

Е.Г. СОКОЛОВ

Доктор философских наук, профессор

Институт философии

Санкт-Петербургский государственный университет

АРХИТЕКТОНИКА (САМО)СОЗНАНИЯ (ЭПОХИ) И АРХИТЕКТУРА, И ЦЕЛОСТНОСТЬ

Статья посвящена анализу архитектурных комплексов в их соотношении с фундаментальными константами эпохи. Несомненно, произведение архитектуры – это не только визуально воспринимаемый художественный артефакт, но всегда единая и неделимая целостная композиция. В пределе – это способ организации строго определенных маршрутов движения и расположения человека в пространстве. Следовательно – один из непосредственных установлений мироустройства и жизнеустойства. При этом архитектура никогда не становится чисто эстетическим незаинтересованным созерцанием, но всегда предполагает функциональность, а значит включенность. Через нее, архитектуру, вне дискурсивного и вербально оформленного символического речения происходит утверждение и репрезентация структур как самосознания эпохи и культуры, так и индивидуальных способов их актуализации, благодаря чему собственно и совершается экзистенциальная настройка. Вне совершаемого действия (при перепрофилировании), для которого тот или иной архитектурный проект предназначался первоначально (повседневной жизни, церковного действия, пиров или балов, различных форм труда и общения, других вариантов совместности), он исчезает, уничтожается, утрачивается его аутентичность. Это влечет за собой утрату инокультурного способа мировосприятия и мироустройства, а значит и невозможность передачи опыта от предков к потомкам и трансляцию культурных смыслов. Соотнесение структур сознания и самосознания с ведущими на тот или иной момент способами их архитектурного обналичивания хотя и не является принципиально новым утверждением, но все еще не стало повсеместно распространенной научно-исследовательской практикой и часто вызывает возражение или даже недоумение со стороны искусствоведов. Теоретическим фундаментом правомерности такого подхода может считаться работа Б.Р.Виппера «Введение в историческое изучение искусства» (раздел посвященный архитектуре). Ну а блестящей попыткой проследить связи и параллели между архитектурой и сознанием, их взаимодействие и взаимовлияние, может считаться Работа Э.Пановского «Готическая архитектура и схоластика». Среди работ молодых ученых в последнее время выделяются научные исследования Ж.В.Николаевой «Архитектура в сознании тоталитарной эпохи», посвященная сравнительному анализу архитектуры Третьего Рейха, СССР и фашистской Германии. Общим выводом явилось утверждение, что не смотря на очевидные различия между этими тоталитарными режимами, во всех трех доминирующими и основополагающими были одни и те же структуры сознания, что и влекло за собой сходные архитектурные выражения. И работа Земсковой В.И. «Христианская базилика: архитектура и идеология», где на основе анализа как идеологических, так и строительно-

архитектурных компонентов, входящих в комплекс Латеранской базилики, автор делает вывод, прямо противоречащий общеизвестной максиме. А именно: за основу при строительстве первого официального христианского храма была взята не древнеримская базилика, но I Иерусалимский храм.

Ключевые слова: архитектура, сознание, самосознание эпохи, структуры самосознания, восприятие архитектурного художественного произведения, целостность выражения и целостность восприятия, утрата аутентичности при перепрофилировании памятников архитектуры.

E. G. SOKOLOV

Doctor of Philosophy, professor

Institute of philosophy

St. Petersburg state University

ARCHITECTONICS OF (SELF-)CONSCIOUSNESSES OF THE (ERA) AND ARCHITECTURE, AND INTEGRITY

Article is devoted to the analysis of architectural complexes in their correlation with fundamental constants of an era. Undoubtedly, work of architecture is not only visual perceived an art artifact, but always uniform and indivisible complete composition. In a limit – it is a way of the organization of strictly certain routes of the movement and an arrangement of the person in space. Therefore – one of direct establishments of a world order and a living arrangement. At the same time the architecture never becomes purely esthetic uninterested contemplation, but always assumes functionality, so in an inclusiveness. Through her , architecture, out of the dis-italic and verbally issued symbolical set phrase occurs statements and representation of structures both consciousness of an era and culture, and individual ways of their updating thanks to what actually and existential control is made. Out of the made action for which that or architectural the project intended originally (everyday life, church action, feasts or balls, various forms of work and communication, other options of compatibility) at a reshaping he disappears, is destroyed, loses authenticity. It loss of a foreign culture way of attitude and a miroustroyeniye, so and impossibility involves transfer of experience from ancestors to descendants and broadcast of cultural meanings. Correlation of structures of consciousness and consciousness with the ways conducting for this or that moment their architectural obnlichivaniyakhotya is also not essentially new statement, but still hasn't become everywhere a widespread research rule and often causes objection or even bewilderment from art critics. The theoretical base of legitimacy of such approach B.R.Vipper's work "Introduction to historical studying of art" (the section devoted to architecture) can consider. And brilliant attempt to track communications and parallels between architecture and consciousness, their interaction and interference, E.Panofsky's Work "Gothic architecture and scholasticism" can consider. Scientific researches of Zh. V. Nikolaeva the "Architecture in consciousness of a totalitarian era" devoted to the comparative analysis of architecture of the Third Reich, the USSR and fascist Germany are distinguished from works of young scientists recently. The general conclusion I was the statement that without regard to obvious distinctions between these totalitarian modes, in all three dominating and fundamental were the same structures of consciousness, as involved similar architectural

expressions. And work as Zemskova V. I. "Christian basilica: architecture and ideology" where on the basis of the analysis of both the ideological, and construction and architectural components entering the Basilica of St. John Lateran complex, the author draws the conclusion which is directly contradicting a well-known maxim. Namely: not the ancient Roman basilica, but 1 Jerusalem temple has been taken as a basis at construction of the first official Christian temple.

Keywords: architecture, consciousness, consciousness of an era, structure of consciousness, perception architectural art work, integrity of expression and integrity of perception, loss of authenticity at a reshaping of monuments of architecture

Напомню: «Термин «тектоника» в геологии – отрасль, изучающая формы залегания горных пород. В биологии он применяется для обозначения структуры элементов живого организма. В искусстве под тектоникой подразумевается структура художественного произведения, его построения в соответствии с закономерностями, свойственными построению архитектурного сооружения. В архитектуре понятие тектоники означает пластическое построение формы сооружения в соответствии с его конструктивной сущностью. Тектоника архитектурного сооружения обусловлена расположением и соподчинением его частей, вытекающих из общей структуры здания» [1, С. 35]. Не стоит забывать, что само слово архитектоника состоит из двух слов греческого происхождения: ἀρχι — главный и тектов — строить, возводить, что можно было бы перевести, как «главное устройство», весьма близкое по смыслу к термину «композиция» или вообще – архитектура. Но есть и еще один, греческий корень, который также участвует в формировании семантического гнезда: тоника - τόνος — звук, тон, в теории музыки — первая ступень тонально-гармонической ладовой системы. Таким образом, архитектоника включает три греческих корня: тектонику, архитектуру и тонику. Но есть еще и архетип.

Прочитую: «Ритуализированные формы не обладают формальной четкостью текста и, наоборот, чувствительны к внетекстовой реальности, которая обеспечивает вариативность их интерпретации. Развитие ритуально-семиотической структуры общества происходит на основе универсальных семиотических закономерностей, а именно: принципа неуклонного возрастания внутреннего разнообразия элементов системы, ассимиляции инокультурного опыта, содержащегося в «притекающих» извне новых текстах, которые выполняют функцию пусковых механизмов внутренней динамики культуры» [2. с 9]. Рожденный как политическая программа в реалиях культуры Просвещения консерватизм был декларативен и особенно не нуждался в семантическом расширении. По мере децентрализации метафизического мышления консервативный дискурс всё более нуждается в контекстах жизненного мира, является полем пересечения познания с языком и действием. Поэтому трансформацию форм, жанров, способов экспликации идей далеко не всегда можно объяснить либеральной «свободой

художника», радикальным отвержением опыта предшествующих поколений, «страхом влияния»... Примером жанровой трансформации может служить изменение на рубеже XVIII–XIX вв. архитектоники такого репрезентативного для Просвещения жанра, как трагедия... На рубеже XIX–XX столетий художественные практики, модернизируя традицию, реализовывались в двух направлениях: неотрадиционализм и авангард. В рамках неотрадиционализма консервативный дискурс трансформировался либо в своем идеологическом наполнении, либо в формальном воплощении (духовные и творческие искания символистов)» [3, С. 94, 98] И: «Архитектура выражает смысловые и ценностные установления человечества, оформленные посредством ритуальных действий (и в таком виде понимаемые как институции культурного сознания), через архаические первичные образы коллективного бессознательного, через архетип. Архетип, в таком случае, становится единицей социально-культурной информации, скрытой в толще врожденной (запрограммированной) памяти (бессознательной части психики) характеризую человека как сумму таковой информации, которая может при этом овеществляться в объектах материальной культуры, в том числе и зодчестве». [4, С. 6]

Поясню: Азбука. Работа Б. Р. Виппера, изданная отдельной книгой только в 1985 году, ранее была прекрасно известна и к тому моменту уже стала классической, т.е. образцовой или – «азбукой», что не противоречило авторскому замыслу, ибо в нее были включены тексты-мысли, которые писались на основании лекционных курсов, читанных в различных учебных заведениях на протяжении четырех десятилетий. И как многие прекрасные классические тексты (в широком смысле) книга не является полностью законченным, стройным, архитектурно устойчивым (закрытым) и логически выверенным во всех деталях повествованием: в нее вошли ранее уже публиковавшиеся в тех или иных изданиях отдельные статьи, а также так и оставшиеся незавершенными фрагменты. Это ничуть не умаляет значение высказанного, но даже и наоборот: порождает смысловую интеллектуальную напряженность, а значит – при-тягательность. Для меня незавершенные шедевры гениев (например, «Пьета Рандонини» Микеланджело, «Сон во сне» А. Ахматовой, «О духовном в искусстве» В. Кандинского, картины М. Врубеля) всегда – более значимы, чем их, гениев, общепризнанные, законченные, заточенные в собственное величие, «шлягеры». Последние – нормативны и принуждают мысли и чувства двигаться в предначертанном автором направлении. Незаконченные же, послав мощный сигнал-импульс, дают простор и свободу для «додельвания», «домысливания» и «дочувствования». Сказанное относится и к труду Б. Р. Виппера. Наряду с графикой, скульптурой и живописью автор рассматривает и архитектуру. В приложении. Тем самым подчеркивая фрагментарность, компилятивность, некоторую несистематичность и непосле-

довательность, даже случайность представленного читателю. Так вот, с помощью этих отдельных мыслей и поясню приведенные выше цитаты.

Архитектура – искусство, если вообще уместно говорить о художественности того или иного конкретного «отдельно взятого» строения. В том ни у кого сомнений не возникает. Древнейшее, абсолютно демократическое и тотальное, ибо невозможно себе представить человека, даже самого примитивного и необразованного, который с произведениями архитекторов-строителей никогда бы в своей жизни не сталкивался. И – одно из «трех знатнейших искусств» наряду с живописью и скульптурой. Сей статус в европейской культуре Нового времени, когда собственно и начали повсеместно заводить «огород искусства», архитектура обрела намного раньше своих видовых собратьев по художественному цеху, всяких театров, музыки, литератур и кинематографов. При этом обращу внимание на некоторую возникающую странность и ситуации в целом, и положения в нем зодчества – в частности. Искусство – это ведь для удовлетворения сугубо эстетической надобности. Любая будь то теоретическая, будь то практическая заинтересованности – исключены изначально и «по понятию». Ежели тот или иной артефакт в качестве ведущего, т.е. определяющего способ его существование и режимы функционирование, имеет иное, не эстетическое, назначение, то сколь бы прекрасным, изысканным, виртуозно-художественным он ни был бы, – не искусство есть. А вот в случае с архитектурой так не получается. Она ведь – «не для погляденья олу». Я исключаю всякие варианты «переходных» ситуаций (так называемые малые архитектурные формы, активно используемые в ландшафтных и градостроительных комплексах при их декоративной и дизайнерской проработке), когда вроде бы, на первый взгляд, никакой иной, кроме как придать приятную симпатичность – для глаз и слуха – общему виду, т.е. никакую утилитарную функцию та или иная конструкция (беседочки, башенки, светелочки, мостики или инвайронменты и пр.) не несет. Такие варианты либо однозначно идентифицировать как архитектурные невозможно, либо – таки, пусть и не в первую очередь, но все же, в пределе, либо первоначально, так или иначе, но все же могут использоваться и в иных, нежели эстетических, целях, не только декорировать фасад реальности. Архитектурные произведения – всегда функциональны. И эта самая функциональность, весьма разнообразная и, безусловно, зависящая от обстоятельств и форм жизни, является и ведущим, и определяющим, в том числе художественный, статус конкретного образца. Любое, даже самое ничтожное строение – это в первую и в последнюю очередь декларация того, что происходит с человеком (людьми определенной эпохи), реальное, не абстрактно-символическое, не сплетенное в опосредованную нарративно-связную серию знаков, повествование (одновременная и наглядная презентация) о том, что и как происходит, либо происходило с живущими. Причем – в

полноте, целостности и единстве совершаемого акта. Разложить-разорвать, систематизировать отдельные сегменты, выделить тот или иной суверенно-автономный фрагмент, либо совершить умозрительные спекуляции, иными словами, так или иначе абстрагироваться и стать сторонним, чистым созерцателем невозможно в принципе. Всякое архитектурное произведение – не просто агрегат, составленный из колонн, стен, лестниц, потолков, перекрытий и пр., но всегда – комплекс. Причем, и на это обращу внимание, включающий (точно также в качестве неотделимого от цельного монолита) в себя и людей, и их кодифицировано-ритуализированные действия-жесты-движения-слова, и саму драму – разворачивающееся здесь и сейчас Прощество.

Таким образом: «Архитектура не может существовать совершенно оторванной от своего времени, абсолютно свободной от социальных функций...целью художественного творчества архитектора является организация пространства.»[5, С. 352]. Архитектурное произведение «обращается не к одним только органам зрения, но ко всей совокупности чувственного и духовного восприятия человека. Одного зрительного восприятия недостаточно для оценки архитектуры уже потому, что мы не можем одним взором, с одной точки зрения окинуть все здание. Если мы смотрим на здание снаружи, мы можем видеть полностью только одну его сторону или, если смотрим с угла, две стороны в сильном сокращении. Более широкий охват пространства доступен взгляду внутри здания, когда с одной точки зрения можно увидеть зараз несколько стен и потолок или пол. Но и внутреннее пространство здания мы способны воспринимать только в виде отдельных, частичных картин» [5, С. 369]. Общее и полное впечатление составляется из отдельных, многообразных и разнородных актов восприятия. Уже в сознании: и абстрактно-спекулятивно-синтетически, и конкретно-непосредственно-аналитически одновременно, ибо участвует в его формировании и память, и умозрение, и тело. Последнее – в первую очередь: «Рука незаметно прикасается к стене, ощупывает колонну, скользит по перилам. Мы мало обращаем внимание на это часто бессознательное проявление нашей тактильной энергии, в особенности же на движения нашего тела, на ритм нашего шага, а между тем тактильные и моторные ощущения играют очень важную роль в нашем переживании архитектуры, в том своеобразном настроении, в которое нас повергает то или иное архитектурное пространство... Но не только непосредственное прикосновение к архитектурной поверхности, а и самое сознание тяжести стен, высоты сводов, движения света оказывает воздействие на все тело зрителя и вызывает в нем то или иное самочувствие. И, наконец, что особенно важно, полное восприятие архитектуры возможно только в непрерывном движении, в последовательном перемещении в пространстве здания» [5, С. 278]. Разумеется, в разных зданиях этот комплекс телесно-ментальных впечатлений

будет различен. Опирируя массами и организуя пространство – по сути дела пустоту, которую еще предстоит заполнить людскими делами и следами – тем самым настраивает нашу телесность (через запрограммированные варианты и способы освоения этого пространства происходит настоящая телесная дрессура) на определенный лад. Этот лад, предзаданный архитектором, структурирован не только материалом, климатом, воздухом и ландшафтом, но в первую очередь конкретным вариантом жизнеустройства, определенного эпохой и временем, или – архитектурной самосознания. В процессе движения мы непроизвольно и бессознательно посредством давления на наше тело «вставляем» в иной канон и иной режим. Ну а тело неотделимо от сознания, которое структурируется (первично или вторично – не имеет значение) надлежащим образом. Но это еще не все: «Чтобы оценить органический характер здания, недостаточно его видеть пустым, покинутым людьми. Недостаточно взойти по ступеням барочной лестницы, надо ее вообразить себе наполненной пестрой толпой в париках, в пышных, просторных одеждах с волочащимися шлейфами. Недостаточно пройти по главному кораблю готического собора: только в часы богослужения, в потоке процессии, при пении хорала зритель может настоящему почувствовать мистическое устремление его столбов и сводов. Более чем какое-либо другое искусство, архитектура требует, чтобы ее переживали в непосредственном соприкосновении, в реальных условиях ее жизненного назначения» [5, С. 280]. Поэтому только созерцание (фотографий, кинофильмов), да даже и путешествие по зданию в режиме экскурсионно-музейного мероприятия собственно художественно-эстетическую составляющую не затрагивает вовсе и всегда будет пошло-гротескным вариантом «сосед Вася напел Карузо». Самый опасный и чреватый неконтролируемыми властью «отрыжками» вид – не музыка, но архитектура. Разумеется, взятая не как картинка или музей, но как Происшествие.

Отметим основные смысловые вехи вышесказанного: целостность эпохи (и чело-века, всегда уже вставленного в эпоху) или дух-гештальт, со всем набором архитектурных и пластических ее, эпохи, составляющих (телесно-ментальная совокупность) воплощается в целостности архитектурного произведения. Человек другого времени или иной культуры, если у него возникает прихоть или нужда приобщиться (хотя бы и сугубо эстетически) к этому художественному артефакту, вольно или невольно, погружаясь в него в процессе знакомства с ним, освоения его, тем самым и погружается в атмосферу, стиль, лад и канон инокультурного существования, изменяя тем самым – хоть бы и на время, в форме элегантного экзерсиса – и свое тело, и свое сознание. Не частями, не фрагментами или отдельными зонами, но – целиком, комплексно, во всей цельности своего существования.

Вариации. То, что между ментальными структурами (общей архитектоникой сознания прежде всего) и архитектурой существуют прямые связи, даже взаимообусловленность и взаимозависимость, вроде бы, не новость. Однако и не общеутвердившаяся максима, принятая специалистами, под тем или иным ракурсом исследующими памятник архитектуры. Во всяком случае не часто встречаешь в работах тех или иных – веков параллели, отсылки, корреляции между архитектоникой здания-строения-комплекса и архитектоникой самосознания эпохи. Даже и напротив: те исследования, где такая связь не просто утверждается, но и доказывается, порождают недовольства и обвинения в некомпетентности (о чем речь ниже). Хотя посредством констатации сей непреложности можно выявить (и доказать) много интригующих, порой коробящих и порождающих невольный протест, связей и параллелей. Одной из первых работ, где утверждается связь между регламентами мысли и архитектурными канонами, был труд, как ни странно, искусствоведа. Великого, несомненно: Э. Панофского, работа которого «Готическая архитектура и Схоластика», вышедшая в 1957 году, не стала в нашей стране классикой. В самом названии смысл и цель исследования вылились вполне. Основной тезис, вроде бы, не требует пространного обоснования ввиду вышесказанного, но, видимо, для коллег ученого в 1957 году это выглядело слишком экстравагантно и эксцентрично, а потому и потребовались пространные фактологически-логические обоснования. Несомненно, и до сего дня «робкую попытку соотнести Готическую архитектуру и Схоластику историки искусства и историки философии встретят настроенно. И все же, даже если отбросить на мгновение все внутренне присущие этим явлениям аналогии, придется признать, что между Готической архитектурой и Схолистикой существуют заметные и вряд ли случайные совпадения в чисто фактической сфере времени и места — совпадения настолько явные, что историки средневековой философии, побуждаемые всяческими подспудными соображениями, неизбежно приходят к необходимости периодизировать свой материал таким же образом, как это делают историки искусства со своим материалом» [6, С. 365] Рассматривая вопрос, каким образом духовное состояние («умственное настроение»), вызванное распространением идей Ранней и Высокой Готики, могло оказывать воздействие на формирование архитектуры Готики, имеет смысл отвлечься от понятийного содержания Схоластической доктрины и сконцентрироваться на том, что сами Схоластики называли *modus operandi* (способ действий). Архитекторы пребывали в постоянном и тесном контакте со скульпторами, изготовителями витражей, резчиками по дереву и т. п., работу которых они тщательно изучали всюду, где бы ни оказывались. Архитекторы привлекали их к своим начинаниям, следили затем за выполнявшейся работой; архитекторы, конечно же, передавали им и иконографические программы, которые, и это следует помнить, разрабатывались в тесном сотрудничестве

с советниками — Схоластами. При всем этом, архитекторы лишь воспринимали, а затем и передавали в своем творчестве самую сущность современной им Схоластической мысли, но не применяли ее непосредственно в своей деятельности. А применяли архитекторы, которые «создавали формы зданий, при этом не занимаясь непосредственно материалом, из которого эти здания создавались», особый метод творчества, который они могли позаимствовать у ученых мужей, когда они непосредственно общались с ними или знакомились с их идеями. Этот метод творчества исходит, как и любой другой *modus operandi*, из *modus essendi* (способ быть, существовать); он вытекает из самой *raison d'être* (причины или оправдания существования) Ранней Высокой Схоластики, которая была направлена на установление всеобщей истины» [6, 374]. Показательно, что историк искусств, прекрасно владеющий материалом, демонстрирует, каким образом схоластические структуры, законы, композиционные требования, логически-нарративные сериальные последовательности в прямом смысле слова реализовывались в готических соборах, структурировали пространство жизни по тем же самым экзистенциально-организационным лекалам, по которым выстраивалось пространство мысли средневекового мыслителя. И нет принципиальной разницы между незатейливым во всех смыслах и необразованным землепашцем, приходившим еженедельно, а то и чаще в ближайший готический храм, блестящим вельможей и мудрецами того времени: и на уровне индивидуального сознания-самосознания, и в общественных регистрах — одни и те же каноны.

При моем непосредственном участии (в разных амплуа) были защищены две диссертации, так или иначе, и с разных сторон затрагивающие те же (архитектоника самосознания эпохи, архитектуру и целостность) сюжеты. Это кандидатские диссертации В. И. Земсковой «Христианская базилика: архитектура и идеология» (2006 г.), Ж.В. Николаевой «Архитектура в сознании тоталитарной эпохи» (2006 г.). Первая работа вызвала наибольшее количество нареканий, вплоть до того, что предполагаемый оппонент, крупнейший специалист по архитектуре, О. М. Иоаннесян отказался дать отзыв, либо — дать разгромный. Речь шла, в общем-то, об очень локальном и весьма от нас отдаленном феномене — древнеримской Латеранской базилики (Собор Святого Иоанна Крестителя на Латеранском холме), первом специально возведенном для христианских богослужений храме, построенном на месте Латеранского дворца и освещенном Папой Сильвестром I в 324 году. И до сего дня в католицизме она считается «*Basilica maior*» — «всех церквей города и мира мать и глава», ибо — первая! Кроме всех догматически-юридических и идеологических аспектов, именно Латеранская базилика определила один из весьма распространенных — и не только в католицизме — архитектурных типов культового строения — так называемый базиликальный. Общеизвестным считается, что многократно вос-

производится во всех без исключений учебниках и работах по истории искусств, что данный тип здания восходит к древнеримским базиликам, существующим еще до христианства. В контексте древнеримской культуры первых веков нашей эры Базилика – общественное здание, где проводились судебные процессы, решали финансовые вопросы, торговали, там во время непогоды могли проводиться гражданские собрания. Ну а по вечерам эти помещения в эпоху, когда гонения на христиан поутихли, эти помещения им, христианам, «сдавались в аренду» для совершения молитвенных треб. По типу: строения прямоугольной формы, которые состоят из нечётного числа (1, 3 или 5) различных по высоте нефов. В многонефной базилике нефы разделены продольными рядами колонн или столбов, с самостоятельными покрытиями. Центральный неф – обычно более широкий и больший по высоте, освещается с помощью окон второго яруса. Сходство между древнегреческими базиликами и христианскими, на первый взгляд, несомненно. Да и «легенда» звучит весьма убедительно: выбравшись из катакомб и попав в помещение торгово-судебное, первые христиане были несомненно впечатлены и вдохновлены, а потому и свою собственную обитель возжелали построить «в том же духе». В. И. Земскова позволила предложить иную версию исторического прецедента, основываясь не на непосредственных (материальных) связях и взаимодействиях людей (жителей Древнего Рима), но – опосредованных, идеологических, когда вопреки и вне временных и географических контактов происходил перенос структур самосознания (а значит и архитектурного типа) из одного региона в другой; культурные инвестиции совершались без прямых контактов. Древний Рим не был единым ни по этническому субстрату, ни по языку, ни по религиозной принадлежности его насельников. Это действительно было настоящее вавилонское столпотворение. Излишни говорить, что христиане – это одно (и также весьма разнообразное по составу образование, но, по крайней мере, объединенные благодаря метакомплексу – христианством), а, допустим, выходцы из северной Африки – совсем другой. «Общего котла» не получилось. Да и вряд ли это возможно в принципе. Во всяком случае, все последующие попытки – США, Советская Россия, нынешняя Европа – также провалились. Существовать друг с другом худо ли – бедно ли, но научились. Но именно – сосуществовать. Представители различных культурных стандартов (и, соответственно, типов сознания-самосознания) вполне могут уживаться, при этом не утрачивая свою идентичность и автономность. При внешнем и поверхностном сходстве одних и тех же жестов-шагов-действий, они все равно всякий раз будут и мотивированы, и структурированы по-разному. Механического перенесения одной формы жизни (норматива, уклада) не происходит. Вполне разумно было бы предположить, что при возведении Латеранской базилики первые христиане могли руководствоваться иными, нежели их соседи-

горожане, принципами и установками. Суть диссертации В. И. Земсковой сводилась к следующему: в качестве образца при возведении храма был взят не древнеримский, дохристианский тип здания (базилика), но... 1 Иерусалимский храм, возведенный царем Соломоном. О том, что собой он представлял, из каких материалов строился, каким образом возводился и о пр. довольно подробно написано в различных книгах Ветхого Завета. Повторить к тому времени уже давно разрушенную святыню – по счету получается 3 Храм, но не Иерусалимский, а римский – пожелали христиане. Утверждение – дерзкое. Доказательства, приводимые диссертанткой мне показались более, чем убедительны. И дело даже не в том, что кирпичная кладка в римских базиликах – одна, а в Латеранской – совсем другая, хотя вроде бы одни и те же мастера работали. Суть в другом: архитектура фиксирует структуры сознания (и наоборот), но последние с такой же неуклонностью предопределяют и иные культурные формы, соответствующим образом конституируют различные знаково-текстовые массивы. В том числе и книги. Поэтому-то возможны и иные, нежели «из рук в руки» и прямого разговора, способы миграции форм жизни, их инвестирование посредством разнообразных, даже и разнородных символических систем. Это как в случае с древним египтянином: пока хотя бы одна из семи ипостасей его сущностей сохраняется, он – жив, причем, во всей полноте своих характеристик.

Диссертация Ж. В. Николаевой – вроде бы совсем о другом: об архитектуре европейских тоталитарных режимов прошлого века. В частности – Советской России, гитлеровской Германии и Италии времен Муссолини. Общность этих государственных образований в начале XXI уже не должна вызывать сомнения. Но, как ни странно, все равно вызывает. Подтверждение тому пламенная речь на защите диссертации М. Ф. Цимбал «Музыкальная культура европейских тоталитарных систем (фашистская Италия, Третий Рейх, СССР)» (2015 г.) моего коллеги и очень доброго приятеля И. И. Евлампиева, суть которой сводилось к следующему: СССР – это один комплекс (деяний, представлений, повседневных, наконец политически-экономических предположений и привилегий), а Третий Рейх – совсем-совсем другой. Да нет же! И Ж. В. Николаева, и М. Ф. Цимбал прекрасно показали, что в основе своей эти системы (не взирая на стилистические-декорационные различия), вне зависимости от нашего к ним отношения, имеют одни те же структуры сознания-самосознания. И, соответственно, варианты – на всех уровнях: пластическом, тектоническом, техническом, художественно-выразительном; в любом сегменте данности – их, структур, реализации в практики жизни сходны. Потому что: «Среда, организованная архитектурой, ненавязчиво, но постоянно воздействует на эмоции, сознание и поведение человека. Фундаментальные смыслы культуры фиксируются в нашем сознании с помощью архитектурных средств. Архитектур-

ные приемы оформления пространства представляют собой способ конфигурирования социальной памяти, а памятники архитектуры являются материальными носителями символической системы языка национальной традиции... зодчество, как никакая другая художественная практика в силу своей социально-политической репрезентативности, насыщено идеологической символикой с ясно-выраженными политическими подтекстами. Это позволяет нам говорить об архитектуре как о специальном виде (объекте) субститутивной идеологии, о чем ярко свидетельствует практика тоталитарных архитектур». [7, С.9] И тоже самое можно сказать и о музыке.

Подведу итог. Все сказанное выше относится не только к архитектуре. Аналогично выстраивается канва как жизненно-операционных, так и спекулятивно-нарративных высказываний-жестов. В случае с зодчеством – более наглядно, выпукло и... неумолимо. Памятники архитектуры невозможно переиначить, пересказать, вложить в них иной, конъюнктурно-желаемый на данный момент, смысл, как то происходит почти со всеми иными родами и видами артефактов. В особенности – художественными. Можно заставить вымуштровать зрителя, заставить его видеть на картине не яблока и не обнаженную женщину, но – высокохудожественный символический образ, который вроде как и не плод, предназначенный для поедания, и не женщина, но – метафора, аллегория, знак. Но невозможно не встроиться, хоть и на время, в драму иножизни, если ты попадаешь и какое-то время находишься, участвуя в тех же самых, что и другие ритуалах, в здании, ибо неминуемо происходит погружение тебя всего, всей твоей соматически-психологически-ментальной целостности в целостность мира. Можно, разумеется, архитектурный артефакт нейтрализовать, стерилизовать, превратить его в пустую забаву-игрушку (музей, концертный зал и пр.), как то происходит повсеместно. Новоевропейская культура уже несколько веков этим и занимается по отношению к артефактам иных народов и времен, узурпированных или наследованных. Нет нужды варварски уничтожать и разрушать что-либо, достаточно перекодировать символический порядок, или – перепрофилировать. Чтобы свести счеты с конкурирующим сильным и мощным смысловым комплексом и утвердить свое первенство необходимо просто – оставив в покое камни – совершить элегантный и цивилизованный жест: устроить, допустим, в святилище неудобных концерт симфонической музыки. И все: соперник уничтожен, ну а храма уже нет. Произошел сдвиг в восприятии: мы уже не участвуем, не настраиваем себя по иным камертонам даже и осваивая пространство глазами-руками-ногами-ушами, но – любимеся и тихо, спокойно, светло и радостно эстетически млеем. И происходит утрата и целостности моей жизни, и целостности другой жизни. Или попросту – Жизни.

P.S. На злобу дня. «Нам сегодня совершенно необходимо создание и развитие сети российских гражданских организаций – как специальной

отрасли, осуществляющей модернизацию страны. И гуманитарные технологии, и гражданские инициативы постепенно пробивают себе дорогу сквозь стереотипы традиционного мышления. Ведь они действительно эффективны. Они действительно работают» [8, С.108]. Нам сегодня совершенно необходима пристойная архитектура, вроде той, что была в 20-30 х годах прошлого века (конструктивизм), или в середине («сталинский вампир»). И лишь тогда «стереотипы традиционного мышления действительно станут эффективными и действительно заработают. Пока же лишь слезы наворачиваются, когда видишь, с позволения сказать, творения нынешних, с позволения сказать, зодчих.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Соколов А.М.* Основные понятия архитектурного проектирования. Л., Издательство Ленинградского государственного университета, 1976 г. 192 С.
2. *Морина Л.П.* Семиотика ритуализированных поведенческих форм культуры. Автореферат дис. На соискание степени доктора ф.с. н., СПб, 2008 г., 42 С.
3. *Колосков А.Н.* Назад к будущему: о консервативном дискурсе. // *Studia Culturae* СПб, 2011. № 13.
4. *Мухин А.С.* Архитектура и архетип. СПб, Издательство СПбГУКИ, 2013 г., 308 С.
5. *Б. Р. Vipner.* Статьи об искусстве. Москва : Искусство, 1970 г., 591 С.
6. *Пановский Э.* Готическая архитектура и схоластика // *Богословие в культуре средневековья.* Киев, «Путь к Истине» 1992 г., 383 С.
7. *Николаева Ж.В.* Архитектура в сознании тоталитарной эпохи. автореферат дис-сертации на соискание ученой степени кандидата философских наук / Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, 2006 г., 24 С.
8. *Коленько С.Г.* Капитал России // *Studia Culturae.* 2014. № 19.

TRANSLIT

1. *Sokolov A.M.* Basic concepts of architectural design. L., Publishing house of the Len-ingrad state university, 1976, 192 p.
2. *Morina L.P.* Semiotics of ritual behavioral forms of culture. Abstract yew. On competition of degree of the doctor of Philosophy. SPb, 2008, 42 p.
3. *Koloskov A.N* Turn back to the future: about a conservative discourse// *Studia Cul-turae* SPb, 2011. No. 13.
4. *Mukhin A.S.* Architecture and archetype. SPb, 2013, 308 p.
5. *Vipper B. R.* Articles about art, Moscow, Art, 1970, 591 p.
6. *Panofsky E.* Gothic architecture and scholasticism // *Divinity in culture of the Middle Ages.* Kiev, «Way to Truth», 1992, 383 p.
7. *Nikolaeva Zh.V.* Architecture in consciousness of a totalitarian era. The abstract of the thesis for degree of the candidate of Philosophy / St. Petersburg State University. St. Petersburg, 2006, 24 p.
8. *Kolenko S.G.* Capital of Russia//*Studia Culturae.* 2014. No. 1.