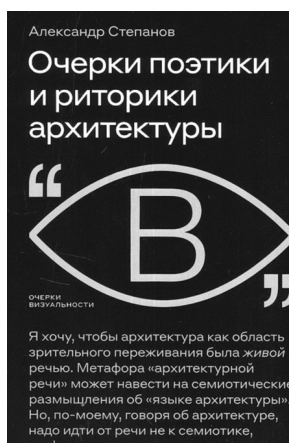


Галина Ельшевская, Александр Степанов

«Камень, речь поведи!»

Степанов А.В. Очерки поэтики и риторики архитектуры.

М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 704 с. — (Очерки визуальности).



Автор книги «Очерки поэтики и риторики архитектуры» Александр Викторович Степанов — известный петербургский искусствовед, профессор, преподаватель (Петербургская академия художеств им. Ильи Репина, факультет свободных искусств и наук СПбГУ). Этот труд, вышедший в редактируемой мной серии «Очерки визуальности», кажется мне примечательным: здесь нетривиально все — и ракурсы рассмотрения материала, и широта обзора — практически это пунктирная история всемирной архитектуры, и авторская интонация. Попытка дополнить поговорить с автором (путем переписки) была предпринята с целью привлечь внимание читателей на издание, еще раз артикулировав и, быть может, развить некоторые положения текста.

Жанр такой беседы, конечно, странный: понятно, что интервьюер вынуждает автора поговорить о том, о чем в книге уже сказано. Так что мы пробуем понасть в этот пока неведомый формат, по ходу дела определяя его очертания.

Галина Ельшевская (Г.Е.): Дорогой Александр Викторович, давайте начнем с прояснения исходных понятий. С названия книги, оно же ее тема — с «поэтики» и «риторики». Насколько в ходу применение этих терминов по отношению к архитектуре? И тут же хотелось бы обсудить понятие «жанр», которое тоже у Вас присутствует в непривычном значении.

Александр Степанов (А.С.): Дорогая Галя, вряд ли кто-нибудь будет принципиально возражать против того, что поэтика — это нормативная дисциплина, которая систематизирует общезначимый опыт сочинения произведений различных жанров, и что риторика тоже нормативна, но, в отличие от поэтики, занятая выяснением приемов, обеспечивших удачу тем или иным речам, и на этой основе разработкой рекомендаций успеха. Предмет поэтики — жанр, предмет риторики — мастерство. Измерять, в чем больше мастерства — в оде или романе — было бы так же нелепо, как принимать степень мастерства, проявленного в произведениях, за критерий их принадлежности к различным жанрам.

Меня не смущает, что иногда случается видеть заглавия трудов типа «Поэтика поэмы А.С. Пушкина “Медный Всадник”». Почему не «Риторика поэмы...»? Потому что за античными риториками тянется репутация говорунов, которые ради крас-

ного словца не пожалеют и отца. Нравственная же миссия русской классической литературы столь высока, что открытое намерение рассмотреть отдельное ее произведение через риторическую оптику было бы воспринято как попытка очернить классика.

Жанр — главное понятие моих «Очерков...». Они и построены по жанровым различиям произведений архитектуры. В понятие жанра я вцепился так крепко, потому что оно охватывает не только сами по себе сооружения, но и практику обращения с ними. Жанр — понятие социальное. Многообразие практик, соотносенных с сооружениями различного назначения, и побудило меня задуматься о предмете «Очерков...». Замена понятия «тип здания» понятием «жанр» продиктовано как подходом к архитектуре с филологической оппозицией «поэтика/риторика», так и риторическим моим желанием освежить взгляд на то, что в архитектуроведческом домене называется «типологией зданий и сооружений». Между прочим, во французском *genre* есть важный для меня смысловой обертон — «манеры», «поведение». Произведение архитектуры задает «манеры» и «поведение» людей и само отличается «манерой» и «поведением» от произведений других жанров.

Г.Е.: Кстати, об архитектуроведческом домене — занимались ли Вы прежде историей архитектуры? Насколько это связано с основной зоной Ваших научных интересов? И тут я бы еще затронула вообще тему «узкой специализации», — как Вам кажется, нужна ли здесь «охрана границ» и насколько продуктивными могут быть исследовательские выходы в сопредельные и даже не очень сопредельные междисциплинарные области?

А.С.: Я много лет работал в градостроительных НИИ, занимаясь в основном исследованиями Ленинграда и ленинградской агломерации. Возился с картами и планами, придумывал способы измерения таких ясно ощутимых, но за пределы ощущений не выходящих свойств городской среды, как ее «прагматическая ценность», «символическая ценность», «центральность», был вместе с Григорием Кагановым (мы вместе учились на архитектурном факультете ЛИСИ, с той разницей, что я проучился два года, а он все пять) среди первопроходцев «средового подхода» к пониманию того, что такое город¹. Архитектура все время была рядом. Но это был не предмет, а фон исследований, в которых господствовали цифры. Диссертация по немецкой резцовой гравюре XV в., чтение в Академии художеств курсов по искусству Возрождения не приблизили меня к архитектуроведению. Но в Смольном институте года с 2007-го мне достался курс по архитектуре, который я построил не хронологически, а типологически, считая, что студентам так будет больше пользы. И все же для меня самого было неожиданностью, что в 2015 г. я очень быстро, воспользовавшись спецкурсом, читанным в Смольном, написал «Феноменологию архитектуры Петербурга». От профессионального домена она отстоит еще дальше, чем «Очерки...». Там, как и в «Очерках», главное для меня — не знания сообщать, а по возможности внятно описывать переживания архитектуры.

Как видите, вопрос, надо или не надо выходить из узкой специализации, для меня не актуален. Жанр «Очерков...» откровенно ненаучный, но ведь это не повредит научным исследованиям? Это книга для чтения, для общего развития. Чтобы облегчить чтение тем, кто изучать архитектуру не собирается, но способен ею впе-

1 Степанов А. Тройственность понятия «городская среда» // Психология и архитектура: тезисы конференции / Под ред. Т. Нийта, М. Хейдметса, Ю. Круусвалла. Таллин, 1983. Ч. 2. С. 15–18; *Он же*. Площадь — пространство конфликта // Социально-психологические основы городского средообразования: тезисы конференции 19–21 марта 1985 г. / Под ред. Т. Нийта, М. Хейдметса, Ю. Круусвалла. Таллин, 1985. С. 97–102.

чатляться, я не только не использовал важнейшую профессиональную категорию «пространство», но и постарался избегать не менее важного понятия «стиль».

Г.Е.: Скажите, пожалуйста, — а кто-то до Вас и кроме Вас пытался сопрягать в одном исследовании архитектуры категории поэтики и риторики? Были ли предшественники, на работы которых Вы могли опереться?

А.С.: При столь явном нежелании вписываться в профессионалы я, конечно, не сильно озабочился поиском предшественников в подходе к архитектуре с понятиями поэтики, жанра и риторики, как не вдавался и в глубокое изучение их филологических функций, решив, что на уровне здравого смысла я составил о них довольно верное представление. Следовательно, перед Вами продукт осознанного дилетантства.

Но кое-что все же посмотрел. Короткое эссе о поэтике архитектуры много лет назад написал Александр Раппапорт² (наш с Гришей сокурсник). Этому тексту я ничем не обязан. Гораздо важнее была для меня изданная в 2002 г. большая книга Ирины Азизян, Ирины Добрицыной и Галины Лебедевой «Теория композиции как поэтика архитектуры»³. Этот труд — не о полюбившихся мне жанрах, а об исторических формах всеобщей теории архитектурной композиции — убедил меня в том, что поэтика архитектуры без различения жанров так же невозможна, как и поэтика литературы без жанровых различий. Ни в эссе Раппапорта, ни в труде его коллег по НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства поэтика не связана с риторикой. Стало быть, мастерство архитектора не играет в этих сочинениях никакой роли, а мне-то как раз интереснее всего было представить, как архитектор работает в рамках поэтики того или иного жанра, заданной самим заказом на здание определенного назначения.

Достоинства архитектурной риторики прекрасно понимал Альберти⁴, в XVIII веке о ней с энтузиазмом писал Жермен Боффран⁵, в наше время — Далибор Весели⁶, но никто из них, как ни странно, не связывал архитектурную риторику с поэтикой. Возможно, кто-то до меня и догадался осуществить такую процедуру, напрашивающуюся, как мне кажется, сама собой, но я не стал углубляться в поиски, решив, что карт-бланш выдан именно мне, — и принялся за работу.

Г.Е.: Хотелось бы поговорить еще и о том, что книга написана не просто от первого лица («я» вместо безличного «мы»), но это «я» сообщает о себе более, чем принято в научной литературе — даже не о том речь, что Вы рассказываете, как жили в Вене, как ходили с женой гулять мимо Анкер-хауса, как обсуждали Вагнера, а о том, что сам ход авторской мысли по тому или иному поводу дан не в виде результата, а процессуально, как развернутое размышление, устроенное так или иначе (простите, риторически устроенное так или иначе). И мне кажется, что с этой «неспрятанностью» автора как-то сопрягается один из скрытых лейтмотивов книги: все здания рассматриваются с точки зрения человека — и того, для которого они были предназначены, и сегодняшнего, для обитателя (архитектура, которую, как у Вас сказано, «человек оживляет своим движением») и для зрителя — и вот эти точки зрения обитателя и зрителя тоже хотелось бы артикулировать чуть более,

2 *Раппапорт А.* Место поэтики в развитии архитектурно-теоретических знаний // Проблемы формообразования в архитектуре: сборник научных трудов / Под ред. Ю. Лебедева. М., 1985. С. 70–77.

3 *Азизян И.А., Добрицына И.А., Лебедева Г.С.* Теория композиции как поэтика архитектуры. М., 2002.

4 *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве. Кн. VII, гл. 11; Кн. IX, гл. 7, 8, 10.

5 *Boffrand G.* Livre d'architecture contenant les principes generaux de cet art. Parisiis, MDCCXLV. P. 16.

6 *Vesely D.* Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production. Massachusetts Institute of Technology, 2004.

чем это присутствует в тексте. Вообще обсудить с разных сторон «созерцательские аспекты». Это возможно?

А.С.: Почему же нет? Я ведь тоже риторик. Я старался так подать «лирического героя», который от моего имени созерцает произведения и их описывает (притом что сам я в натуре не видел и половины из перечня в оглавлении), чтобы читатель с этим обездвинувшим весь свет героем отождествился и воображал памятники архитектуры не сами по себе в их объективной данности (так они выглядят в профессиональных историях архитектуры, учебниках и путеводителях), а чтобы к этой объективной данности он постепенно приближался через внушаемое мною, но как бы его собственное переживание. Предпочитаю это слово «восприятию», которое заняло место в литературе по психологии восприятия. В «переживании» больше душевного участия, чем при нейтральном «восприятии» объектов.

Одно дело переживать, другое — описывать свое переживание. Описывая, по сути дела фиксируешь, что *это* произведение со мной делает. Интерес к *его* воздействию на меня вызван не только идеей книги — рассмотреть здания как предлагаемые нам программы поведения (помните реплику Алексея Кудрина: «Архитектура — это действие?») — но и моим убеждением в том, что нет архитектуры без человека.

Я имею в виду не то, что люди ее создают — это-то само собой разумеется, а что исчезни человечество с лица Земли, богато украшенного архитектурой, — не будет и архитектуры, вместо которой будут торчать на поверхности планеты некие «трехмерные объекты» (или как их там назовут инопланетяне). Когда мы вместе с другими эстетствующими любимы дагерротипами с видами Петербурга, не запечатлевшими людей из-за длительной выдержки, или фотографиями безлюдного Петрограда 1919 года, или блокадного Ленинграда, мы не всегда отдаем себе отчет в том, что удовольствие доставляет нам не архитектура, а сам снимок как архитектурный натюрморт. Как и предметный натюрморт, он наводит нас на мысли о тех, кто этот город построил и жил в нем. Но, опять-таки, чтобы фотография стала таким свидетельством, она нуждается в нас, в людях.

Уже дописав книгу, я обнаружил образец такого подхода у Пруста в очерке «Дни в автомобиле» из сборника эссе «Памяти убитых церквей». Этот фрагмент Пруст включил в описание нормандских колоколен в первом томе «Поисков утраченного времени»: «Одиноко возвышаясь над равниной, будто потерянные в чистом поле, тянулись к небу две мартенвильские колокольни. Скоро мы увидели целых три: отчаянным скачком метнулась вперед и оказалась перед ними опоздавшая колокольня, вьевикская»⁷ и т.д. Это описание драгоценно для меня тем, что Пруст перенес кинетические эффекты, возникающие при движении экипажа, на воображаемую подвижность самих церквей. Так оно всегда и бывает.

Но здания становятся как бы живыми не только благодаря эффекту, который позитивистски настроенный ум бесстрастно сведет к казусу относительного движения. У Пруста танцу колоколен предшествовал такой эпизод: «Едва заметив нас издали, старые кривобокие домишки, сгорбившиеся у дороги, бросались бежать нам навстречу, протягивая несколько свежих роз или с гордостью показывая выращенную ими молодую штюкрозу, уже переросшую их самих. За ними приближались следующие: с нежностью опираясь на грушевое дерево, они воображали в старческой слепоте, будто сами все еще поддерживают его, и прижимали его к своему износившемуся сердцу, где навеки отпечатались и застыли хилые, но пыльные лучи его кроны»⁸. В нашем воображении здания ведут себя, как люди. У них

7 Пруст М. В сторону Сванна. СПб., 2017. С. 228.

8 Пруст М. Памяти убитых церквей. М., 1999. С. 23.

есть пол, возраст, родня, профессия, место регистрации. Мы различаем их характеры. Первобытный анимизм, — укоризненно скажет уважающий себя архитектор-решитель. — Совершенно верно, анимизм и, хуже того, магия. В отличие от интеллекта, эти свойства нашего переживания архитектуры вряд ли когда-либо сможет имитировать компьютер. В пережитках наша человечность неуязвима.

Вы правы, что в «Очерках...» я не уделил внимания существенному различию точек зрения обитателя и зрителя. Классическое описание точек зрения дал Бенъямин⁹. Есть три типа восприятия архитектуры: «концентрация», «развлечение», «использование». Первые два он отнес к зрительному опыту, третий — преимущественно к тактильному. «Концентрацию» на произведении архитектуры он приписал тем, кто посещает его только для того, чтобы его узреть. «Концентрация» не свойственна массе людей, наполняющих город в житейской и деловой суете и воспринимающих архитектуру походя, как «развлекающий» фон. Их восприятие архитектуры в значительной степени определяется привычкой, а не напряженным всматриванием. «Использование» же — инструментальное (слово мое, а не Бенъямина) включение здания в человеческую деятельность.

Так вот, в моих «Очерках...» «я» или «мы» — это те, для кого описываемые здания непривычны. Стало быть, «я» и «мы» — зрители, а не обитатели и не те, кто используют здание как инструмент собственной деятельности. Из очерка в очерк я пытался воссоздать ситуацию первого впечатления и переживания. С одной стороны, «я» и «мы» — этакие похожие на туристов незнайки, пожаловавшие к зданию из какого-то неизвестного этому зданию мира. С другой стороны, эти незнайки кое-что разузнали из разных источников, что дает им смелость рассуждать, каково это здание в практически-инструментальном качестве. Но туристическая установка преобладает настолько решительно, что мне известны случаи, когда затронутые моими переживаниями читатели составили для себя список памятников архитектуры, которые хотели бы посетить. Меня это радует.

Г.Е.: От практически-инструментального использования зданий уместно перейти еще к одной теме, которая у Вас затронута — например, в тексте про Успенскую церковь в Кондопоге — это, собственно, тема новодела: что у нас на выходе после всех реставраций и переделок. Сначала можно обсудить ее концептуально — в ракурсе, заданном Роланом Бартом, а потом Розалинд Краусс: остается ли кораблем «Арго» корабль, в котором не осталось ни одной первоначальной доски? Или более конкретно — как Вы относитесь к «восстановлениям» того, что восстановлено в подлинном виде быть не может?

А.С.: Здание живет дольше человека и, в большинстве случаев, даже дольше той функции, которую назначили ему заказчик и архитектор. Форма переживает функцию. Поэтому за исключением тех относительно немногих зданий, которые гибнут на наших глазах, мы видим жизнь зданий незавершенной. Невнимание к этому очевидному обстоятельству — основная ошибка функционалистов. Они проектируют так, как если бы здание было вещью разового пользования: отслужило свое — сносим и на его месте ставим новое для новой функции. Так не годится. Надо, чтобы форма здания выдерживала эстетические претензии независимо от функции. Не годится и принцип Миса ван дер Роэ, решившего, что элементарная архитектурная форма легко переживет непредсказуемые смены функций. Элементарная форма скучна и утомительна, ее эстетическая ценность близка к нулю.

Но архитектурная форма тоже не вечна. И если ее хотят сохранить или воссоздать по какой-либо веской причине — будь то сакральная или светская, — нет для

9 Бенъямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. М., 1996. С. 59—61.

этого иного средства, кроме новодела. Я высоко ставлю усилия людей по созданию убедительных новоделов. Обсуждая сожженную церковь Успения в Кондопоге, я постарался подчеркнуть, что она сама, вполне возможно, была новоделом на месте церкви, упомянутой в писцовой книге 1616—1619 гг. («теплая, с трапезою, верх шатровой»). Это нисколько не мешает нам считать ее шедевром. Так что «Арго» остается «Арго», но не строго семиотически, а как то, что делает нас аргонавтами.

Г.Е.: А давайте чуть расширим эту тему, отчасти даже выйдя за пределы текста, и обсудим то, о чем там впрямую не говорится (мне кажется, личная интонация, с которой текст написан, дает нам такое право — представлять не только собственно книгу, но и ее автора). Мне бы хотелось немного поговорить о среде памятников — городской и прочей; о том, как сама эта среда и наше к ней отношение диктует ракурс восприятия некоего здания как именно памятника, подлежащего охране. Объясню: дело в том, что, например, у меня очень двойственное отношение к профессиональным «москволюбам» и градозащитникам, которые готовы драться за любую «никакую» постройку, скажем, девятнадцатого века, обрекая тем самым город на безвыходную музейность. Вот где та мера, в которой возможно и сохранение, и развитие среды? Понимаю, что это не Ваша тема, что Вы рассматриваете памятники «доминантные», — но мне просто интересен Ваш взгляд; вдруг и Вам будет интересно эту тему хотя бы в двух словах затронуть. Тем более что косвенно в книге есть вероятность выхода в эту сторону — например, в рассуждениях о реставрации: что именно реставрируется? какой образ здания — условно аутентичный или тот, к которому мы привыкли (особенно если речь о здании-долгострое), — что считать аутентичным? И к вопросу о «наших образах» (в создании которых неизбежно играет роль не только архитектура, но все то, что вокруг архитектуры навечно — ну, если совсем примитивно, то какой Нотр-Дам без Гюго) — вот про это тоже хотелось бы чуть поговорить: скажем так, о суждениях вкуса и о происхождении таких суждений.

А.С.: Попробуем взглянуть на эти темы, воспользовавшись топосом «гений места». Поскольку способность одушевлять места у современного человека, слава богу, не выхолостилась, почему бы не объявить, что *genius loci* — это признаваемая многими людьми совокупность свойств, переживаемых синкретически, как неповторимое своеобразие, «атмосфера» или «характер» того или иного места? Включим в эти свойства не только архитектурные и природные особенности места, но и характер и уклад жизни его обитателей, память о местных событиях, имена знаменитостей, с этим местом связанных, и даже (как у любимого Пруста) имена самих этих мест, а также звучания и запахи. Анимистически — а в нашем разговоре я уже признавался в неспособности и нежелании избавляться от этого пережитка — свойства места переживаются не как мое к нему отношение, а, наоборот, как отношение *genius loci* ко мне.

Всё это застарелые выдумки, не выдерживающие научной критики, — отмахнется архитектуровед. Я с ним согласен. Мои выдумки примерно такого же рода, как различия характеров самого архитектуроведа и его близких. Научно не опишешь, но ведь нельзя сказать, что по этой причине с характерами нечего и считаться?

«Пусть гений места даст тебе совет». Это зачин «Четвертого послания» Александра Поупа к графу Берлингтону, приступавшему вместе с Уильямом Кентом к обустройству имения в Чизике. Они прислушались — и создали новый принцип ландшафтной архитектуры, который называется «английским парком».

Вот и я следом за Вернон Ли, которой принадлежит заслуга переноса топоса *genius loci* на городскую среду, подумал, что хорошо бы подходить к ее развитию как к ландшафтной архитектуре и не пренебрегать советами «гениев мест». Вступлению к книге «*Genius loci*. Путевые очерки» (1899) Ли предпослала двустилишие из

«Первой Римской элегии» Гёте: «Камень, речь поведи! Говорите со мною, чертоги! / Улица, слово скажи! Гений, дай весть о себе!»

«Ландшафт» при таком взгляде на дело — не сельские угодья, а город, сколь угодно большой и плотно застроенный, с великим множеством строений, признанных памятниками, из коих мне, как и Вам, одни хочется сохранять больше, чем другие. Почему не все одинаково?

Сосредоточимся на слове «место». Почему мы назначаем друг другу встречу в определенном месте, но было бы глупо договариваться о встрече в некоей местности? Потому что в местности мест много. Место относится к местности, как улица, квартал, площадь, сквер — к городу; как дом — к улице. Город же — местность. *Genius loci* города говорит: «В разных местах у меня разные “гении места”».

Поменяйте местами мавзолей Ленина с часовенкой на углу Петровки и Столешникова — и Вы убедитесь, что один и тот же памятник в разных местах выглядел бы по-разному и играл бы не одинаковую роль: в одних местах соответствовал бы «гению места», в других оказался бы неуместен. Так обстоит дело с любой, пусть самой заурядной, постройкой. Допустим, когда-то она была уместна. Но из-за того, что, в отличие от природных заповедников, городской «ландшафт» не может и не должен оставаться неизменным, во всех его местах, кроме небольших заповедных зон, происходят преобразования. Советы «гениев мест» меняются.

Вопрос, сохранять ли старинное здание, должен решаться по-разному в зависимости от нашей чувствительности к «гению места», который не является навеки застывшей сущностью. Но постоянно прислушиваться к советам «гениев места» — трудное дело. Легче отмахнуться от этой душевной работы и вместо тонкой настройки на голос *genius loci* найти надежную опору в универсальной идее, которая не предполагает различия мест и изменений их характера, а именно: надо сохранять любое старое здание, даже если оно не значится в памятниках, просто потому, что оно — кусочек старины. На этом пути мы воленс-ноленс закрываем глаза на различия мест и блокируем способность отличать хорошую архитектуру от плохой, притом что плохая всегда в решительном большинстве.

Привлекательность такой тактики усилена тем, что она идет в ногу с модными квазифилософскими доктринами о репрессивности ценностных иерархий, являющихся якобы искусственными конструктами, навязанными человеку антигуманными институтами всяческого господства: идеологического, политического, культурного, сциентистского, эстетического, экономического, антропоцентрического, гендерного, расового, языкового и не знаю уж какого еще. Короче, долой каноны!

Далеко идущим последствием столь комфортного решения сложной проблемы сохранения/сноса старинных зданий может стать столь же трепетное отношение наших потомков к массе возведенных на наших глазах построек, которые нынешним энтузиастам сохранения старины представляются безобразными и бессмысленными: ведь они тоже станут «преданьями старины глубокой». «Все действительно разумно...» — знаем мы эту мантру.

Тут мы подошли к Вашему вопросу об «образах» архитектуры. Мне близки мысли Норберга-Шульца в книге «*Genius loci: к феноменологии архитектуры*»¹⁰. Считая, что место (а для него место — это не только улица или квартал, но и дом), будучи сложной качественной цельностью, не может быть описано средствами аналитических научных понятий, ибо «наука в принципе абстрагируется от данности, чтобы прийти к нейтральному объективному знанию, далекому от экзистенциальной основы человеческой жизни», он высоко ставил усилия тех философов, кото-

10 *Norberg-Schulz Ch. Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture. N.Y., 1979. P. 5—10.*

рые искали наиболее плодотворный подход к постижению «гениев мест» в поэзии. Прямо как Вы: «Какой Нотр-Дам без Гюго?» Речь, конечно, не о стишках, а об интуитивной «выпуклой радости узнавания» (Осип Мандельштам). Прекрасна формула Норберга-Шульца: «Архитектура — это визуализация гения места». «Архитектор, — писал он, — которому удастся визуализировать *genius loci*, тем самым придает данному месту осмысленность. А ведь переживать окружающую среду как осмысленную — одна из основных потребностей человека, потому что через свою причастность месту человек поддерживает собственную идентичность». Вот почему мне, как и Вам, не по душе такой подход к задаче сохранения старинных зданий, при котором голос *genius loci* заглушен формальным критерием: старинное? — сохраняем во что бы то ни стало.

А вопросом о суждении вкуса Вы попали в очень важную для меня и до сих пор скрываемую точку расхождения с «профессиональными “москволюбями” и градозащитниками, которые готовы драться за любую “никакую” постройку». Меня раздражает даже не столько притупление чувства места и не то, чем это может обернуться в будущем, а как раз то, что многим борцам за памятники вкус не нужен. Звучит снобистски, хотя я глубоко их уважаю, восхищаюсь их отвагой и презираю себя за неспособность к открытой борьбе за свои убеждения.

По-моему, у «выпуклой радости узнавания» *genius loci* и обусловленного ею суждения об уместности или неуместности зданий — эстетическая природа. Но было бы с моей стороны большой наглостью нести отсебятину о происхождении суждений вкуса в архитектуре.

Не хочу и пытаться сказать об этом что-либо существеннее, чем сказал Роджер Скрутон¹¹. Излагаю его соображения. Чтобы научиться оценивать произведения архитектуры, исходя не из внешних по отношению к ним теорий, а из их собственной природы, архитектурному критику надо расстаться с ролью отстраненного наблюдателя. Ему придется совершить то, чего многие критики избегают, опасаясь быть уличенными в субъективности своих суждений, — а именно отдаться эстетическому переживанию произведения и включить на полную мощность две свои способности — *внимание* и *воображение*.

Вниманием, направленным на объект переживания и тем самым придающим переживанию осмысленность, эстетическое переживание архитектуры отличается от таких чувственных удовольствий, как, например, наслаждение едой или питьем. Допустим, мой собеседник восхищен тонкой отделкой якобы мраморных колонн, но я указываю ему на ошибку: колонны оштукатурены. Его удовольствие может сразу исчезнуть: его лишили объекта восхищения. В этой ситуации ему помог бы обращенный к самому себе вопрос: что же именно доставляло ему удовольствие?

В воображении Скрутон акцентирует творческий импульс, иллюстрируя его способностью слышать в музыке движение, приближение мелодии к определенным местам или ее удаление от них — притом что научное описание мира звуков не нуждается в упоминании феномена музыкального движения, ибо физически в музыке нет ни пространства, ни объектов, которые в нем движутся. Творческое переживание «может выражать все богатство наших интеллектуальных представлений, может изменяться и корректироваться благодаря аргументации». Поэтому «не может быть такого переживания архитектуры, которое не было бы также проявлением вкуса. Ибо если о переживании можно говорить как о “правильном” или “ошибочном”, разве уже это не предполагает определенного выбора? И не ведет ли это нас к попытке выбрать наилучший или подходящий объект для переживания? Вкус — единственная гарантия выбора наилучшего объекта переживания».

11 Scruton R. The Aesthetics of Architecture. L., 1979. P. 104—134.

Любите произведения, а не полученное от них удовольствие, — предостерегает Скрутон. В противном случае вам будет безразлично, испытали ли вы удовольствие от созерцания архитектуры или от дозы наркотика. Пристальным вниманием к объекту эстетическое переживание отличается от наслаждения теплой ванной или хорошей сигарой. Вкус проявляется, когда человек рассматривает свою удовлетворенность произведением архитектуры как часть эстетического кругозора и, значит, как нечто оправдываемое доводами, которые можно применить и к другому произведению. Скрутон ссылается на Канта, который первым говорил об «универсальности» вкуса, о том, что вкус всегда претендует на *правоту*, которую другие должны признать или повиноваться ей.

Но как быть с объективностью вкуса? — спрашивает Скрутон и отвечает: «Когда здание поражает нас красотой или безобразием, невозможно одновременно и переживать это впечатление, и сомневаться в его обоснованности. Человек чувствует, что у него есть основание для предпочтения, даже когда он не может *привести* никакого основания; в этом случае иметь основание значит иметь право на суждение. Это значит быть уверенным, что другие должны чувствовать то же самое или, по меньшей мере, считаться с тем, что чувствует он».

Простите, если утомил Вас непростыми идеями замечательного английского философа.

Я не ответил на несколько вопросов, поставленных Вами в конце письма. Один — о реставрации: «Что именно реставрируется?» Признаться, я никогда не раздумывал об этом. Сейчас ловлю себя на том, что суждение о том, хорошо ли отреставрировано какое-либо здание, смещено у меня с самого этого здания как материального объекта на то, что, наверное, правильно будет назвать его театральным эффектом: исполняет ли отреставрированное здание *воображаемую* мной роль, которую оно играло когда-то, представляя от «гения места»? Опасаясь презрения со стороны специалистов, бьющихся над головоломными задачами аутентичности, я все-таки сомневаюсь, что аутентичность в принципе достижима. Ибо даже если объект материально абсолютно идентичен самому себе прежнему, у нас нет возможности аутентично его воспринять. Поэтому в предложенном Вами выборе между условно аутентичным образом здания и тем, к которому мы привыкли, — я предпочитаю второй, потребительский, сценический вариант. Мне кажется здравым творческое отношение к реставрации памятников древности, которое в эпоху барокко теоретики-академисты разделяли, как ни удивительно, со своим противником Бернини: «Реставрировать, — писал Филиппо Бальдинуччи, — значит переделывать фрагменты, поврежденные или отсутствующие из-за их древности или по случайности»¹².

Г.Е.: Давайте вернемся на новом витке к книге, к тому, что уже отчасти обсуждалось. Вот меня несколько зацепило Ваше определение «продукт осознанного дилетантства», поскольку для меня книга как раз являет редкий пример «правильной научности» — когда интересное специалистам интересно и обычным читателям (я в данном случае как раз обычный читатель), когда внятен предмет рассуждений, но внятен и автор, предмет рассматривающий; то есть мне кажется, что человеческая мера, своего рода гармоническая «калокагатия», способствует не только обаянию текста, но и его убедительности. И хотелось бы понять, насколько во всем этом содержится полемика с нынешними представлениями о «научном изложении», которую, подозреваю, Вы явно не имели в виду и не затевали, но которая здесь, по моему, латентно присутствует, я ее слышу и отлавливаю. Или все-таки вчитываю?

12 Op. cit.: *Jokilehto J. A History of Architectural Conservation*. PhD Thesis. The University of York, 1986. P. 65.

А.С.: Но ведь у меня действительно нет солидного историко-архитектурного или архитектурно-критического опыта. Обе мои книги об архитектуре — вылазки со стороны искусствоведа, ближайшие друзья которого, правда, не искусствоведы, а архитекторы. Маргинальное положение в архитектуроведческом домене как раз и дало мне преимущество в роли посредника между профессионалами и неподготовленными читателями. Отсюда полемика с «научным изложением».

Г.Е.: Хотелось бы еще, коль скоро здесь должно присутствовать обсуждение конкретного издания, попробовать ответить на задаваемый читателями вопрос (это правда, он задается), почему в книге нет иллюстраций. Ну, со своей стороны, я тоже могу как-то объяснить такое решение (кстати, не помню, кто из нас его предложил): 1) иллюстраций должно было быть слишком много, а макет не рассчитан на такое количество; 2) поиски «картинок» затянули бы процесс выхода книги на неопределенный срок; 3) серия «Очерки визуальности» вообще предполагает в основном словесное представление изобразительного материала. Но мне показалось, что в результате тут случилась «добродетель из необходимости». А что Вы думаете по этому поводу?

А.С.: Да, читатели не только озадачены таким аскетизмом, но и досадуют. Но есть и радующиеся, например, мой внук. Пишет: «Интересно бывает иногда изобразить описываемое в уме, как бы пытаюсь “разгадать” постройку до взгляда на фотографию или план... Я читаю с открытой лентой *Google Images*, а наполненная большим количеством картинок бумажная версия отвлекала бы читателя от самого текста».

Я сам предложил издать «Очерки...» без картинок. Ваши резоны меня поддерживали. К суровому решению вел и способ моей работы: прежде чем приступить к очередному очерку, я подолгу сидел в *Google Maps*, исследуя с помощью желтого человечка из опции *Browse Street View Images* всевозможные виды на то, что хотел описать. Это придало мне смелость возложить на компьютер то, чего критически не хватало бы в книге докомпьютерной эпохи.

Сработало и вкусовое предубеждение: с наборной полосой идеально сочетается черно-белая графика, но не фотография, от которой некуда было бы деться, если бы мы все-таки решились на вариант с иллюстрациями.

Наконец, самое важное. Как бы хорош ни был макет, иллюстрации не были бы моим личным делом. Без них же я предстаю перед читателем гол, как сокол, — а в реальном, не книжном мире живут настоящие, а не репродуцированные здания. Читатель находится между раскрытой книгой и рассредоточенной по земному шару архитектурой. Она заслуживает того, чтобы, не довольствуясь эрзац-фото, он пустился в маленькое интернетное приключение.

Замечательное занятие — нести ответственность за свои слова!