуальна по отношению к современной России. Архитекторы считают, что метафоры не поддаются сознательному контролю и уместному использованию.

Современное строительство в Москве имеет ясно читаемые разнородные компоненты. Здесь и стремление декларировать новый национальный статус, опираясь на визуальный облик сталинского ампира, желание преодолеть однообразие типового строительства второй половины XX века с помощью сказочных башенок, вер-

нуться в эклектичную симулятивную «старину», а также использовать находки западного хай-тека для достижения «современного результата». «В результате их неумышленные метафоры метафорически мстят им и наносят удар в спину» [3, с. 54] — это наблюдение Дженкса, высказанное четверть века назад по поводу «нечаянных символов», вполне приложимо к сегодняшним нечаянным создателям языка архитектуры. Это описание местного, специфического постмодернизма, который у Дженкса называется «вернакуляр», особенно подходит к лужковской архитектуре Москвы конца 1990-х — начала 2000-х годов, когда своеобразная стилистическая эклектика стала градостроительной политикой.

У Дженкса есть вполне конкретный совет архитектору, оказавшемуся в подобной ситуации. «Трудность постмодернизма состоит в принятии множественного кодирования без скатывания к компромиссу и непреднамеренной мешанине; и путь к этому <...> лежит через “партисипационное” проектирование, которое до некоторой степени подчиняет проектировщика кодам, не являющимся его собственными, но подчиняет так, что он может уважать их» [3, с. 86]. Правда, автор имеет в виду только использование визуальных метафор. Даже когда он призывает архитектора исследовать обычаи и привычки заказчика, он не рекомендует чрезмерного усердия. «Проектировщику следует начинать с исследования семиотической группы», но не обязательно иметь «ученую степень в области этнографии» [3, с. 130]. Это вполне приемлемый метод для времени становления постмодернизма. Однако современный московский архитектор оказался в гораздо более сложной ситуации. Он знаком с новшествами западной архитектуры, и при этом ему необходимо исследовать обычаи и привычки того влиятельного чиновника, который в данный момент является заказчиком. Публика при этом благосклонно взирает на «старину» с элементами тоталитаризма. Реализуется известный постмодернистский принцип «множественного кодирования», правда в довольно комичной форме. Даже в том случае, когда автору удается отстоять свои принципы и профессиональные знания, как ни странно, возникает та же, описанная еще Дженксом ситуация: «“оговорки метафоры” совершаются все чаще и чаще ведущими современными архитекторами, они могут даже быть совершены теми архитекторами, которые воспринимают архитектуру как язык» [3, с. 28].

Такие целостные явления как сталинский ампири и хрущевские пятиэтажки представляли собой вполне ясное высказывание. Тем более что концепции этих направлений были заимствованы (первое — из чикагского ар-деко, второе — у Ле Корбюзье). Та же чудовищная хаотичная безвкусица, с которой застраивается современная Москва, не имеет аналогов в мире. Власть по-прежнему нуждается в архитектурных декларациях, но не может провозглашать их так прямо, как во времена тоталитарных режимов. И, тем не менее, сегодняшнее архитектурное повествование, не претендуя на метанарративную исключитель-

ность, содержит в себе некое единое сообщение. Можно относиться к современному московскому строительству как к бессмысленной эклектике, но оно действительно представляет собой нечто целое — язык архитектуры транслирует современное состояние.

Лиотар говорит, что «легитимация дискурса» подобна легитимации социальных институтов и теснейшим образом связана с властью. Поэтому утверждение одной из возможных «языковых игр» в качестве универсальной тождественно утверждению определенной социальной системы. Если западное общество (по крайней мере, в конце XX века) могло позволить себе роскошь постмодернизма, в котором нет универсального дискурса, то Россия в начале XXI века демонстрирует ситуацию, в которой власть стремится захватить любой готовый язык для собственной «легитимации». Правда, никакие приемы сознательного манипулирования массовым сознанием не способны «установить» и закрепить на долгое время некоторую архитектурную семантику. Процесс «установления» совершенно не подвластен субъекту и действительно подобен «тайне».

Храм, дворец, бассейн и симулякр

Можно обходиться вообще без архитекторов, вернее, без упоминания о них. Дженкс тоже говорит об этом, но почему-то называет СССР единственным местом, где так делать нельзя: «Очень прискорбно, что общество может обойтись без архитекторов, индивидуализировать свои дома или взорвать их, или даже нанять декораторов интерьера. Везде (за исключением России) это не имеет значения. Всегда найдутся другие, более реалистичные профессии, готовые занять место архитекторов» [3, с. 32]. Русский перевод книги «Язык архитектуры постмодернизма» вышел в советском 1985 году, и отечественные комментаторы весьма благожелательно отнеслись к этому высказыванию: «Поскольку Советское государство в Конституции СССР провозгласило право всех граждан на благоустроенное и соответственно эстетически полноценное жилище и развернуло беспрецедентное по объему жилищное строительство, советские архитекторы несут — понимаемую и автором книги — полноту профессиональной ответственности за качественное выполнение этой важнейшей социальной задачи» [3, с. 32].

Этот комментарий интересно было бы сравнить с извилистыми биографиями Алексея Щусева, Дмитрия Чечулина, Бориса Иофана, которые могут рассказать о непростом существовании простых советских архитекторов, а также об изощренном унижении их профессии. Теоретики (в частности, Борис Гройс) приписывают Сталину роль главного модернистского художника. Но не стоит спешить с таким выводом; предпочтительнее заняться историей одного замечательного места в непосредственной близости от Кремля.

Из окна кабинета Сталина открывался красивый вид на Москву-реку и храм Христа Спасителя. Но проект

строительства в центре мироздания грандиозного пролетарского дворца-памятника, от которого во все стороны расходятся прямые проспекты-радиусы, сметающие хаотические мелкобуржуазные кварталы, родился в 1920-е годы не в голове Сталина, а все-таки в голове архитектора, чьему предшествовала длительная предыстория.

Когда-то здесь, недалеко от Боровицкого холма, немного юго-западнее, в прямой видимости, было обыкновенное болото. Называлось оно Чертолье. Происхождение этого названия точно неизвестно — то ли от ручья Черторый, затопившего это место, то ли от «черта». Сначала место облюбовал Малюта Скуратов, построивший себе двор близ Кремля. В 1625 году здесь был основан Алексеевский женский монастырь. В 1837 году монастырь снесли, а в 1883-м достроили храм Христа Спасителя, который стал памятником в честь народной победы над Наполеоном.

После образования СССР начались разговоры о грандиозном пролетарском дворце. Сергей Киров на I съезде Советов в 1922 году говорил, что это «здание должно являться эмблемой грядущего могущества торжества коммунизма, не только у нас, но и на Западе» [4, с. 228]. После смерти Ленина Леонид Красин предложил построить вождю мирового пролетариата грандиозный памятник и предрек, что это будет место, «которое по своему значению превзойдет Мекку и Иерусалим» [4, с. 228].

Создать дворец должна каждая власть. Абсолютная власть должна создать абсолютный дворец (хотя и не за одну ночь, как джинн из арабских сказок). Альберт Шперер, любимый архитектор фюрера, строил die Große Halle, под куполом которого могло разместиться все население Берлина. Воздвигнуть главное сооружение социализма именно на месте храма Христа Спасителя предложил архитектор Балихин, один из лидеров АСНОВА (Ассоциации Новых Архитекторов): для него лучшее место Москвы — площадь, где стоит «храм Спасителя», и не существует никаких доводов за его неприкосновенность, поскольку тут будет реализована величайшая идея [5]. Революционные архитекторы в своих планах были гораздо радикальнее партийных чиновников. В 1924 году, когда Балихин отправляет свое предложение в «Правду», ему даже отказывают в публикации. Редактор газеты отвечает, что предназначение грандиозного сооружения не ясно, к тому же газета окажется в смешном положении, если станет печатать декларации такого рода с планами сноса целых кварталов и храма Христа Спасителя [5]. Но Балихин проявляет завидную настойчивость и создает Мастерскую революции — творческую площадку Ассоциации Новых Архитекторов, в которой разрабатывается конкретный проект — здание в форме куба со стороной 100 метров. «Плоскость куба с фигурой Ленина трактуется как красная доска мирового союза советских республик, на которую заносятся новые республики, строящие мировой СССР <...> пока в верхней строке не загорится алым дата мировой революции — дата СССР мира» [6, с. 62—63].

Предложение Балихина снести храм было не единственным. Когда после длительных обсуждений в различных архитектурных и партийных комитетах место для строительства пролетарского чудо-дворца было определено, а Сталин посетил будущую строительную площадку и принял окончательное решение, 18 июля 1931 года был объявлен архитектурный конкурс, ставший одним из самых представительных в истории архитектуры. Участвовали Ле Корбюзье, Вальтер Гроппиус, Наум Габо, Алексей Щусев, Дмитрий Чечулин, Борис Иофан, Иван Жолтовский, братья Веснины и многие другие.

Конструктивизм и Баухаус были отвергнуты, и, в конце концов, был принят совместный проект Бориса Иофана, Владимира Щуко и Владимира Гельфрейха — башня-зиккурат с вращающейся фигурой Ленина наверху, который должен был буквально помешивать небо поднятой рукой (по проекту общая высота здания — около 400 метров, что превышало нижний уровень кучевых облаков). Иофан принимал участие в конкурсе на проект Мавзолея, и придуманная им тогда пирамидальная конструкция трансформировалась в грандиозный проект Дворца Советов. Необычайно интересно сопоставление двух первоначальных конкурсных эскизов, первого — собственно Бориса Иофана, второго — его будущих соавторов, Щуко и Гельфрейха, — с известным окончательным совместным эскизом. Несмотря на то, что Иофан становится главным архитектором проекта, Щуко и Гельфрейх придают ему важную составляющую.

Окончательный эскиз больше похож на первоначальный иофановский. Но соавторы делают поверхность фактурной, напоминающей орнаменты Египта и Вавилона. Кроме того, на их рисунке имеется важная деталь — самолет-биплан; потом он перелетит на эскиз трех архитекторов, но уже в виде технически более совершенной модели, которую Ленин-памятник словно запускает в воздух, как пионер свой деревянный планер. Вокруг кружат и другие самолеты, и вдруг вся картина в воображении искусственного исследователя-культуролога или искусствоведа превращается в голливудский кадр, а именно в Кинг-Конга, стоящего на нью-йоркском небоскребе и сражающегося с самолетами. В первом черно-белом фильме с этим персонажем (1933) Кинг-Конг забирается на тогдашний самый высокий небоскреб, Empire State Building, а именно его Дворец Советов собирался превзойти по высоте. В цветном фильме, вышедшем в 1976 году, обезьяна прыгает с одной башни Всемирного торгового центра на другую, отбиваясь от летательных аппаратов. Печальная судьба нереализованного дворца-утопии и еще более печальная судьба WTC сплетаются здесь в мифологическом сюжете. Нереализованный символ модернизма и рухнувший символ постмодернизма приняли участие в похожих играх. Далекое не случайно, что известный проект Иофана, Щуко, Гельфрейха и выход на экраны первого черно-белого фильма «Кинг-Конг» относятся к одному и тому же 1933-му году. На Западе прекрасно были осведомлены о предстоящем строительстве, а участвовавшие в конкурсе

Ле Корбюзье, Гроппиус и другие западные архитекторы писали письмо Сталину, в котором просили его помешать осуществлению этого проекта. Кроме того, отметим такую деталь: режиссер первого фильма «Кинг-Конг» Мериан Купер во время Второй мировой войны побывал в русском плену, прекрасно знал реалии Советской России, а сама идея его фильма восходит к сказке Корнея Чуковского «Крокодил».

Храм Христа Спасителя был разрушен несколькими взрывами 5 декабря 1931 года. Просто разобрать его не удалось, поскольку здание было сложено из массивных плит песчаника, скрепленных вместо цемента расплавленным свинцом. Строительство Дворца началось только в 1937 году; в 1939-м была закончена кладка фундамента. Но уже в 1942 году стальные конструкции Дворца были демонтированы и использованы в оборонных целях, а после войны, как известно, строительство так и не возобновилось.

Н.С. Хрущев увидел в затопленном водами Чертольа круглом фундаменте (быть может, следствие оттепели?) замечательный спортивный ансамбль, и в 1960-м на этом месте начал функционировать открытый плавательный бассейн «Москва» с подогреваемой водой. Зимой клубящиеся испарения создавали над бассейном причудливые облака, которые поднимали уровень влажности в залах находящегося напротив бассейна Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. В 1994 году тогдашний мэр Москвы Юрий Лужков начал строительство на фундаменте Дворца нового Храма, свежей копии, зрительного обмана, симулякра под лозунгом возрождения национальной культуры. Новое здание, в отличие от старого, получило устойчивое название «ХХС», и эта аббревиатура, прозрачный намек на оруэлловский новояз, говорит о том, что новый храм — это совсем не то, что было храмом Христа Спасителя до 1931 года.

Вероятно, наиболее интересным было бы не восстановление храма, а реализация другого проекта, который содержал бы аллегорию разрушения. Григорий Ревзин утверждает, что американцы, отказавшись от восстановления башен-близнецов, совершили революцию и сломали стереотип в общественном сознании. «Представьте себе, что в 1994 году, когда Юрий Лужков решил восстановить храм Христа Спасителя, был бы проведен конкурс на лучшее здание и вместо храма Константина Тона предложили бы построить какой-то другой <...> который убедил бы всех, что не стоит повторять старую вещь» [7]. Но в России такое невозможно, нет нужды ломать стереотипы — наоборот, нужна фигура, подобная мистическому медиуму, способная выразить потребность стереотипического сознания.

Первый храм, прежде чем быть построенным по проекту Константина Тона, претерпел множество нематериальных превращений. Было два конкурса и большое количество проектов, причем предлагалось несколько мест для их реализации. Примечательным является тот факт, что в 1836 году, через несколько лет после утверждения

проекта Тона, в Синод поступило сочинение чиновника Кушаковского под названием «Краткое рассуждение о сооружении христианских храмов по эмблемам священного писания». Автор обвиняет современных зодчих в том, что их храмы не имеют эмблематического единства, а основываются только на симметрии и правилах архитектуры. Стремясь к повышению содержательности и желая иметь в Москве церковь, целое и части которой представляли бы символы, достойные храма, он, не будучи архитектором, предложил проект, основанный на символах видения Иоанна Богослова в Апокалипсисе [4]. Этот документ, который можно охарактеризовать как мнение дилетанта, фиксирует характерную для того времени неудовлетворенность зодчеством классицизма, в котором делается упор на внешней красоте форм и гармонии, но недостаточно выражаются особенности содержания (собственно, точно так же, как и в современной объемно-пространственной композиции).

Дворец Советов должен был стать антиподом Храма. Тем не менее, оба здания обнаруживают типологическое сходство. Каждое из них должно было выполнять идеологическую роль и служить архитектурной доминантой города. Если по отношению к тоновскому проекту храма звучал упрек в бессодержательности и формальном подходе, то по отношению к проекту Иофана аналогичные упреки могут иметь гораздо больше оснований. Проект, являвшийся эклектичным смешением объемов и поверхностей, позаимствованных из различных стилей¹, стремился достичь идеологической выразительности, по сути, религиозными способами. Статуя Ленина и пятиконечная звезда, расположенная внутри купола Большого зала, были символами новой веры, а высотный характер здания — особенность русского культового зодчества.

Эти наблюдения говорят о том, что, несмотря на строго декларируемые идеологические различия, оба храма (оригинал и копия), а также Дворец, словно бы занимают одно место. Нет нужды спорить, какое из зданий или природных образований было истинным и правильным на этом месте — болото, двор Малюты Скуратова, монастырь, храм Христа Спасителя, Дворец Советов, бассейн. Они все вместе создают замечательный архитектурный ансамбль, но только не в визуальном пространстве, а в воображаемом, в пространстве несуществующего музея архитектуры Чертольи, а еще точнее — в пространстве симулятивных символических образов. Эти сооружения словно собраны в гигантскую многослойную конструкцию, русскую матрешку, которую удалось сложить, несмотря на то, что геометрические поверхности соседних объектов не изоморфны. Причем для полноты картины необходимо добавить к этим зданиям эскизы Дворца Гропиуса, Габо и Ле Корбюзье, а также нереализованные проекты старого храма Христа Спасителя. Можно также прибавить и облупившиеся краски с полотен импрессионистов в Пушкинском музее, и Кинг-Конга, отбивающегося от самолетов.

При этом становится ясно, что декларация того или иного авторства, а также споры о том, кто главнее и чьим именем нужно называть объект, начальника или творческого исполнителя, являются осмысленными только по отношению к конкретному объекту, то есть в определенном слое последовательных наложений. Но в целом Киров, Сталин, Хрущев и Лужков, равно как Балякин, Иофан и Тон, а также настоятельница Алексеевского женского монастыря, которая сказала, что если разрушат храм, то на этом месте когда-нибудь опять будет болото, — все вместе составляют один дружный коллектив, члены которого заняты выращиванием одного сложного образования. Поэтому в Чертолье теперь стоит не «ХХС», а все объекты, когда-либо здесь существовавшие или претендовавшие на существование. Это сооружение опровергает декларированный Дженксом принцип примата визуальных метафор. И эта сверхконструкция бесконечно перестраивается и обновляется, потому что главный ее сюжетный мотив — воспроизводство неудовлетворения.

Сталинский ампи́р как архитектура поверхности

Существуют две известные позиции, интерпретирующие культуру советского периода. Одна из них принадлежит Борису Гройсу ([8, с. 11—112]), вторая — Владимиру Паперному [9]. Гройс представляет самого Сталина как модернистского художника. Русский авангард, по его мнению, был одним из наиболее ярких модернистских течений, а последовавшая за ним «сталинская эпоха» осуществила основное требование авангарда о переходе искусства от изображения жизни к ее преобразению методами тотального эстетико-политического проекта» [8, с. 38]. Гройс считает, что Сталин позаимствовал у модернистов их концепцию (тотальную перестройку мира) и необходимые для такой работы методы. При этом возникают некоторые противоречия и парадоксы: авангардисты — художники, Сталин — диктатор. Художники занимались искусством, Сталин — массовым террором; русский авангард оставил талантливые работы, соцреализм — архаичную живопись. Однако Гройс утверждает, что соцреализм стал прямым наследником русского авангарда, удалив из него то, что не соответствовало идеологическим установкам власти. Например, «авангардисты видели в многообразии вкусов, определяющих функционирование художественного рынка, аналог парламентской демократии, которую отменили большевики: вкус масс должен был формироваться вместе с формированием новой реальности» [8, с. 38]. Но в целом соцреализм, согласно Гройсу, заимствует у модернизма все, вплоть до особенностей художественного метода: «сталинская поэтика, если видеть в Сталине тип художника-тирана, сменивший традиционный для эпохи созерцательного, миметического мышления тип философа-тирана, прямо наследует поэтике конструктивизма» [8, с. 38].

¹ В первоначальных эскизах Иофана, а также Шуко и Гельфрейха видны конструктивизм, классицизм, цитата Александрийского столпа и многое другое.

Связь политического тоталитаризма и модернизма в культуре, несомненно, имеется, и сталинская Россия вполне заслуживает искусствоведческого определения Gesamtkunstwerk. И если в Сталине трудно разглядеть художника, то другой модернистский диктатор, Гитлер, более явно демонстрировал свою творческую натуру: в молодости учился живописи, писал акварели и вполне успешно продавал их, а уже будучи рейхсканцлером, симпатизировал архитектору Альберту Шпееру — поручил ему перестроить весь Берлин, назначил рейхсминистром по делам вооружений (следует понимать, инструментам художника) и видел в нем преемника. Аналогичная фигура, Борис Иофан, также принимал участие в тотальной перестройке Москвы, имел мастерскую непосредственно в Кремле, но вовсе не был психоаналитическим двойником Сталина.

Владимиру Паперному принадлежит совсем другая интерпретация. Причиной перемен в 1930-х годах предстает сама культура, которой присущи два особых состояния, «культура 1» и «культура 2». Первому из них свойственны горизонтальность, центробежные процессы, расселение, растекание. В этом состоянии «ценности периферии становятся выше ценностей центра», «сознание людей и сами эти люди устремляются в горизонтальном направлении, от центра» [9, с. 20]. Что касается собственно архитектуры, то власть ею «не занята или занята в минимальной степени» [9, с. 20]. Для второго состояния, «культуры 2», характерно «перемещение ценностей в центр», «общество застывает и кристаллизуется», «власть начинает интересоваться архитектурой — и как практическим средством прикрепления населения, и как пространственным выражением новой центростремительной системы ценностей» [9, с. 20].

Автор отмечает, что эти два состояния — лишь искусственные конструкции, с помощью которых описываются события, имевшие место в 1920-е годы («культура 1») и с 1932 по 1954 г. («культура 2»). Гипотеза состоит в том, что «все процессы, происходившие в советской архитектуре на рубеже 1920—1930-х годов, можно рассматривать как выражение более общих культурных процессов, главным из которых следует считать победу “культуры 2” над “культурой 1”». Эта гипотеза доказывается фактическим материалом книги, и в ней автор полностью уверен. Вторая гипотеза, а именно, что «некоторые процессы русской истории <...> носят циклический характер, и их можно описать в терминах чередования культур 1 и 2», не рассматривается так подробно, а уверенность автора «в применимости этой модели ко всей истории русского искусства выразилась бы примерно в 60 процентах» [9, с. 21].

Роль автора, равно как и диктатора, в концепции Паперного условная: «Не отдельные архитекторы, критики, чиновники и вожди своими усилиями поворачивали архитектуру (литературу, кино) в ту или иную сторону, а напротив <...> это движение <...> первично по отношению к усилиям отдельных людей» [9, с. 17]. Если у Гройса

Сталин предстает Прометеем, «укравшим» у богов-авангардистов огонь модернизма и «принесшим» его людям, то у Паперного сама культура — это мыслящий океан планеты Солярис, матрица из фильма братьев Вачовски, причем ясно читается этический message, — культура то позволяет расцвет творчества, то лишает такой возможности.

Отметим, что у Гройса, несмотря на разговор о радикальном переустройстве мира, ясно прослеживается классическая тема культуры как накопления ценностей (которые однажды появляются и потом могут быть заимствованы), а у Паперного культуре придается качество самостоятельной сущности, подверженной циклическим изменениям между двумя состояниями. В последнем случае мы имеем нечто вроде культурной метеорологии — циклоны и антициклоны сменяют друг друга, определяя погоду.

Создается впечатление, что обе эти модели более или менее правильно описывают российскую культуру первой половины XX века и, более того, могут быть применены и к Западу, когда разговор идет о взаимоотношении модернизма и политики. Что касается европейской революции, которая произошла в 1968 году, ознаменовав собой крах модернизма, и начало постмодернизма, то здесь нужны были совершенно другие интерпретации; и они не замедлили последовать (в частности, интерпретации уже много раз цитировавшегося Джэнкса). В России этот год прошел не под знаком студенческих волнений, а в свете событий в Чехословакии, причем Советский Союз играл в них совершенно реакционную роль. Отечественная культура еще долгие годы оставалась в своеобразном парнике, который можно назвать латентным постмодернизмом, а затем, в конце 1980-х — начале 1990-х годов прошла быстрый, но весьма непоследовательный путь трансформации.

Теперь сто́ит обратить внимание на некоторые обстоятельства в архитектуре 1930-х годов, которые не поддаются интерпретациям Гройса и Паперного, а также попытаться проиллюстрировать другую точку зрения с помощью истории нескольких московских зданий — концертного зала имени Чайковского, гостиницы «Москва» и Дома правительства («Белого дома»).

Первое из них начинало строиться как Театр Мейерхольда, причем автором проекта выступал сам Всеволод Мейерхольд наряду с архитекторами М. Бархиным и С. Вахтанговым. Алексей Щусев был привлечен позже в качестве соавтора, но через некоторое время неожиданно оказался единственным автором всего проекта. Эскиз [10], датированный 1934 годом, подписан только его именем. В 1937 году строительство было остановлено в связи с трагическими для всей страны и самого Мейерхольда событиями. Позже состоялся конкурс на проект уже не театра, но концертного зала. Результаты этого конкурса были признаны неудовлетворительными, и строительство продолжалось под руководством Щусева. Дмитрий Чечулин, ученик Щусева, сначала занимался только интерьерными работами, но позже возглавил весь проект. Несмотря на

критику результатов конкурса, Чечулин позаимствовал многие идеи его участников, в частности десятиколонный портик и орнаментальное решение фасада. В связи с этим Чечулина обвиняют в «коллажировании идей», и так соблазнительно применить к этому случаю мысль Дженкса о радикальной эклектике и сказать, что в России еще в 1930-е годы зарождался постмодернизм! Но не следует спешить с таким утверждением. Самое интересное, что в истории этого строительства автор растворяется в последовательности событий. Проектирование выглядит, таким образом, как если бы на исходную «болванку» последовательно надевались все новые маски или декоративные поверхности. То, что можно наблюдать сегодня, не есть коллаж или мозаичное объединение разнородных элементов. Здание как бы выращивает у себя новую кожу, сквозь которую тут и там проступают детали предыдущей поверхности.

Гостиница «Москва» демонстрирует аналогичный беспорядок с авторством и еще более удивительную смену поверхности. Здание, которое было начато как конструктивистское, с соответствующим отношением к объемам и деталям, превратилось в один из наиболее известных примеров сталинского ампира благодаря в основном поверхностным деталям. Гостиницу Моссовета (так она первоначально называлась) начали строить архитекторы Л. Савельев и О. Стапран. Консультантом был назначен Щусев, и история с присвоением проекта повторилась. Замечательный документ, письмо в «Правду» Савельева и Стапрана, производит впечатление доноса и, по сути, таковым и является, ведь оно написано в 1937 году: «Характерно, что ближайшими к нему людьми были темные личности <...> ныне арестованные органами НКВД». Вполне справедливый гнев первых авторов гостиницы направлен на способ уничтожения конструктивизма путем украшения здания лепниной, то есть поверхностное одевание: «...велел скопировать наш фасад, добавил к нему витиеватые детали, вазочки на колоннаде крыши, лепные украшения у входа...» [11, с. 4].

Алексей Щусев благополучно пережил эти, равно как и другие нападки. И не из-за того, что был автором Мавзолея (расстреливали и сажали и гораздо более важных людей), а в силу своей исключительной творческой изворотливости. Вот интересный факт — Щусев превратил проект Савельева и Стапрана в гостиницу «Москва», не пропадать же хорошему эскизу авторов! Поэтому здание Наркомзема на Садовом кольце, на этот эскиз очень похожее, стало одним из наиболее известных конструктивистских сооружений и гордо хранит табличку: «Архитектор Алексей Щусев».

Строительство гостиницы «Москва» — один из ключевых моментов формирования того стиля, который позднее получит ироничное определение «сталинский ампир». Собственно ампир как стиль в архитектуре и декоративном искусстве был закономерным этапом развития архитектуры первой трети XIX века во Франции (а затем в России и многих других странах). Этот вы-

росший из классицизма стиль характеризовался массивными, лапидарными, подчеркнуто монументальными формами и богатым декором. Сталинский ампир начинался с переделки конструктивистских зданий путем наложения, надевания на них декора и лепных символов. А.И. Некрасов, один из архитектурных теоретиков того времени, которому отечественное зодчество XX столетия, в частности, обязано становлением этого стиля, обосновал многие аспекты «советской архитектуры» и «социалистического строительства». Он утверждал, что новое понимание пространства требует и новых архитектурных форм, а несоблюдение такого условия приведет только к всевозможным псевдостилим [12]. Достоинством конструктивизма Некрасов считает рациональное освоение пространства, однако одновременно утверждает, что это пришло на смену чувственному освоению — отсюда характерный для конструктивизма «отказ от художественного образа». В дальнейшем распространное обвинение архитекторов-конструктивистов в формализме (то есть в отсутствии содержания) будет сочетаться с требованиями для социалистического строительства «архитектурной массы», одухотворенной «художественным образом». Несмотря на то, что эти требования напоминают гуманистический идеал естественной гармонии тела и души, сам сталинский ампир оказывается эклектичным псевдостилем.

Теоретические дискуссии и развернувшееся строительство тех лет — одна из лучших иллюстраций процесса эклектичного совмещения разнородных явлений, обычно осуществлявшееся как палимпсест, как наложение новой поверхности на старую. Щусев первым стал превращать конструктивистские здания в «социалистические» путем добавления внешних деталей. Те здания, которые проектировались как «социалистические» с самого начала, например московские высотки, демонстрируют более сложные проекции — готический «художественный образ» получает в качестве поверхности социалистическую символику и скульптурные группы, в результате чего образ, по замыслу авторов, переходит в заданное смысловое пространство.

А.И. Некрасов говорил, что в готической архитектуре наличествует стремление к предельному одухотворению пространства [12], и эти его рассуждения и есть не что иное, как теоретическое обоснование распространенного тогда в среде архитекторов мнения, что «Сталин любит готику».

Правда, это почти единственное высказывание, которое можно отнести к подведению теоретической основы под предпочтения вождя. Готика проникает в сталинский ампир через «черный ход». Архитектурная теория и критика тех лет утверждает в качестве «образцовых» классические стили — от Античности до Ренессанса, — а готику изобличает как регрессивный стиль. Но тем интересней этот случай в формировании сталинского ампира как соединения, сложения противоречивых элементов и поверхностей.

Сегодня процесс конструирования этого удивительного объекта получил новое развитие. Снос гостиницы «Москва» с последующим ее восстановлением мотивировался необходимостью полной перестройки здания с обещанием воссоздать точный внешний облик.

Таким образом, экстерьер оказывается главной сущностью, сохранив которую сохраняется все здание. И это то самое торжество поверхности, которое Некрасов когда-то подвергал критике, утверждая, что самое главное в здании то обстоятельство, что, уйдя от «конструктивистской» композиции, авторы не преодолели конструктивистского понимания масс как схемы, определяемой только аморфной плоскостью, протяженной и абстрактной линией, то есть лишенной «тела». Наличники окон и висячие балконы не komponуются с массой, а нанесены на нее как придатки и легко «срезаются» со стены глазом [12]. Прагматический смысл современной реконструкции гостиницы в том, чтобы запихнуть новую начинку под старую поверхность, которая когда-то была придумана для сокрытия конструктивистского «тела».

Другой пример. В 1934 году Дмитрий Чечулин, воодушевленный, как и вся страна, подвигом челюскинцев и спасших их героев-летчиков, предложил построить на площади Белорусского вокзала здание управления Аэрофлота. Обтекаемая форма этого сооружения соответствовала бы поставленной задаче, а символ Советской авиакомпании — распростертыя крылья — должен был венчать сооружение. Этот проект часто служит иллюстрацией для сравнения двух тоталитарных культур — советской и нацистской. Пример действительно убедительный: немецкий орел не менее торжественно простирает свои крылья над многими берлинскими зданиями, которые, в отличие от нереализованного здания Аэрофлота, были созданы усилиями Альберта Шпеера. Впрочем, насчет нереализованности — это не совсем так: Чечулин все-таки построил это здание, но гораздо позднее и значительно переработав проект. Здание Верховного Совета РСФСР, позднее хорошо всем знакомый Белый дом, — последнее из сооружений этого автора. Вероятно, это единственный архитектурный проект, который смог трансформироваться из тоталитарного символа в символ демократии. И это одна из причин, по которой Чарльз Дженкс назвал Белый дом единственным постмодернистским зданием Москвы, правда, отметив, что оно осталось бы таким лишь при условии сохранения следов пожара после обстрела в 1993 году как декора.

В 1993 году, когда танки били прямой наводкой по Белому дому, Руцкой и Хасбулатов требовали от своих сторонников поддержки воинских частей и атаки с воздуха. Самолеты не прилетели, средневековый сюжет осады дворца завершился его сдачей. Но в каком-то смысле самолеты все-таки присутствовали, невидимый символ Аэрофлота парил над Белым домом. В симулятивном пространстве призывы и мольбы могут вызвать непредсказуемую реакцию в непредсказуемом месте. Не эта ли атака с воздуха произошла восемью годами позже, в Нью-Йорке,

11 сентября 2001 года? Ведь самолеты террористов с гораздо большим удовольствием врезались бы в американский Белый дом, чем в башни-близнецы WTC.

В реальном мире строятся вполне утилитарные сооружения — концертный зал, гостиница и правительственный дворец. В симулятивном пространстве каждое из них имеет своего мифологического двойника, которого можно назвать высокопарно — душой сооружения, а можно описать прозаически — здание получает ту или иную «одежду» в зависимости от конкретной ситуации. Эти двойники часто оказываются более реальными и долгоживущими, чем материальные объекты.

Дмитрий Чечулин говорил, что отказался от учебы на художественном факультете ВХУТЕМАСа, потому что не одобрял и не понимал царившего там формализма. Работа под руководством Алексея Щусева благоприятствовала быстрому профессиональному росту, и Чечулин стал впоследствии главным архитектором Москвы (1945—1949 гг.), что предоставило ему возможность довести до постановления Совмина идею Бориса Иофана о строительстве в Москве высотных зданий. Соперничество с Иофаном было весьма разнообразным — от творческой конкуренции до борьбы за место архитектурного фаворита Сталина. Будучи еще молодым человеком, Чечулин получил первую премию конкурса за создание проекта Дворца Советов (в соавторстве с Анатолием Жуковым), а в зрелые годы стал одним из тех, кто проектировал бассейн «Москва». Именно он похоронил многострадальный проект своего соперника, залив фундамент иофановского дворца водами бассейна. Ему бы, конечно, следовало восстановить и храм Христа Спасителя, но он не дожился до правления Лужкова. Однако самое интересное в судьбе Чечулина — не архитектурное погребение идеи соперника, а аналогичное действие по отношению к своему собственному детищу. Причем приходится говорить о погребении-воскрешении, а точнее, о создании новой поверхности. История с Аэрофлотом — Белым домом уже известна, но не менее интригующей развязкой завершилось и строительство одного из высотных зданий. Дело в том, что Чечулин, возглавляя весь проект строительства высоток в Москве, лично занимался двумя объектами: одно из них было построено на Котельнической набережной, другое, в Зарядье, так и не было реализовано — успели только заложить грандиозное бомбоубежище. Последнее здание должно было стать самым роскошным и парадным из всей серии. Затем наступили другие времена, сменился государственный курс в архитектуре, и Чечулин тяжело переживал пришедшее на смену помпезному ампиру строительство пятиэтажных хрущевок. Но именно ему (уже в брежневские времена) пришлось на месте недостроенной высотки спроектировать гостиницу «Россия», а в оставшемся с далекой поры бомбоубежище разместить кинотеатр «Зарядье». Приходили ли ему в голову аналогии — другая гостиница, другой фундамент? Или он просто делал свое дело, выполняя задачу архитектора

в эпоху смерти субъекта? В статье проанализировано несколько случаев подобного явления (причем в радикальной форме), когда одно здание замещает другое, одна поверхность ложится на другую. История Чертольи — старое разрушено, новое построено. История проектирования гостиницы «Москва» — в рамках одного проекта меняется архитектурный стиль. У Чечулина нанесение одного на другое происходит без всякого радикализма. Его сознание само представляет собой наложение разнородных поверхностей. Из хаоса разнородного у Чечулина складывается вполне гармоничная картина. Он проделал нелегкий творческий путь — из тоталитарного модернизма в латентный советский постмодернизм. Он строил здания, адекватные XX столетию, но при этом любил традиционное искусство, коллекционировал вазы и старинные картины. Можно было бы патетически сравнить его с теми гениями (подобными, например, Леонардо), которые живут вне эпох и творения которых всегда нужны потомкам. Но лучше вспомнить утверждение Дженкса и сказать, что сегодня «общество может обойтись без архитекторов» и в России, и строить, ориентируясь на массовое сознание. Своей судьбой Чечулин продемонстрировал гибель субъекта по-русски и рождение медиума, способного общаться с той средой, которую можно торжественно назвать коллективной памятью, способной к творчеству, а можно определить как симулятивную культуру, которой нужен не автор, а скриптор (в терминологии Ролана Барта).

Широко известный афоризм «Архитектура — застывшая музыка» принадлежит Шеллингу и встречается в его «Лекциях по философии искусства» (1842). Почти то же самое — «Архитектура — онемевшая музыка» («Изречения в прозе») — до него сказал Гете, который перефразировал слова древнегреческого поэта Симонида Кеосского: «Живопись — немая музыка, а поэзия — говорящая живопись». Коллекция дефиниций архитектуры, начатая в этой статье с Вентури, разнообразна. Не стоит с ними спорить, но следует подчеркнуть тот факт, что здания, которые были построены с целью «сказать» что-то вполне определенное, но потом «онемели», теперь вдруг заговорили, причем на множестве языков.

Можно вспомнить и еще одно определение, данное Гоголем, который в 1837 году писал: «Архитектура — тоже летопись мира: она говорит тогда, когда уже молчат и песни, и предания и когда уже ничто не говорит о погибшем народе. Пусть же она, хоть отрывками, является среди наших городов в таком виде, в каком она была при отжившем уже народе. Чтобы при взгляде на нее осенила нас мысль о минувшей его жизни и погрузила бы нас в его быт, в его привычки и степень понимания и вызвала бы у нас благодарность за его существование, бывшее ступенью нашего собственного возвышения» [1]. Автора этого определения, как и Дженкса, интересует тема коммуникации. Архитектура говорит, причем говорит патетически, через века сообщая потомкам о

жизни их предков. Совершенно ясно, что архитектура «погибшего народа» не может явиться современному человеку «в таком виде, как она была». Она неминуемо обрастает слоем мифов и интерпретаций, погребаящих ее гораздо лучше многих археологических слоев. Речь идет о культуре не погибшего, но живущего пока человечества, однако, тем не менее, стоит попытаться с помощью нестандартных приемов наблюдения увидеть «его привычки». При этом происходит столкновение с той же проблемой, которая не позволяет воспринимать здание или любой другой культурный объект адекватно тому, как это задумал автор, даже если он применял прием двойного кодирования. Архитектурное сооружение не может существовать во времени, не подвергаясь физическому разрушению. То же архитектурное сооружение, представленное как референт в знаковой системе, неминуемо подвергается семантическим и семиотическим трансформациям. Любое «укрытие» впитывает в себя символы и обрастает значениями. И если Дженкс сказал, что в Москве только одно постмодернистское здание, да и то при выполнении определенного условия, то более точно можно было бы сказать, что в постмодернистском пространстве вообще нет не постмодернистских зданий. Не просто двойное, но многократное кодирование совершается в культуре после того, как здание начинает свою жизнь в этом пространстве и входит в новый контекст со всеми возможными коннотациями.

Список литературы

1. Гоголь Н.В. Об архитектуре нынешнего времени [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/ps0/ps8/ps8-056-.htm>
2. Вентури Р. Определение архитектуры как укрытия с декорацией на нем и другие оправдания банального символизма в архитектуре // Митин журнал. 1993. № 50 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/metatext/mj50/venturi.html>
3. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. — М.: Стройиздат, 1985.
4. Храм Христа Спасителя в Москве. — М.: Планета, 1992.
5. Хан-Магомедов С.О. К истории выбора места для Дворца Советов // Архитектура и строительство Москвы. — 1988. — № 1.
6. Из истории советской архитектуры 1926—1932 гг. Документы и материалы. Творческие объединения // сост. В.Э. Хазанова. — М.: Наука, 1970.
7. Ревзин Г. Что упало, то пропало // Коммерсантъ-Власть. 2002. № 42 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/348256>
8. Гройс Борис. Стиль Сталин. — М.: Знак, 1993.
9. Паперный В. Культура Два. — М.: НЛО, 1996.
10. Щусев А. Конкурсный проект театра Мейерхольда. 1934. Музей архитектуры имени Щусева. Кат. IV/155.
11. Савельев Л., Стапан О. Жизнь и деятельность архитектора Щусева. Письма в редакцию // Правда. — 1937. — 30 авг. (№ 239).
12. Некрасов А.И. Анализ архитектурных форм гостиницы «Москва». Сокращенная стенограмма доклада в секции теории и критики // Академия архитектуры. — 1936. — № 3.