

ОБЩЕСТВО ИСТОРИКОВ АРХИТЕКТУРЫ ПРИ СОЮЗЕ АРХИТЕКТОРОВ РОССИИ

Г.И.РЕВЗИН

НЕОКЛАССИЦИЗМ В РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

АРХИВ АРХИТЕКТУРЫ

Выпуск II

Издано на средства М.А.Аркадьева

Москва – 1992

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	3
Введение.....	5
Глава I. Неоклассика в литературе о ней.....	18
Глава II. Неоклассический импульс.....	49
Глава III. Стилистическая эволюция неоклассицизма. От стилизации к стилю.....	69
Глава IV. Иконографическое развитие неоклассики. Проблема истинной архитектуры.....	98
Глава V. Смысл неоклассики.....	130
Заключение.....	147
Примечания.....	155

Общество историков Архитектуры при Союзе архитекторов России.

Архив архитектуры. Выпуск II.

Г.И.Ревзин. Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века

Издание книги Г.И.Ревзина Общество историков архитектуры при Союзе архитекторов России начинает публикацию монографий по истории архитектуры.

Книга посвящена неоклассике, малоизученному направлению в русской архитектуре начала XX века. Подробно рассматриваются генезис движения, его эволюция, его связи с культурой начала века.

Для историков архитектуры, искусствоведов.

Рекомендовано к печати на заседании Ученого Совета НИИТАГ 10.12.1991. Протокол №3

Принято к публикации на заседании общества историков архитектура 28.01.1992

Рецензенты: Н.Ф.Гуляницкий, доктор архитектуры.

Д.О.Швидковский, кандидат архитектуры.

Моему учителю
Д.В.Сарабьянову

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга посвящена архитектуре неоклассицизма начала XX века. Недостаточное внимание к этому направлению особенно заметно на фоне общего увлечения культурой начала века вообще и в частности архитектурой модерна. Между тем, неоклассика представляется одним из наиболее существенных явлений в архитектуре и культуре 1900-1910-х гг. Во многом это направление определило развитие архитектуры всего столетия и к несчастью для себя самого явилось предшественником классики тоталитарных режимов 1930-1950-х гг. Эта классика отбрасывает тень на всю классическую традицию, но прежде всего - на неоклассицизм начала века. Я пытался увести неоклассицизм 1910-х гг. из под этой тени и утвердить его самостоятельное, суверенное эстетическое значение.

Книга родилась из исследования, проводившегося в отделе теории архитектуры и архитектурной композиции ВНИИ теории архитектуры и градостроительства. Моя глубокая благодарность заведующей отделом И.А.Азизян за доброе отношение к моим занятиям, за ее советы, за настойчивость, с которой она добивалась, чтобы эта работа была доведена до состояния монографии. Мне также хотелось бы поблагодарить сотрудников отдела Н.Л.Адаскину, Г.С.Лебедеву, И.А.Добрицину, Д.К.Бернштейна и А.В.Бабурова за искренний интерес и поддержку моего исследования.

Я хотел бы поблагодарить всех, кто в разное время рецензировал рукопись - Н.Ф.Гуляницкого, Е.А.Борисову, Ю.П.Волчка и Д.О.Швидковского, который помог мне опубликовать эту книгу в "Архиве архитектуры" Общества историков архитектуры. Я хотел бы

также выразить свою благодарность И.А.Бондаренко, способствовавшему публикации книги.

Мне бы хотелось поблагодарить здесь двух своих друзей, Во-первых, Вл.В.Седова, прошедшего вместе со мной всю Москву в поисках бесчисленных памятников неоклассической архитектуры, обращавшего мое внимание на все новые и новые произведения неоклассики по всей России, которые мне лишь частично удалось включить в этот текст. Во-вторых, М.А.Аркадьева, который бескорыстно, из одного чувства дружбы и из желания так или иначе дополнить картину развития русской культуры, дал мне средства для издания книги.

Моя глубокая благодарность моей маме, О.Г.Ревзиной, в течение пяти лет выслушивавшей мои гипотезы по поводу неоклассики и теории стиля и пытавшейся придать им приемлемую форму, а на последнем этапе взявшей на себя труд редактора рукописи.

Эта книга никогда не могла бы выйти без помощи моей жены, Ю.Е.Ревзиной, щедро делившейся своими знаниями историка архитектуры итальянского Возрождения, моего спутника в зимних походах по неоклассическому Петербургу, моего первого читателя, рецензента, критика, редактора, корректора и т.д.

Я благодарен В.Н.Гращенкову за те любовь и уважение к классике, и за тот вкус к проблемам теории и истории искусствознания, которые я усвоил на его лекциях по истории искусства Возрождения и по методологии на отделении истории искусства МГУ.

Вся работа над книгой шла под внимательным и добрым руководством моего учителя Д.В.Сарабьянова. Ему я и посвящаю эту книгу.

ВВЕДЕНИЕ

Исследования, посвященные архитектуре модерна, как правило, открываются описанием его тяжелой историографической судьбы несправедливо забытый когда-то, обруганный впоследствии, модерн только теперь становится предметом объективного научного анализа. "Неоклассицизму, - по словам Е.А.Борисовой, - "повезло" несравненно больше, чем всем другим стилистическим направлениям в архитектуре начала XX века. Ни одному из них не посвящено столь богатой литературы, ни одно не было столь всерьез воспринято как современниками, так и последующим поколением архитекторов". [1]

Эти слова произнесены 20 лет назад. За это время ситуация изменилась радикально. Культура начала века оказалась в центре внимания гуманитарного знания: филологов, философов, искусствоведов. С исследованием модерна связаны наиболее значимые успехи советского архитектуроведения. Неоклассицизму же повезло несравненно меньше, чем всем другим явлениям культуры начала века. Пафос открытия "серебряного века" миновал это направление, и если оно заслужило внимание в работах последнего времени, то лишь негативное.

В историографии 30-50-х годов неоклассика противопоставлялась всем остальным явлениям культуры начала века как единственное достойное и ценное направление в море декаданса и упадка. Сегодня культура начала века предстала как целостный организм, соединенный и пронизанный многоаспектными связями. Но неоклассицизм так же, как и раньше, не включается в эту целостность. Напротив, он как бы отторгается культурой, точнее, ее современным видением.

Причины этого представляют самостоятельный историографический интерес. Нам неоклассика кажется явлением, порожденным культурой 1900-1910-х гг., и архитектурно оформившим эту культуру. В чисто качественном отношении неоклассика не уступает современным ей течениям, оставляя по себе тысячи рядовых памятников и несколько подлинных шедевров.

Настоящая работа носит историко-теоретический характер. Цель работы в области истории архитектуры - анализ неоклассики с позиций современных представлений о культуре начала века - заставляет заново отвечать или корректировать ответы на основные для определения стиля вопросы: генезис стиля, его эволюция, формальная концепция. Но прежде всего нам представляется

необходимым поставить вопрос об общекультурной семантике неоклассики, о том, как она передает основные смыслы культуры своего времени.

Цель работы в области теории архитектуры - конструирование модели стиля, которая описывала бы неоклассику. При всей видимой локальности такой задачи с точки зрения общей теории архитектуры, она представляется в достаточной мере осмысленной. Искусствоведческие модели стиля всегда в той или иной степени ориентированы, на конкретный исторический материал. Однако это не мешает исследователям, с известными ограничениями, распространять их и на более широкий круг явлений. Поэтому у нас есть основания надеяться, что предлагаемая в данной работе модель стиля не будет ограничена в своем применении исключительно неоклассикой 1900-1910 гг.

Основная искусствоведческая модель стиля была выработана в исследованиях формальной школы конца XIX - начала XX века[2]. На всем протяжении ее существования она являлась объектом ожесточенной критики, как в зарубежном, так и советском искусствознании[3]. Последний всплеск полемики вокруг категории стиля в его формальном понимании приходится на 70-е года (работы А.М. Кантора[4], А.Д.Чегодаева[5] и др.). Однако центральное положение категории стиля и в современной науке не вызывает сомнений. Искусствознание не обладает иным, кроме стиля, способом обозначить любую наблюдаемую в истории общность материала. Поэтому любые исследования, направленные на анализ сколько-нибудь общих закономерностей, оказываются связанными с категорией стиля.

Но сталкиваясь с таким материалом как эклектика и модерн, где разнообразие пластических форм становится одной из важнейших характеристик, исследователи вынуждены отказаться от классического, "вельфлиновского" представления о стиле. "Представление о визуальном единстве стилевых форм как непрременном атрибуте архитектурного стиля, выработанное в результате осмысления опыта западноевропейского зодчества XV-XVIII вв. - по мнению Е.И.Кириченко, - не приложимо к ... последней фазе архитектуры нового времени (эклектике - Г.Р.)"[6], и, в ее концепции, к модерну.

Это обуславливает своеобразное понимание категории стиля в исследованиях, посвященных архитектуре XIX - начала XX веков. Иногда термин "стиль" употребляется в редуцированном смысле - не как обозначение формально-стилистической общности, но просто общности материала. Речь может идти о единстве архитектуры

в рамках эпохи или же некоторой историко-культурной ситуации, о единстве методов проектирования, или основных идей, которыми руководствовались мастера и т.д., но не о единстве формы.

С теоретической точки зрения такое понимание стиля выглядит недостаточно отрефлектированным, и в этом смысле неудовлетворительным. Ведь если стиль в формально-стилистической парадигме предстает как общность с ясными критериями ее определения, то здесь перед нами достаточно произвольное обозначение общности, когда критерий, по которому она сформирована, остается непроясненным.

Возникают и попытки сформулировать иную, ориентированную на архитектуру рубежа веков, стилистическую парадигму. В наиболее развитом виде мы находим ее в трудах Е.И.Кириченко. По ее мнению, стилистические системы архитектуры нового времени подразделяются на два основных типа. В первом, классическом, стиль - это "феномен, обладающий определенным визуальным единообразием, закрепленным в специальной системе приемов и форм, с которыми связывается представление о прекрасном, и которые служат как бы его материализацией"[7]. В этом случае стилистическая система не зависит от конкретной архитектурной задачи, типа здания, материала и т.д. (ордер). Во втором типе формы стиля вырастают из конкретных архитектурных обстоятельств - функции, материала и т.д. Единообразие форм здесь отсутствует, но взамен появляются единые принципы формообразования. Это - вся новая архитектура XX века, которая начинается с модерна.

Различие, проведенное Е.И.Кириченко на всех уровнях построения архитектурного организма - от общей композиции и до детали - позволяет рельефно продемонстрировать глубокие отличия архитектуры модерна от эклектики. При этом не трудно заметить, что предлагаемая ею стилистическая парадигма ориентирована прежде всего на описание модерна. Эклектика приобретает здесь достаточно спорные характеристики, попадая в ту же стилистическую группу, что и классические архитектурные стили - классицизм, барокко и т.д. В этом случае ее главной характеристикой оказывается "кризисность": "в эклектике, явлении кризисном, черты кризисности еще определеннее"[8]. Характеристика эклектики через понятие стиля оказывается возможной только в терминах "кризис стиля".

Критерием общности в парадигме, предлагаемой Е.И.Кириченко, по-прежнему оказывается форма. В этом смысле ее характеристика эклектики как кризиса стиля - глубоко традиционна: она

проходит через все исследования формально-стилистической школы. При этом идея кризиса возникает не из самой архитектуры, но именно из представления о стиле. Архитектура эклектики бурно развивается, захватывает все жанры и т.д. - о кризисе архитектуры здесь говорить не приходится. Перед нами лишь кризис принципа формального единства.

Нельзя не заметить определенной парадоксальности современной научной ситуации в понимании категории стиля в целом. Современное искусствознание ушло от той модели науки, которая была выработана в рамках формальной школы. Под формой сегодня понимается форма значимая, и определить стиль - значит определить его смысл. Подобный взгляд на стиль соответствует сегодняшнему общекультурологическому пониманию искусствоведческих проблем.

Однако критерием единства стиля по-прежнему остается форма. Единство архитектуры эклектики налицо - в единстве семантики романтизма, историзма. Пытаясь определить стиль модерн не только в архитектуре, но и в других искусствах, мы, по-видимому, опять-таки должны будем обратиться к единству смысла, а не к принципу проектирования "изнутри наружу", который характеризует модерн в архитектуре, но который трудно соотнести с живописью. Так, Д.В.Сарабьянов определяет стиль модерн через категорию "панэстетизма"[9], понятие не только не формальное, но и трудно проецируемое на форму.

Тем не менее, в основе стиля остается не семантический критерий, а формальный. Одну из самых глубоких моделей стиля в искусстве предложил в своей монографии "Стиль и архитектура" А.И.Каплун[10]. Здесь стиль впервые в своем наиболее общем проявлении - как "стиль эпохи" - теряет критерий единства формы, характеризуя собой многообразие художественно-пластических проявлений и форм видения данной эпохи. На базе понятого так стиля эпохи вырастает, в модели А.И.Каплуна, "исторический стиль", который уже характеризуется единством пластических форм. При этом, если стиль эпохи - это "эпоха как она есть", то исторический стиль - это "эпоха как она видит себя".

Оригинальность и значение этой концепции, по нашему мнению, определяется прежде всего тем, что А.И.Каплун первым в истории искусствознания предложил рефлексивную модель стиля. Очевидно никак не связанный с герменевтической школой, он в то же время оказался в русле тех поисков, которые велись в западной философии в 60-80-е годы и полагали рефлексивность основным механизмом культуры. "Эпоха как она себя видит" - это эпоха как она

себя рефлексивует, и исторический стиль в таком случае - проявление и результат рефлексивного процесса, В этом смысл исторического стиля.

Но, уничтожая критерий единства формы для стиля эпохи, А.И.Каплун вместе с тем превратил этот критерий в необходимое условие самого наличия смысла. Ведь если эпоха не имеет исторического стиля, то перед нами не просто "бесстилье", как это понималось традиционным искусствознанием, а феномен эпохи, которая себя не видит, не понимает, не рефлексивует. Она не осмыслена, бессмысленна. Отмеченный парадокс современной научной ситуации проявляется здесь едва ли не с наибольшей полнотой: чем сильнее смысловой пафос в объяснении и понимании стиля, тем значимее для исследователей оказывается формальный критерий.

Нам представляется важным не констатировать противоречивость сегодняшней теории стиля, но проследить логику становления описанного парадокса. Поскольку для нас центральной проблемой является проблема смысла неоклассики, то мы позволим себе остановиться на этом подробнее. Очевидно, что значение формального критерия в определении стиля при ориентации на смысл может сохраняться в том, и только в том случае, если само формальное понимание стиля содержит в себе возможность инверсии в сторону смысла. О каком смысле в таком случае идет речь? Каковы его характеристики?

Для ответа на этот вопрос нам представляется необходимым остановиться на проблеме взаимодействия формального искусствознания и психологии. Их союз сам по себе представляет интересный научный вопрос. Во времена Г.Вельфлина и А.Ригля психология (в ее культурно-историческом варианте, на который ориентировалось искусствознание) не представляла собой сколько-нибудь развитой науки с длительной традицией. Напротив, это был ряд вполне недоказуемых гипотез. Более того, значительную часть этих гипотез психология сама черпала из искусствознания (так, идея гештальта психология обязана австрийскому искусствоведу Х.Эренфельсу, а на концепцию искусства у Фрейда, как показал М.Шапиро, оказал влияние такой небезупречный в научном отношении материал, как роман Мережковского о Леонардо да Винчи)[11]. Можно предположить, что обращение искусствознания к психологии было вызвано не успехами последней, которые необходимо было учитывать, но потребностями искусствознания, которое для решения некоторых проблем искало себе точку опоры.

Цель формального искусствознания - выявление структур,

пронизывающих художественную форму независимо от конкретного произведения, мастера и т.д. (ср. "история искусства без имен" - Г.Вельфлин). У С.Эйзенштейна находим следующее интересное в этом смысле рассуждение: "плоскость картины, форма здания, пластическая тенденция монумента - все они ... подобны ... отложениям горных пород"[12]. Внимательный читатель найдет здесь скрытую отсылку к работе А.Бринкмана ("пластическая тенденция монумента")[13], и тогда "плоскость картины" и "форма здания" органично встанут в ряд понятий формального искусствознания. Формальные категории оказываются в этом случае уподоблены горным породам.

Это уподобление представляется нам весьма показательным. Формальные категории оказываются самодостаточными, они не отражают некую реальность (не миметичны), они сами - реальность, такая же, как горные массивы. Характеризуя формально-стилистический метод, М.Шапиро пишет: "Некоторые описания имеют чисто морфологический характер, как если бы речь шла о природных объектах - орнамент, скажем, классифицируется наподобие кристаллов. Напомним в этой связи, что О.Мандельштам в "Разговоре о Данте" утверждал, что литературоведение должно уподобиться кристаллографии или геологии[15].

Но если формальные структуры - структуры "геологического" типа, то в философском смысле они выступают как "вещи в себе", независимые от восприятия субъекта. С одной стороны, это давало искусствознанию объективный, "чистый" материал для анализа и позволяло ему уподобляться естественным наукам. Но, с другой стороны, с исключительной остротой вставал вопрос о том, как искусство может восприниматься, пониматься.

В свое время, критикуя формализм, М.Бахтин считал этот вопрос неразрешимым в рамках формальной парадигмы. Он полагал, что в этой проекции искусство вовсе лишается содержания и смысла. Однако на самом деле этот вопрос решался - и именно через альянс искусствознания с психологией. Формальные структуры в искусстве в рамках формально-стилистической школы представляли как прямые аналоги, как изоморфы структур психологических.

Показательны в этом смысле попытки охарактеризовать тот или иной стиль через устойчивый психологический тип - этнокультурный (ср. "германец" у Ригля или Воррингера), или даже патологический. Отчасти иронизируя над подобными попытками, М.Шапиро пишет: "Если шизофреники заполняют листок бумаги теснящимися мотивами повторяющихся узоров, можем ли мы объяснить сходные

тенденции в искусстве исторической или примитивной культуры шизофренической тенденцией или господством шизоидного типа личности в этой культуре?"[17]

Вопрос о некоем автономном смысле произведения в этом контексте снимается, но сам смысл присутствует в виде психологической субстанции. Процесс творчества здесь - это овеществление психики, перенесение форм психической организации в формы вещные. Процесс же восприятия, понимания - это трансляция структуры вещных форм в психику воспринимающего, отпечатывание формальной структуры в структуре психики. Речь, таким образом, идет о смысле безусловном, не зависимом от воспринимающего, смысле, спаянном с формой изоморфностью своей организации.

В этих рамках формальная парадигма и содержит в себе возможность исследования семантики. Когда, определяя стиль, современные исследователи говорят о единстве эстетических представлений, форм мышления и т.д., то эти субстанции, хотя, казалось бы, и вписываются в современную культурологическую парадигму, вместе с тем несут в себе остаточный привкус все того же безусловного смысла, независимых от субъекта и от содержания мышления, форм психической организации. "Основные понятия истории искусств" Г.Вельфлин начинает словами "Переход стиля Ренессанс в стиль барокко есть прекрасный ... пример того, как новый дух эпохи вынужден искать для себя новую форму"[18]. Казалось бы, за формой видится и ищется духовная субстанция. Но в докладе перед прусской Академией Наук Вельфлин объясняет тот же процесс так: "изменения стиля вызываются изменениями способа человеческого зрения"[19]. Духовная субстанция тем самым оказывается субстанцией чисто психологической, больше того, психофизиологической, выражаясь в способе зрения. Смысл становится изоморфом формы, ее аналогом в психике.

По ходу рассуждения возникает впечатление, что если форму мы полагаем объективной, то смысл - субъективным, если форму - субстанциональной, то смысл - акцидентальным. Отсюда следует вывод о релятивизме в понимании смысла. Подобное представление нам чуждо. Для нас проблематична не объективность смысла, но возможность его внесубъективного постижения.

Разумеется, с философской точки зрения, и суждение о форме субъективно так же, как и суждение о смысле. Но мера произвольности для суждения о форме у любого воспринимающего, а тем более для исследователя, владеющего общенаучным языком, совсем иная, чем для суждений о смысле. Если исследователь отмечает

использование в произведении открытого мазка, это суждение трудно оспорить. Если же утверждается, что импрессионисты ищут способ передать мгновение, и поэтому нацелены на моментальность, то с тем же успехом можно сказать, что они ищут способ передать суть вещей так, как они даны человеку, и поэтому нацелены на вечность. В равной степени из этого можно вывести торжество реалистической идеи в их творчестве и полный отказ от реализма.

Для нас несомненна онтологичность смысла, но не менее несомненна онтологичность ситуации восприятия произведения и его интерпретации. Именно такая онтология полагается базовой в герменевтической школе философии. Если же попытаться отказаться от значимости этой ситуации, то она начинает мстить за подобное упрощение. Да, в описанной формальной модели смысл становится объективной субстанцией, не зависимой ни от кого. Он теряет неопределенность бесконечной череды интерпретаций, превращаясь в "геологическую", кристаллическую структуру. Но он бесконечно редуцируется, существует лишь на уровне безусловных эмоциональных реакций на формальные раздражители.

По сути, с представлением о том, что искусство передает значимые духовные ценности, с представлением о символической природе художественного значения, со "смыслом" в рамках культурологических исследований такое понимание смысла несовместимо. Мы можем забывать об этом, говоря о "формах мышления", выраженных в стиле, но стоит поставить эту проблему, и глубокая несовместимость смысла психологического и интеллектуального станет явной.

Искусство в его символическом, смысловом аспекте исследуется в рамках иконологического и иконографического подхода. В конце 50-х - начале 60-х годов состоялась знаменательная, с точки зрения рассматриваемой нами проблемы "стиль и смысл", дискуссия о возможности создания модели "иконографического стиля"[20], то есть возможности совмещения стилистического и иконографического подхода. Характерна в этом контексте позиция, занятая одним из самых тонких и глубоких искусствоведов этого времени Отто Пэхтом: "Я теряюсь в догадках, - писал он, - как можно было бы совместить иконографический и стилистический подходы, если они основываются на совершенно различных представлениях о природе творчества - один апеллирует к рациональному, интеллектуальному, другой же - к иррациональному, - и каждый считает, что он схватывает самую суть феномена искусства и объясняет его целиком"[21].

Итак, стиль в его классическом понимании оказывается несовместимым с представлениями об интеллектуальной семантике, о ясных духовных смыслах, которые несет в себе произведение искусства. Казалось бы, в таком случае семантический пафос искусствознания должен был приводить к отказу от стилистического и господству иконографического и иконологического подходов. Такая тенденция в современном искусствознании совершенно очевидна. Но вместе с тем отказ от категории стиля не происходит.

Причина этого в том, что иконографический подход не формирует своей, сопоставимой со стилем, формы общности произведений искусства. Речь здесь идет об интерпретации, поиске смысла конкретного произведения, но не о поиске смыслового единства многих произведений, системы смыслов, которая характеризовала бы школу, направление, или же "дух эпохи". Иначе говоря, смысл не выступает в качестве критерия и основы какой-либо общности. Именно поэтому, несмотря на интерес к семантике, формальный критерий общности продолжает существовать и не теряет своего значения.

Действительно ли смысл не может выступать в качестве основы общности? Искусствознание не обладает моделью общности по смысловому критерию. Однако в других гуманитарных дисциплинах такие модели давно созданы и успешно функционируют.

В наиболее формализованном виде мы находим такую модель в теории семантических полей в лингвистике[22]. Суть идеи сводится к поиску реально функционирующих связей между отдельными смыслами. Общность строится не на основе границы, которая оформляла бы ее извне, но на основе внутренних ассоциативных связей между ее элементами, на основе сцепления смыслов. Не касаясь современных строго логических теорий, можно проиллюстрировать эту идею примером, который разбирает в "Философии имени" А.Ф.Лосев[23]. Основываясь на этимологических разысканиях, он выделяет систему смыслов, связанных с понятием "истина" в различных языках: то, что существует подлинно (от "есть", "быть"), то, что незабвенно, вечно (в греческом языке), то, во что следует верить (в латинском). А.Ф.Лосев в данном случае следует за П.Флоренским, который, помимо перечисленных, выделял и другие значения: то, что принимается всеми, то, что идет от Бога и др.[24]. Итак, смыслы: подлинное Бытие, вечность, объект веры, слово Божье, нечто общепринятое и признанное и т.д. составляют семантическое поле "истины". Список элементов значения, или "сем", можно продолжать;

важнее другое: каждое из перечисленных понятий ассоциируется с другим, вызывает другое в памяти, это - реально функционирующая смысловая общность.

Подобные схемы единства смыслов широко применяются в культурологии. Классический пример - структурный анализ мифов у К.Леви-Строса. Предполагая, что каждое ключевое для отдельного мифа понятие или оппозиция ассоциативно связано с другими, и все они - с фундаментальными ценностями данного социума, он показал наличие реально действующей единой системы смыслов, которые связывают отдельные мифы между собой[25]. Подобная методика применяется не только в отношении культур примитивных. По сути, из нее исходит А.Я.Гуревич, в своей книге "Категории средневековой культуры"[26], когда последовательно анализирует систему ценностей средневекового социума и показывает связь этих ценностей между собой как единой системы смыслов, единого семантического поля.

Можно ли прямо спроецировать подобную методику на исследование искусства? Заметим, что она ориентирована непосредственно на смыслы как на первичные объекты, и эти смыслы могут проявляться в любой предметной области культуры вне зависимости от специфики этой области. Для нас же смысл не выступает сам по себе. Он может появляться лишь как результат интерпретации, то есть как объект "вторичный". При этом любое произведение может порождать бесконечное количество интерпретаций. У нас нет оснований считать одну из них истинной. Можно сказать, что истинное значение произведения вообще непознаваемо, ибо это и ни одна из его интерпретаций, и даже не замысел автора, ибо значение может быть шире замысла.

Искусствознание не использует модель смысловой общности постольку, поскольку, с одной стороны, она как бы отдаляет науку от ее предмета, заставляя рассматривать не произведение искусства, но его осмысление, а с другой - вводит исследователя в зыбкую область произвольных интерпретаций. Есть ли выход из этой ситуации? Нам представляется правильным говорить о двух типах смысла художественного произведения. Необходимо возможно более четко разграничить значение произведения и его интерпретацию. Значение в этом случае слито с самим произведением, существует лишь в той форме, в которой оно этим произведением оформлено, и в этом смысле герметично и непознаваемо. Форма здесь неотделима от смысла, и значение замкнуто в этой форме. Интерпретация, напротив, есть перевод скрытого в произведении

в другую систему. Любая интерпретация локальна по отношению к значению. Интерпретация есть результат деятельности воспринимающего по адаптации смысла. Число интерпретаций зависит поэтому от числа воспринимающих.

Казалось бы, перед нами тупик: значения непознаваемы, а интерпретации бесконечны. Ни в одном, ни в другом случае мы не получаем четкого объекта для исследования. Но, с другой стороны, можно заметить, что воспринимающий не вполне свободен в своей интерпретации. Она зависит от его представлений и знаний, в конечном итоге, от актуальной культуры социума. Более того, какие-то интерпретации социумом отбрасываются, какие-то закрепляются в качестве общепринятых. Они становятся всем понятными смыслами.

Скажем, непосредственно после своего создания Давид Микеланджело воспринимался как символ борьбы Флоренции за республиканскую форму правления. Было бы ошибкой отождествить этот смысл со значением произведения, сузив его тем самым до политического лозунга. Столь же неправильно было бы утверждать, что этот смысл вообще отсутствует. Это именно интерпретация, которая возникает внутри социума и становится общезначимой для его членов.

В рамках иконографического и иконологического методов общепринятой практикой является сопоставление произведений пластических искусств с другими системами текстов, в которых смысл используемых образов и мотивов так или иначе фиксирован (для иконографии это прежде всего традиция текстовая, для иконологии - изобразительная). Для анализа средневековой архитектуры оказываются необходимы теологические сочинения, тексты проповедей и т.д. Для понимания архитектуры классицизма необходимы философские тексты Просвещения, политические программы "просвещенного абсолютизма", масонские сочинения. Мы можем отнестись к поискам таких "параллельных" искусству текстов как к исследовательским ходам. Но можем, напротив, признать их существование онтологическим свойством экзистенции произведения искусства в культуре. Ю.М.Лотману принадлежит мысль о том, что для нормального существования культуры необходимо наличие нескольких разнонаправленных и разнохарактерных текстов (для преодоления энтропии)[27]. Нам этот тезис представляется чрезвычайно значимым. Ведь наличие параллельных текстов задает направление интерпретации воспринимающего, благодаря им искусство понимается, его язык становится общепринятым, система значений - ясной.

Эти тексты, а к ним относятся не только и даже не столько те, которые прямо толкует произведения искусства, но все те, которые задают рефлексивный уровень социума, продуцируют некий общезначимый набор интерпретаций. Отсюда может возникнуть достаточно четкая и ясная система смыслов, связанных между собой. Именно они могут составлять единое семантическое поле.

Разумеется, когда исследователь имеет дело с формальной общностью, с реально наличествующей единой формальной концепцией, которая свойственна произведениям одного стиля, все рассуждения о смысле как о критерии общности не имеют особого значения. Но как поступать в том случае, когда такое формальное единство отсутствует? Именно этот вопрос заставил нас столь подробно остановиться на проблеме смысла как основы общности. В свое время Б.М.Кириков предложил свою классификацию основных стилистических направлений внутри неоклассики. В основу его классификации были положены два признака: прототип, которым пользуются зодчие, и направление в архитектуре начала XX века, из которого они исходят. Среди прототипов он выделил два: классицизм и Ренессанс. Среди направлений - эклектику, модерн и "ретроспективизм"[28].

Эта классификация может быть развита и дополнена. Так, среди ренессансных прототипов отдельную группу составляют маньеристические образцы, а среди классицистических - ампиры. Среди направлений, из которых исходят зодчие, следует различать раннеромантический и рациональный модерн, ибо в отношении неоклассики они ведут себя по-разному. Но суть ситуации от этого не меняется. Заметим, что на противопоставлении ренессанса и маньеризма (включавшегося в то время в барокко), формировалась концепция Г.Вельфлина, именно их противоположность позволила ему выдвинуть идею стилистической формальной общности. Точно так же на противопоставлении модерна и эклектики основывает свою формальную концепцию стиля Е.И.Кириченко. Назвав неоклассику стилем и применив к ней парадигму стиля в его классическом понимании, мы будем вынуждены искать формальные закономерности, объединяющие системы прямо противоположные: Ренессанс и маньеризм, эклектику и модерн. Задача, как представляется, лишенная смысла.

Можно, разумеется, вообще отказать неоклассике в наличии общности, единства и считать, что мы имеем дело с разными течениями, возникающими внутри эклектики и модерна. С формальной

точки зрения такое решение представляется единственно возможным и верным. Но в таком случае, мы явно противоречим исторической данности - неоклассицизм осознается его представителями как единое движение по пути к классическому идеалу. И, следовательно, перед нами общность, но основанная не на формальном критерии.

Единство неоклассики в том, что она создает единый смысловой фон, единое семантическое поле актуализации классического наследия. Анализ этого поля, закономерностей его построения и тех конкретных смыслов, которые в него включены, - основная задача настоящей работы. Именно здесь пересекаются ее цели в области истории и теории архитектуры: в исследовании неоклассицизма как семантической формы общности.

Глава I. НЕОКЛАССИКА В ЛИТЕРАТУРЕ О НЕЙ.

Историография неоклассицизма, как и большинства течений новейшей архитектуры, начинается со времени его появления. При анализе неоклассической критики мы оказываемся в двойственном положении. С одной стороны, между архитектурой неоклассицизма и критикой возникали интенсивные связи, критика направляла развитие архитектуры, выступала в качестве того "параллельного текста", о роли которого говорилось во "Введении". В этом качестве критика сама по себе выступает как материал для исследования, иначе говоря, в качестве источника. Но это не классический тип источника, с которыми работает, скажем, медиевистика. Критики 1910-х годов - А.Н.Бенуа, Г.К.Лукомский, В.Я.Курбатов и др. - это искусствоведы, историки искусства, и их суждения о неоклассике актуальны не только как свидетельство очевидцев, но и как идеи ученых. В этом качестве критика выступает как начало научной традиции изучения неоклассицизма. В рамках этой главы мы попытаемся охарактеризовать ее с этой точки зрения, включив сюда те идеи, которые не утратили своего научного значения, а также те проблемы, которые были поставлены в критике 1900-х гг. и оказались существенны для формирования дальнейшей историографической традиции.

В жанровом отношении критика 1900-1910-х годов - это эссеизм. Но ее место в эссеистической традиции рубежа веков достаточно своеобразно. Классика эссеистики дает нам образцы текстов литературных, художественных. Для У.Патера было естественно превращать Боттичелли в страдающего эстета "конца века"[1]: его рассказ о Боттичелли - это беллетристика. Вернон Ли населяла Италию разнообразными камерными мифологическими существами, оживлявшими ее рассказ, как оживляют пейзаж фигурки стаффажа. Для Лукомского или Курбатова такие литературные сюжеты оказывались уже невозможными. Они писали именно об архитектуре. Сохраняя эстетику и стиль беллетриста, они теряли его позицию, не выходили в другое, постороннее архитектуре искусство. То, что можно обозначить как "ответственность текста", критерии определения его ценности, лежали не в области соответствия законам литературы, но в области соответствия архитектуре.

Такой критерий соответствует позиции архитектуроведа. Однако в контексте развития архитектуроведения как науки, (для данного периода прежде всего - истории архитектуры) место неоклассической критики также достаточно своеобразно. С одной

стороны, добротный позитивистский археологизм Н.В.Султанова, Н.А. Артлебена или Л.В.Даля для неоклассиков был уже пройденным этапом. С этим методом ушли в прошлое общая для XIX века "дарвинистская" любовь к вопросам "происхождения и развития", так же как и идеи культурно-исторической детерминации искусства. Произведения искусства предстали перед глазами искусствоведов "сами по себе", в контексте разорванных архитектурно-генетических связей и вне детерминации историческими условиями их возникновения. Можно сказать, что объектом внимания оказалась художественная форма как таковая.

Однако аналитический метод, соответствующий подобному взгляду, то есть метод формально-стилистического анализа, еще не был принят этим поколением критиков. В этом смысле характерен следующий факт. На вышедший в 1913 году перевод книги Г.Вельфлина "Ренессанс и барокко", в которой, пусть не в явном виде, но уже содержались идеи его формального метода, двое из интересующих нас авторов - Г.Лукомский и В.Курбатов - откликнулись рецензиями. Лукомский воспринял эту книгу как еще одну скучную и устаревшую переводом немецкую книжку по искусству, бескрылую и добротную[2]. В.Курбатов вступил с Вельфлином в совершенно абсурдный с методологической точки зрения, но имеющий большой историографический интерес спор. "Разложение Ренессанса, - такова тема настоящего исследования, - говорится в предисловии. А напротив - таблица I - собор св. Петра. Конечно, 25 лет назад под влиянием школьных теорий можно было говорить о разложении ренессанса, но разве весь ренессанс создал купол, равный по совершенству и бесподобию линий Микеланджеловскому, фасад столь логичный и торжественный, как фасад Модерны, колоннаду столь безукоризненно строгую, как колоннада Бернини. Вельфлин вступает в защиту барокко, но повторяет: "распад". Да и защита оскорбительна там, где можно лишь восхищаться"[3].

Очевидно, что Курбатов не понимает терминологического значения слов "разложение" и "распад", и придает им неуместный оценочный смысл, соответственно не принимая идей Вельфлина о трансформации ренессанса в барокко. Это, однако, характерно не только само по себе. Курбатов отказывается видеть в соборе св. Петра смену исторических пластов. На место исторической стратификации он ставит идею целостности, единства произведения.

Можно сказать, что вместо "стиля" как понятия аналитического, исследовательского, неоклассики используют "стиль" как понятие синтетическое, художественное. Метод Г.К.Лукомского

лучше всего характеризуют следующие слова; "Во всяком сооружении, как мало бы оно не подходило под строительные каноны, помимо того, что оно может быть рассматриваемо с исторической, археологической, архитектурной и художественной стороны, можно взыскать особую интимную, характерную для него "интересность", - не красоту образцовую, классическую, правильную и гармоничную, а красоту, заложенную в каком-нибудь уголке здания, в массе построек, может быть в сочетании их при различном освещении"[4]. Центральное понятие в методологии критиков-неоклассиков "душа стиля", в своей субъективности и неопределенности как нельзя более точно выражающее отношение к стилю внутри неоклассической критики.

Центральный вопрос для историка: происхождение неоклассического стиля - оказывался на периферии интересов критиков. "Любовь к старине, наблюдаемая ... в зодчестве, объясняется тем, что после всех неудачных попыток в 90-х годах минувшего столетия, к ... "новшествам" наступило попросту отвращение"[5], - писал Г.К.Лукомский. При желании можно интерпретировать подобные утверждения как доказательство того, что неоклассика возникает как реакция на архитектуру модерна. Но отсутствие сколько-нибудь продуманной концепции, объясняющей появление неоклассики, бросается в глаза.

Чем объяснить отсутствие интереса к этому вопросу? Дело, как представляется, не только в специфическом неприятии проблем "происхождения и развития", о котором уже говорилось. "Синтетическое" отношение к стилю заставляло видеть классический стиль как желанную цель, а не как эмпирическую данность. Рождение подлинной классики мыслилось в будущем. Настоящее же мыслилось как предыстория подлинного рождения, поэтому пытаться объяснить рождение неоклассики означало для критики искать причины того, что еще не произошло. "И должно начаться, и уже начинается (движение - Г.Р.) - другое, не столь индивидуалистическое, более закономерное, более оглядывающееся назад"[6], - писал Г.К. Лукомский в 1909 году. Это ощущение "у порога" - "должно начаться и уже начинается" - проходит через всю неоклассическую критику.

Не находя в критике концепции рождения неоклассического движения, мы взамен этого обнаруживаем массу высказываний на тему о том, что должно к этому рождению привести. Именно так следует воспринимать многочисленные упреки критиков в адрес неоклассической архитектуры. Показательны в этом отношении слова

А.Н.Бенуа, сказанные им уже на закате неоклассики, в 1917 году, в рецензии на монографию Г.К.Лукомского "Современный Петербург". "Я не могу скрыть известной досады. Эта досада касается не столько отдельных зданий, сколько всего движения в целом, или скорее, если можно так выразиться, того уклона, который все сказывается в направлении нашей архитектуры. ... Если под классицизмом подразумевать моду на классические формы, то это такая же ересь, как и всякая другая из милых нашему времени и столь гнусных в своей основе "стилизаций". Это есть повод к фатально дилетантскому и поверхностному подражательству. Как ни печально в этом признаваться, но именно чем-то таким и представляется мне даже плодovitейшая современная русская архитектура"[7].

По мнению Бенуа, необходимо преодолеть стилизацию, обратившись от поверхностной имитации классики к глубинному ее постижению. Упреки в стилизации сопровождают неоклассику на всем протяжении ее развития. Причем заметим, это критика сочувственная (как у Бенуа), направленная не на то, чтобы уязвить представителей движения, но на то, чтобы движение улучшить. Развивая эту мысль, можно сказать, что вектор движения к подлинной классике направлен от стилизации к стилю. Забегая вперед, заметим, что проблема стилизации в современном архитектуроведении активно обсуждается, однако не в той плоскости, которая задана процитированным отрывком. Мы не располагаем моделью, которая позволила бы понять процесс развития от стилизации к стилю.

Другим важным мотивом неоклассической критики, проходящим через все ее развитие, было несоответствие классики "современности", условиям современной жизни. "Мы живем в эклектическое время, - писал в 1908 г. В.Я.Курбатов, - ... и поэтому стили Empire и Людовика XVI будут неизбежно употребляться. Первый из них даже в моде, но применять его следует очень осторожно, так как нашему времени он совершенно не соответствует. Где воодушевление, подъем, трофеи Александровского времени? Можно думать, что вполне возможно применение того же стиля в более скромных постройках. И еще лучше, если будет употребляться Кваренги-Палладианский тип, более скромный и легче приспособляемый, чем стиль Росси и Томона[8].

Отметим специфический модус постановки этой проблемы: речь идет не о том, чтобы, указав на несоответствие современности, отбросить неоклассику, но о том, чтобы классику с современностью примирить. Это стремление проявляется на всех уровнях архитектурного организма. Представление о современности в архитектуре

в тот период прежде всего соотносилось с новыми конструкциями, функциями и материалами. Показательны в этом отношении слова, произнесенные М.С.Лялевичем с трибуны IV Съезда зодчих: "Действительно рациональное применение железа ... основано на идее треугольника сил. Здесь я особенно хочу подчеркнуть то, что идея эта имеет готовый прообраз в сочинении архитектора XVI столетия Andrea Palladio"[9]. Г.К.Лукомский же писал: "Надо выработать свой стиль, который наиболее подходил бы к современным задачам и соответствовал бы новым строительным материалам. Кажется, что таким стилем, вполне отвечающим стремлению пользоваться для обработки здания исключительно подлинными материалами и соответствующим условиям эстетики и комфорта нашего времени является вообще итальянская классика"[10].

Как относиться к подобным заявлениям? Беспристрастный анализ показывает, что перед нами достаточно компромиссные попытки соединить те лозунги, которые были выдвинуты архитектурой модерна (рациональное использование новых материалов, создание комфорта и т.д.) с неоклассической программой. Представляется, что они не связаны с существом неоклассики, ее наиболее принципиальными интенциями. Но в том, что Лукомский пытается убедить себя и читателя, что итальянская классика естественно и необходимо вытекает из использования современных материалов и условий комфорта, нам важна не спорность этих положений, но сам поворот мысли.

Вместо критики с позиций модерна или с "функционалистских" позиций возникает попытка приспособить эти позиции к неоклассике. Вся критика неоклассицизма, которая ведется в 1900-1910 гг., - это критика направления не извне, но изнутри самого неоклассицизма. Об этом порой забывают. Так, статья О.Р.Мунца "Парфенон или св. София" трактуется в большинстве современных работ как отрицание всего неоклассического движения и едва ли не первый манифест новой архитектуры. Среди критических заявлений по поводу неоклассики, это, действительно, едва ли не самое острое. Но, повторяя идею о несоответствии неоклассики принципам и нуждам современности и выдвигая принцип "целесообразного строительства", Мунц замечает в конце статьи: "Когда ... рано или поздно будут найдены вариации (этого принципа - Г.Р.), соответствующие современной жизни, тогда и произойдет подлинное возрождение классики"[11]. Речь, таким образом, опять-таки идет о движении к подлинному классическому стилю.

Неоклассики, естественно, сознавали, что классицизм не

вполне соответствует ни современным строительным приемам, ни функциям, и уж во всяком случае рождается не из них. "Стиль рождается не из материала, но из общественного идеала"[12], -утверждал М.С.Лялевич, полемизируя с В.Я.Курбатовым, отстаивавшим в 1908 году земперовскую точку зрения на стиль. Именно этот идеал и кажется современным, привлекает. Н.Н.Врангель в заметках об Исторической выставке архитектуры 1911 года писал о классике: "... больше всего поражает именно этот grand-air, это презрение к житейским удобствам в пользу отвлеченного идеала прекрасного"[13].

В чем соответствие этого идеала современности? Едва ли не главным здесь оказывалась "всемирность", всеобщность, тотальность классической архитектуры. Лучшие слова для характеристики этого нашел А.Н.Бенуа: "Всемирное общество, объединенное общей религией, ... общими социальными потребностями, вырабатывает нечто такое, что может служить ... идеальным мостом ... Классика ... - художественный язык, имеющий неотъемлемое свойство быть признаваемым всеми, быть уместным повсюду... Этот факт полон удивительной тайны и, я бы сказал, радостных заветов. Для француза, который узнает себя в искусстве англичанина, русского или немца, это будет великой радостью"[14].

Материал, который мы анализируем, в подавляющем большинстве представляет собой отдельные статьи, полемические выступления, критические заметки об отдельных сооружениях, доклады на архитектурных съездах и в архитектурных обществах. Единственной крупной и обобщающей работой, возникшей в контексте критики 1900-1910-х гг., была уже упоминавшаяся книга Г.К.Лукомского "Современный Петербург. Очерк истории возникновения и развития классического строительства" (1917). Книга выросла на основе критических выступлений Г.К.Лукомского, и прежде всего его статьи в журнале "Аполлон" "Неоклассицизм в архитектуре Петербурга" (1914). Поэтому, в основном, помимо анализа конкретных сооружений, она содержит в себе те идеи, которые уже были охарактеризованы как общие для неоклассической критики в целом. Однако, предлагая своего рода ретроспективный обзор, Г.К.Лукомский вынужден был изменить свою позицию критика на позицию историка.

Поэтому в этой монографии мы впервые (и в последний раз вплоть до сегодняшнего дня) встречаем развитый анализ эволюции неоклассического движения. По мнению Лукомского, неоклассицизм развивался как последовательная ретроспекция классического архитектурного языка: от ампира к классицизму XVIII и XVII века, далее

к Ренессансу, и, наконец, к античности[15]. Идея такой эволюции по "иконографическому" принципу совершенно уникальна в контексте общих "биологических" представлений о развитии стиля (зарождение, расцвет и упадок). Видимо, поэтому она оказалась полностью забыта в дальнейшем.

Критика выступала не только в качестве стороннего наблюдателя развития неоклассики. К характеристике ее роли в формировании движения мы вернемся в следующих главах. Следующий период в развитии историографии приходится на 1920-е - начало 30-х годов.

Архитектуроведение этого времени развивается на фоне победившего конструктивизма. Неоклассицизм в этот период являлся слишком недавним прошлым, которое не могло быть оценено и понято вполне беспристрастно. С другой стороны, для творческой практики архитектуры его исследование не было сколько-нибудь актуальным. Заявления же самих неоклассиков, относящиеся к 20-м годам, - это, в отличие от критики предшествующего периода, источник в его классическом понимании. Итак, неоклассицизм в этот период оказывался для архитектуроведения предметом более чем периферийным.

Однако современная историография неоклассицизма, чье формирование приходится на 60-е годы, развивалась на фоне обостренного внимания и к творческому, и к научному наследию 20-х годов. Поэтому немногие высказывания и идеи 20-х годов по поводу неоклассики получили такое значение для современной научной традиции, которое трудно переоценить.

Едва ли не наиболее значимой в этом контексте нам представляется характеристика неоклассики, данная М.Я.Гинзбургом в книге "Стиль и эпоха". Гинзбург писал: "В Петрограде и других городах России в последнее десятилетие перед войной расцветает плеяда чрезвычайно даровитых зодчих... Благодаря их большому мастерству, отменной культуре и творческой активности за небольшой сравнительно период возникает столь значительное количество хорошо прорисованных и скомпонованных памятников, что возникает впечатление какого-то расцвета архитектуры. Однако последнее впечатление оказывается ложным... "[16]. "Все наши "неоклассицизмы", "неоренессансы" не выдерживают ни в какой степени проверки на современность. Зародившись в головах немногих утонченно-культурных и развитых зодчих и давая нередко, благодаря их дарованию, вполне законченные в своем роде образцы, эта внешняя эстетическая корка, точно так же, как и всевозможные другие эклектические

вылазки, является праздно выдуманной, пришедшей по вкусу узкому кругу ценителей"[17].

Характерной представляется неожиданная для М.Я.Гинзбурга неуверенность, двойственность позиции. С одной стороны, он говорит: даже какой-то расцвет архитектуры. Но, признавая этот расцвет, он тут же хватается за руку. Расцвет оказывается каким-то неправильным, незакономерным, потому что, расцветая, архитектура не "выдерживает проверки на современность". Напомним, что идея "несоответствия современности" проходит через всю неоклассическую критику. Здесь мы впервые сталкиваемся со своеобразной инверсией этой идеи. Если у неоклассиков ее обсуждение мыслилось в контексте достижения подлинной классики, то у Гинзбурга она становится основанием для отторжения классики в целом. Классика не связана с современностью - откуда же в таком случае она возникает? Она - результат деятельности узкого круга, немногих даровитых зодчих. Она - побочный продукт развития, к которому нельзя относиться всерьез.

Иную концепцию неоклассики выдвинул в своей книге "Русское искусство промышленного капитализма" А.А.Федоров-Давыдов. Если для М.Я.Гинзбурга неоклассика - это явление едва ли не случайное, то Федоров-Давыдов находит ему вполне определенное место. Значение его концепции определяется тем, что он первый в истории изучения неоклассики "чистый" исследователь, не связанный с неоклассикой ни симпатиями (как критики 1910 гг.), ни антипатиями, как Гинзбург. Полностью отвлекаясь от проблем "идеологии" неоклассики, он, в этом смысле, взглянул на неоклассицизм вполне непредвзято.

А.А.Федоров-Давыдов впервые поставил вопрос о происхождении неоклассицизма. По его мнению, неоклассика возникла из модерна. Заметим, что, по мнению неоклассиков, их творчество противостояло модерну, и такое решение вопроса показалось бы им попыткой дискредитации направления. Но самосознание неоклассиков, как, впрочем, и представителей всех направлений в русском искусстве, которые он анализировал, мало интересовало Федорова-Давыдова. "Историческая улица, "genius loci" и прочие пессимистические и символические вещи были эмоционально-субъективным восприятием архитектуры"[18]. Такого рода субъективность он отрицал, его интересовало объективное развитие архитектурной формы. Основные положения этой работы подробно рассматриваются в книге В.В.Кириллова, не только оценившего значение идей А.А.Федорова-Давыдова, но и попытавшегося развить его метод в своем собственном

исследовании модерна. "На заключительном этапе развития конструктивное направление стиля модерн становится сродни классицизму, - пишет В.В.Кириллов. - Появление неоклассицизма выводится им (Федоровым-Давыдовым - Г.Р.) из логики развития самого стиля модерн" .

На рубеже 20 и 30-х годов А.А.Федоров-Давыдов выступает как один из ярких представителей школы формалистов-социологов, и именно в этой связи следует воспринимать логику его работ. По его мнению, "формально-стилистическая эволюция (искусства конца XIX - начала XX вв. - Г.Р.) заключалась в победе категории пространства над категорией объема"[20]. Невозможно не увидеть здесь прямого влияния схемы развития искусства от Ренессанса к барокко, разработанной Г.Вельфлином (Ренессанс - объем, барокко - пространство). Конечно, А.А.Федоров-Давыдов в значительной мере скорректировал концепцию Вельфлина применительно к ситуации рубежа веков. В отличие от Вельфлина, который считал жестко связанными между собой оппозиции объемного - пространственного и линейного - живописного, Федоров-Давыдов утверждал, что "линейное не связано с задачей передачи объема" и отсюда делал вывод о том, что "линия освобождается подобно мазку и пятну"[21]. Именно в этом процессе находила себе место архитектура: "Стилизуемый ампи́р был переходным этапом от нерасчлененной еще стены (господство объема, модерн - Г.Р.) к графическому ее разрешению (господство пространства, новая архитектура - Г.Р.), поскольку в нем самом налицо было и то, и другое"[22].

Необходимо отметить еще одну черту работы Федорова-Давыдова. Сам материал, который он анализировал в своей книге, ни в коей мере не увлекал его (речь идет только о неоклассической архитектуре). "Архитектура, - писал он, - ... находится в стадии вырождения, безусловность которого тем яснее в попытках вдохнуть в нее новую жизнь"[23]. Импульсы, порождавшие его концепцию, исходили совсем не из материала, но из потребностей развития науки об искусстве, демонстрации ее возможностей и поиска новых путей. В этом смысле его работа в большей степени претендовала не на адекватное освещение материала, но на адекватность методам формального анализа.

То положение с единством формальной концепции внутри неоклассики, о котором говорилось во "Введении", обуславливает, на наш взгляд, глубокую неадекватность такого подхода к материалу. Нам кажется, что гораздо корректнее поступил такой тонкий исследователь, каким был А.Г.Габричевский, когда, с неменьшим

энтузиазмом относясь к формальному методу, он в то же время исключил неоклассицизм из своих построений. В 1924 г. в неопубликованной в то время статье "Античность и античное" он писал: "Здесь (в схеме эволюции классических стилей - Г.Р.) речь не идет о культурно-содержательном направлении, так называемом ретроспективизме, который ... протекает в стороне от главного русла формальной эволюции"[24]. Неоклассицизм тем самым рождается в его концепции не из эволюции форм, но из смысла, и потому не должен анализироваться исключительно с формальных позиций.

Нельзя, однако, сказать, что формальное исследование неоклассики вообще не позволяло увидеть ее существенных черт. Помимо ряда интересных наблюдений, которые мы находим в книге А.А.Федорова-Давыдова, формальный взгляд на неоклассику позволял поставить еще одну проблему, которая однако ни в 20-х годах, ни позднее разрешения не получила. Заметим, что М.Я.Гинзбург, столь отрицательно отнесшийся к неоклассике, к подлинной классике относился совсем по-иному. Более того, классика сближалась у него в своих формальных характеристиках с новой архитектурой, с конструктивизмом[25]. При этом формальной концепции, высказанной Гинзбургом в его книге "Ритм в архитектуре", предшествовало углубленное штудирование классической архитектуры во время обучения в Милане. Между классикой и новой архитектурой возникла своего рода "дословная преемственность": слова, родившиеся при изучении классики, оказались частью "формального кредо" конструктивизма.

На рубеже 20 и 30-х годов М.Я.Гинзбург и А.Веснин оказались перед трагической необходимостью обосновать возможность освоения классики через стилистику конструктивизма. Именно тогда возникла необходимость в формулировании идеи схождения конструктивизма и классики. При этом степень адаптивности классики к конструктивизму оказалась неожиданно высокой: тектоническая правдивость, стремление к простым геометрическим формам, их замкнутость, логизация, метроритмическое единство и т.д. в равной степени характеризовали и конструктивизм, и классицизм. Попытки лидеров конструктивизма убедить в этом профессиональное сообщество не имели, как известно, сколько-нибудь значимых результатов. Однако в архитектуроведении обсуждение проблем схождения конструктивизма и классики было продолжено. Заметим, что подобные проблемы не столь актуальны, но все же вставали и перед западной архитектурой, также оказавшейся на рубеже 20 и 30-х годов

на распутье между классикой и авангардом. В 1934 г. в Вене вышла книга Эмиля Кауффмана "От Леду до Ле Корбюзье", в которой он связал функционализм 20-х гг. с архитектурными экспериментами раннего ампира эпохи Французской революции. Благодаря рецензии Д.Е.Аркина в 1935 г. эта книга стала известной советскому читателю (как раз тогда, когда вопрос об отношениях конструктивизма и классики стоял достаточно остро)[27]. В том же 1935 г. А.И.Некрасов в своей книге "Русский амбир" также сопоставил классику и конструктивизм[28].

Можно сказать, что на рубеже 20 и 30-х годов, на фоне возвращения к классике от конструктивизма, в архитектуроведении была поставлена проблема формального сходства классицизма и конструктивизма, больше того, это сходство было доказано. Однако этот тезис не затрагивал неоклассику 1910-х годов. Речь шла о классических принципах вообще, а не о каком-либо их конкретном воплощении. Между тем перед архитектуроведением открывалась возможность поставить вопрос о неких более сложных отношениях между неоклассикой и новой архитектурой, нежели простое противостояние. Возможно, за самим обращением к классике в предреволюционной архитектуре стояло нечто большее, чем простая стилизация, коль скоро те же формальные принципы в дальнейшем вдохновили архитектуру авангардную. Однако в тот период эта тема не получила никакого развития.

Характеризуя этот период в развитии историографии в целом, мы должны отметить, что, во-первых, неоклассицизм оказался на периферии исследовательских интересов, во-вторых, единой точки зрения на это направление выработано не было, в-третьих, возникло несколько достаточно нетривиальных идей и концепций, содержащих в себе возможность развития. Историография следующего периода - вплоть до конца 50 - начала 60-х годов - характерна как раз тем, что более или менее единая точка зрения на неоклассику была выработана.

Большинство работ, вышедших в этот период, было посвящено конкретным мастерам, начинавшим в 1900-1910 гг. и в дальнейшем ставшим мэтрами советской архитектуры[29] (прежде всего Жолтовскому, Фомину и Щусеву). Эти работы содержали в себе в очень кратком виде общую характеристику неоклассики. Особенно над ее характеристикой никто не задумывался. Быстро проговорив ставший к концу 40-х годов стандартным набор слов о движении в целом, исследователи переходили к конкретному художественному и биографическому материалу, анализ которого нередко содержит

ряд интересных наблюдений и фактических сведений. Нас здесь, однако, интересует именно общая концепция, и на ней мы позволим себе остановиться.

Так или иначе, осознававшееся в предшествующий период хронологическое последование эклектики, модерна и неоклассики было здесь забыто. Все течения предстали как "современники". Такая трактовка проистекала из концепции происхождения неоклассики. Если Федоров-Давыдов выдвигал предположение о происхождении неоклассики из модерна, то исследователи рассматриваемого периода возводили генезис неоклассики непосредственно к русскому классицизму. Зодчие-неоклассики 1910 годов (и соответственно 1930-50-х) выступали как прямые продолжатели великого дела Захарова-Воронихина-Росси-Стасова, а все, что располагалось между классицизмом и неоклассицизмом уравнивалось в своей антихудожественности и становилось объектом непримиримой борьбы.

Вопрос о том, почему произошло возвращение к классике, решался предельно просто: неоклассицизм возник как реакция на все то, что ему противостояло и его окружало. Этому окружению неоклассики объявили войну. Следует сказать, что число архитекторов-борцов, чье творчество подлежало анализу, оказалось крайне небольшим - это лишь будущие советские мастера. Напомним, что еще Гинзбург охарактеризовал неоклассику как результат деятельности немногих, находящихся в стороне от основного движения мастеров, и это представление, как видим, оказалось достаточно устойчивым. Правда, мотивация такой точки зрения изменилась. Подобно тому, как немногие истинные революционеры объявили войну царизму, немногие истинные архитекторы боролись с буржуазной антихудожественностью. Борьба их при этом носила характер хотя и героический, но несколько обреченный, поскольку лишь революция дала возможность их талантам расцвести вовсю.

Методологически концепция неоклассики 1910-х годов опиралась в те годы на теорию социалистического реализма в архитектуре. Не касаясь этого специфического сюжета, заметим, что для большинства архитекторов 30-50-х годов социалистический реализм как всякий истинно сакральный предмет, определялся чисто апофатически; через то, что не есть социалистический реализм. Во-первых, социалистический реализм - это не формализм. Во-вторых, он - не космополитизм. И с тем, и с другим социалистический реализм борется.

Эта схема проецировалась на развитие предреволюционной архитектуры. Поскольку неоклассицизм в начале движения в качестве

прототипа избирал русский ампи́р, то смысл неоклассики представал как сугубо национальный и патриотический. Русская ориентация неоклассики противопоставлялась интернационализму модерна. Стиль модерн с его тягой к пластическим экспериментам и новаторством трактовался как явление глубоко формалистическое. Противостоять ему означало бороться с формализмом. "В это время, - писали про 1910-е годы Н.Пекарева и П.Минкус, - к безудержному эклектизму в архитектуре ... присоединилось влияние возникшего на Западе стиля "модерн". Быстрое проникновение модерна в Россию вполне закономерно. Сращение отечественного и иностранного капитала, характерное для империалистической стадии развития капитализма, ... создало благоприятную почву для развития космополитических тенденций[30]. "Передовые русские архитекторы начала XX века - Фомин, Щусев, Щуко, Жолтовский, Таманян - пытались противодействовать модерну, противопоставляя декадентской эстетике углубленное изучение лучших памятников мировой и русской архитектуры и творческую переработку произведений классического зодчества"[31].

В этом виде концепция неоклассики приобрела вполне законченный характер своеобразной формулы и никем особенно не разрабатывалась. Исключения здесь составляют труды М.П.Цапенко.

Не касаясь в рамках этой работы проблем неоклассики 30-50-х годов, нам хотелось бы обратить внимание на одну деталь, не вполне, как представляется, оцененную современным архитектуроведением. Лишь одно направление внутри неоклассики 1910-х годов переходит в новую сталинскую классику. Это - наиболее изысканный, наиболее изящный и тонкий стилизм, связанный идеологически и фактически с объединением "Мир искусства". Есть некий парадокс в том, что именно это, самое эстетическое, самое аристократическое и ученое направление, к которому принадлежали Фомин, Щуко, Жолтовский и др., проделало эволюцию в сторону классицизма сталинской эпохи. Его глубинные интенции - пассаизм, тонкое знаточество, эстетство - были прямо противоположны советской идеологии того периода. Рано или поздно это несовпадение не могло не проявиться, и в этом смысле архитекторы-неоклассики только и ждали своего палача. В лице М.П.Цапенко он и явился.

Первоначально его труды вдохновлялись той компанией травли И.З.Жолтовского, которая развернулась после войны. Для Цапенко основой его разысканий послужили два обстоятельства. Во-первых, объявленная "русскость" неоклассики, национальная чистота

сталинской архитектуры находилась в явном противоречии с реальной ориентацией совсем не на русский классицизм, а на итальянское Возрождение и античность. Этот обман возмутил бескомпромиссного исследователя. Лидер же неоренессансного направления И.В.Жолтовский был известен своим плодотворным сотрудничеством с А.Г.Габричевским. Его формализм оказывался закрепленным его личными связями.

"На новом этапе советской архитектуры формализм принимает новый облик, хотя суть его по существу остается прежней ... Это мы видим при ознакомлении с тем течением в советском зодчестве, которое получило наименование эстетствующего догматического формализма и обычно связывается с именем И.В.Жолтовского. Содержание статей Жолтовского о сущности истории архитектуры находится в противоречии с марксистско-ленинской наукой о законах общества, культуры и искусства. Подобного рода теории надлежит беспощадно разоблачать как проявление враждебной идеологии, которая мешает развитию социалистического зодчества по пути социалистического реализма"[32].

Изыскания М.П.Цапенко, казалось бы, столь методологически выдержанные, оказались в противоречии с логикой государственно-художественного процесса. В 1960 г. И.В.Жолтовский стал лауреатом Сталинской премии, и на этом фоне его формализм несколько потускнел. В своей большой работе "О реалистических основах советской архитектуры" М.П.Цапенко почти оставляет эту фигуру в стороне. Но потеря главного и единственного героя исследования не помешала ему, а наоборот позволила выйти на более широкие обобщения.

В основу рассуждений Цапенко легла ясная и простая, но тоже замалчивавшаяся мысль о том, что лучшим выражением национальных идей и духа был русский стиль. В сравнении с ним неоклассицизм не мог не проигрывать, и был, что ни говори, более западным и прямо-таки космополитичным. "Космополитизм в области архитектуры приводил к тому, что всеобщее распространение получили не только старые классические формы, но и самые разнообразные стили. В Москве строится ... особняк Тарасова в духе итальянского возрождения (И.В.Жолтовский). ... Отрыв искусства от национальной культуры и национальной почвы означал на деле гибель и постепенное вырождение"[33].

Книга М.П.Цапенко обнаруживает редкую для этого периода эрудицию в вопросах архитектуры начала XX в. Несомненно его знакомство с периодикой 1900-1910-х годов. По-видимому, он был

знаком и со всей предшествующей традицией историографии. Ссылок в его работе практически нет, но возникающие текстуальные совпадения с книгой А.А.Федорова-Давыдова показывают, что эта работа была ему известна[34]. Из этой книги он узнал о связи неоклассики с модерном, так что глубина формализма неоклассики стала совершенно ясна. Из периодики же начала века стало ясно, что неоклассика связана с апологетикой дворянской культуры, а также и "Миром искусства". Картина вырисовывалась ясная.

"Воскрешение его (классического искусства - Г.Р.) было ничем иным, как попыткой гальванизировать художественные образы прошлого, то есть по сути таким же явлением декаданса, как и другие архитектурные моды того времени. В своих творческих исканиях сторонники модернистского классицизма не замечали всего богатства русской национальной культуры. Подобное пренебрежительное отношение к самобытным формам русского искусства было своеобразным проявлением в архитектуре платформы "западничества", имевшей влияние среди некоторой части русской интеллигенции. К этой группе принадлежали такие лица, как небезызвестный Александр Веселовский, Александр Бенуа и другие"[35]. Напомним, что западничество такого типа в этих условиях приобретало совершенно криминальный смысл[36].

В неоклассике сталинского периода естественно видеть прямое продолжение и развитие неоклассицизма 1910-х гг. Такой взгляд разделяют большинство исследователей, и для этого есть множество оснований. Однако, по нашему мнению, при всей бесспорности генетических связей, это явления глубоко противоположные. Поэтому мы позволили себе подробно остановиться на трудах М.П.Цапенко. Достаточно было одного вдумчивого погромщика, чтобы эта противоположность стала вполне очевидной.

В рамках этого этапа развития историографии хотелось бы специально отметить еще одну работу: книгу М.А.Ильина о И.А.Фомине[37]. Она также по-своему уникальна. Проявив замечательную способность игнорировать успехи современной ему науки, М.А.Ильин попытался написать об этом архитекторе эссе, и это ему во многом удалось. На конкретном материале он неожиданно сломал общеобязательную формулу, в соответствии с которой дореволюционное творчество неоклассиков много уступало их произведениям, созданным в 1930-50-е годы. Ильин достаточно ясно дал понять, что в начале 20-х годов Фомина ждал кризис, который ему так и не удалось преодолеть до конца своей творческой деятельности. Нельзя сказать, что своей работой Ильин прямо продолжил традиции

эссеистики 1910-х годов, но после него эта традиция обрывается навсегда и ни одной подобной работы больше создано не было.

Современный период в развитии исследований неоклассики начинается с середины 60-х годов. В осмыслении движения наступает резкий перелом. Меняется само содержание понятия; если в предшествующий период "творчеству целого ряда мастеров, менее последовательно проводивших в жизнь принципы классицизма, - таких как Белогруд, Лидваль, Перетяткович и многих других, - по словам Е.А.Борисовой - вообще не уделялось внимания"[38], сегодня они оказались едва ли не наиболее значимыми представителями неоклассики. Сам неоклассицизм потерял свою целостность, во многом превратившись в "понятие условное и собирательное"[39]. Границы этого собирательного понятия неустойчивы. В основном речь идет об архитектуре, так или иначе ориентированной на классические образцы. Но параллельно с термином "неоклассицизм" определенную роль играет и другой - "ретроспективизм", основой, которого является не ориентация на те или иные прототипы, но творческий метод архитектора. В таком случае неоклассицизм "собирается" вместе с неорусским стилем.

Как уже отмечалось во введении, в большинстве современных исследований неоклассицизм не является предметом самостоятельного анализа. Он попадает в сферу внимания ученых, чьи основные интересы концентрируются вокруг других проблем - изучения эклектики, модерна, развития градостроительных концепций. Возможно из-за того, что исследователи тем самым подходят к неоклассике, основываясь на достаточно устойчивой и разработанной проблематике, не связанной непосредственно с неоклассикой, их концепции неоклассического движения не обнаруживают очень глубоких расхождений. Поэтому, при всей условности подобного приема, мы позволим себе не анализировать индивидуальные концепции отдельных авторов, но рассматривать современное представление о неоклассике как нечто целостное и относительно однородное.

В вопросе о происхождении неоклассики современные исследователи вновь возвращаются к точке зрения, впервые высказанной А.А.Федоровым-Давыдовым. В книге "Русская архитектура конца XIX - начала XX века" Е.А.Борисова пишет: "Обычно принято противопоставлять неоклассицизм модерну, ... однако ... неоклассическое направление было еще одним направлением тех поисков художественной архитектурной формы, которые характеризуют русское

зодчество предреволюционных десятилетий... Без стилистических поисков модерна ... было бы невозможно появление этого своеобразного направления"[40]. Близкую точку зрения находим в книге Е.И.Кириченко "Русская архитектура 1830-1910 гг.":

"В период своего формирования (неоклассика - Г.Р.) представляет собой один из возможных путей трансформации модерна: в модерне существует разновидность, стилизующая мотивы античности и раннего классицизма. Таковы сооружения Лидваля, интерьеры объединения "Свободное искусство", созданные А.Н.Бенуа, Л.С.Бакстом, Е.Е.Лансере и другими. С течением времени этот младший современник модерна начинает все больше осознавать свое несходство с ним"[41].

Для А.А.Федорова-Давыдова основной была логика формальной эволюции предреволюционного искусства от "объема к пространству". Сегодня эта схема уже не принимается исследователями, о ком бы из видов искусства ни шла речь. Поэтому для историков архитектуры возникает вопрос о том, какая же логика стоит за процессом формальной эволюции от модерна к неоклассике.

Основой для возникновения классических форм мыслятся два процесса. Во-первых, это - процесс стилизации. Модерн в этой логике стилизует классические мотивы так же, как он стилизует готику, древнерусскую архитектуру, экзотические архитектурные школы. В этом случае неоклассика и является "одной из разновидностей" модерна.

Однако такое объяснение, хотя и разделяется всеми современными исследователями, очевидно недостаточно. Если готические или древнерусские мотивы появляются в модерне при его рождении, соответственно неорусский стиль и неоготика составляют латентную фазу формирования стиля модерна, то неоклассика занимает особую позицию, завершая модерн, а не открывая его. Логично предположить поэтому наличие некоего иного процесса, заставляющего обратиться к классическим формам.

Оригинальную концепцию происхождения неоклассики предлагает в своей книге "Архитектура русского модерна. Опыт формологического анализа" В.В.Кириллов (1979). По его мнению, неоклассицизм представляет собой не что иное, как позднюю стадию развития архитектуры Ар Нуво. Если "целесообразный", рациональный модерн выявил рациональность в новых конструктивных и композиционных решениях, то неоклассицизм обратился к рациональности как к художественному принципу и именно поэтому обратился к классическим прототипам.

Подобная постановка вопроса представляется нам весьма продуктивной, но в данном случае его решение предполагает такую эволюционную последовательность, которая не соответствует хронологической последовательности событий. Появление неоклассицизма большинство исследователей относит к середине 900-х годов, и в таком случае он возникает не после, а одновременно с рациональным направлением в модерне.

С учетом этой хронологической поправки возникает иная картина. Ее описывает в своей работе Е.И.Кириченко. "Разрыв с прошлым был слишком резок ... В противовес этой тенденции (рациональный модерн - Р.Р.) начинаются поиски видимых закономерностей, выражаемых в визуальной рациональности приема и зримом единстве форм. Стабилизация и утверждение новой системы должны были пройти через этот этап. В этой точке и наступает расслоение. Те противоположности, которые в раннем модерне ... выступали в нераздельном единстве в виде стилизации различных прототипов, на следующей стадии обретают самостоятельное существование, материализуясь в противостоящих друг другу явлениях - позднем модерне и ретроспективизме"[42].

Итак, предлагается следующая модель. На переходе от раннеромантического модерна к рациональному избирается некая точка, из которой возможны два различных пути. Первый реализует истинную, подлинную рациональность, которая становится основой архитектурного организма, пронизывая ее от конструкции до декора, соединяя их в одно целое. Это - рациональный модерн. Второй путь основан на изображении рационального приема в декоре на фасаде - и это неоклассика.

Подобный принцип, более свойственный эклектике, чем модерну, заставляет несколько скорректировать идею происхождения неоклассики от него. "В ретроспективизме, - пишет Е.И.Кириченко, - неизменно сохраняется визуальное сходство с прототипом. Программность соблюдения чистоты стилеобразующих форм заставляет видеть в нем крайнее выражение одного из направлений эклектики - стилизаторства"[43]. С формальной точки зрения неоклассицизм предстает как явление гетерогенное, возникающее на пересечении модерна и эклектики.

Если в вопросе о происхождении неоклассики современное искусствознание развивает идеи А.А.Федорова-Давыдова, то общая характеристика движения в современных работах обнаруживает свое сходство с той, которую дал М.Я.Гинзбург. Неоклассика в целом трактуется как периферийное и локальное направление, ни в коей

мере не определяющее архитектурную ситуацию 1900-1910 гг.

Прежде всего, неоклассика локализуется территориально: как стиль лишь петербургской школы. "Извечный художественный антагонизм двух столиц - Москвы и Петербурга - достигает апогея в середине 900-х годов. Именно в то время, когда Москва становится центром развития "целесообразного" модерна, в Петербурге начинается поворот к неоклассицизму"[44]. "Московский модерн отличается от петербургского ... полное отсутствие в 1910-е годы неоклассицизма"[45], - пишет Е.И.Кириченко.

Ни в коей мере не оспаривая особое значение Петербурга для развития неоклассической школы, хотелось бы здесь процитировать слова А.Н.Венуа из уже упоминавшейся рецензии на книгу Г.К.Лукомского "Современный Петербург". "Впервые, - писал Венуа - ... подведены итоги ... явления ... Тем досаднее, что г.Лукомский ограничился лишь строительством северной столицы. Ввиду того, что возрождение классики намечается ныне повсеместно и приобретает характер поголовного увлечения, следовало бы снабдить этот "эскиз исследования" несколькими наиболее характерными явлениями того же порядка, почерпнутыми из строительства Москвы и провинции"[46].

По мнению большинства современных исследователей, архитектурную ситуацию рассматриваемого периода в значительной степени определяют мастера, не связанные в своем творчестве с неоклассикой. Это мастера русского стиля и рационалисты. В.Г.Лисовский, редкий среди петербургских исследователей приверженец русского стиля, пишет: "Нетрудно заметить существенную разницу между двумя ... установками. Если ретроспективизм (здесь - неоклассицизм - Г.Р.) звал назад, к повторению путей, уже пройденных архитектурой, то "национальный романтизм" (здесь - русский стиль - Г.Р.), обращаясь к прошлому, стремился отыскать в нем метод творчества, применимый для решения современных задач"[47].

Если противопоставление неоклассиков и мастеров русского стиля встречается достаточно редко, то особое значение зодчих-рационалистов подчеркивается всеми исследователями. "Параллельно с ретроспективным течением в ... архитектурной практике развивалось иное направление, исходившее из достижений строительной техники и новых рациональных требований. К нему можно отнести многие произведения Н.В.Васильева, А.И.Дмитриева, А.М.Гинзбурга"[48].

Особое значение этих мастеров определяется для современных исследователей тем, что именно их творчество позволяло решать

стоявшие перед архитектурой начала века новые задачи. Неоклассическая же программа этим задачам не соответствовала. "Мы должны признать, что сам метод зодчих-неоклассиков носил заметный налет архаизма и стилизаторства"[9]. Ни освоение новых конструкций, ни новые функционально-типологические решения в рамках этого метода не могли получить отражения.

Мы будем иметь возможность полемизировать с этими аргументами на всем протяжении работы. Здесь же нас интересует внутренняя логика современной историографической традиции. Предпринятое в 1970-е годы издание "Русская художественная культура конца XIX - начала XX вв." поставило перед архитектороведами несколько неожиданную задачу. В издании была принята новая для архитектуры система периодизации, где в качестве опорной даты выступил 1906 год. Исходя из нее, Е.А.Борисова, А.И.Венедиктов и Т.П.Каждан пришли к следующей констатации: "Условно принимая 1908 год за ... рубеж, можно сказать, что если 1900 годы были годами становления стиля модерн, то последнее предреволюционное десятилетие явилось периодом поисков современной неоклассики"[47]. Итак, в 1910-е годы неоклассика господствует, несмотря на всю свою ограниченность, и, напротив, все, что соседствует с ней, представляет периферию. Откуда в таком случае возникает представление о ее периферийности в предреволюционной архитектуре?

Нам представляется возможным говорить здесь о специфической исследовательской установке. Основные аргументы, заставляющие говорить об ограниченном значении неоклассики в архитектуре 1900-1910 гг., возникают из апелляции к "современности", понятой в особом ключе. Новые материалы, конструкции, функции, особое значение линии рационального модерна - все это как бы ожидание грядущего конструктивизма. Даже попытка замкнуть распространение неоклассики границами Петербурга связаны, как представляется, с тем, что Москва - авангардная столица. Здесь центр развития кубофутуризма, здесь ожидается рождение ВХУТЕМАСа и ИНХУКа.

Мы уже говорили о том, что современное открытие архитектуры модерна происходило на фоне особого внимания к наследию 20-х годов как в архитектуре, так и в архитектуроведении. По словам В.В.Кириллова, "существенное переосмысление наследия за последние десятилетия ... оказалось возможным благодаря серьезным изменениям во взглядах на проблему формообразования ... Постепенно в ... науке все более осознавалась некая имманентность развития

архитектурных форм как собственная внутренняя закономерность"[51]. Сама возможность увидеть и переоценить предреволюционную архитектуру, само открытие модерна ставится в зависимость от идеи "имманентного развития архитектурной формы", то есть от идеи формальной эволюции по пути к конструктивизму. Такая точка зрения формирует особый, телеологический подход к изучению архитектуры начала XX века. Ее эволюция обретает цель.

Исходя из этой цели, развитие архитектуры складывается на удивление четко: модерн - рациональный модерн - конструктивизм. Но неоклассика в эту линию не вписывается. Ее необходимо как-то нейтрализовать, вывести из эволюционного ряда. Стоит признать неоклассику периферией при общей доминантности модерна, и цель будет достигнута. Эволюционное древо в таком случае, хотя и ветвится, но сохраняет ствол, генеральную линию. Если же неоклассика господствует в период, непосредственно предшествующий рождению конструктивизма, то связь оказывается разорванной.

Разумеется, историку необходимо представление о перспективе развития. Но парадокс заключается в том, что в данном случае речь идет скорее не о реальной перспективе, но об установке исследователей, ценящих связь с грядущим конструктивизмом как то, на что они опираются в своих оценках. Характерно, что для историков авангарда вопрос так не стоит. А.А.Стригалева, скажем, начинает свое рассмотрение предреволюционной архитектуры со следующей констатации: "В целом в годы войны упорядочивается неоклассическая стилистическая направленность в архитектуре"[52], а рационалистическая линия включается в этот процесс. Оснований для будущего развития архитектуры конструктивизма он в предреволюционной архитектуре не ищет: "Никаких исканий новых форм, как либо соответствовавших движениям в других искусствах, в архитектуре не было"[53]. С.О.Хан-Магомедов специально подчеркивает отсутствие преемственности между модерном и конструктивизмом: "Анализируя процессы становления теории и практики советской архитектуры, не всегда учитывают тот факт, что между модерном и новаторскими течениями 20-х годов существовал неоклассицизм. А это очень важно для понимания целого ряда своеобразных черт в художественных поисках 20-х годов"[54].

Это естественно, ибо реальные связи между модерном и авангардом в архитектуре достаточно проблематичны. Конструктивизм в принципе рождается не из имманентного развития архитектуры. "Новые конструкции и материалы оказали влияние на художественные поиски архитекторов не столько через "рациональную архитектуру",

сколько через творчество тех художников, которые увидели в новых конструкциях и материалах, в лишенных декора геометрических формах большие эстетические возможности и основу формирования нового стиля"[55]. "Конструктивизм ... возник в результате синтеза формально-эстетических поисков левых художников с идеями производственного искусства"[56]. В 1910-е годы живопись и скульптура авангарда, а не архитектура - основа формирования нового стиля. Однако в целом современное представление о формальной эволюции архитектуры 1900-1910-х гг., несмотря на авангардную ориентацию современного архитектуроведения, если и нуждается в определенном уточнении, то лишь в смысле переоценки значимости, авторитетности для этого периода формальных концепций не "протоавангардных", с грядущей новой архитектурой не связанных. Гораздо более серьезные деформации возникают не в оценке "формы", но в представлении о смысле, семантике неоклассики.

Действительно, если "современность", ту субстанцию, которую принято обозначать как "дух эпохи", последовательно передают такие "центральные" направления как модерн, а потом авангард, то для неоклассики, направления периферийного, здесь просто не остается места. "Ничто, казалось бы не благоприятствовало возрождению этого гармонического идеального направления. Патриотические идеи, вдохновляющие любителей русского классицизма начала XIX века, ушли в прошлое. Общественно-исторические условия в период после поражения первой русской революции, а затем в годы империалистической войны, отнюдь не были созвучны пафосу русского классицизма... Хотя реальная специфика архитектуры исключает применение к ней выражения "уход из жизни", все же в области художественной формы обращение к классицизму отчасти было проявлением стремлений уйти от современной действительности"[57].

Тем самым неоклассицизм рискует оказаться уникальным в истории зодчества примером архитектуры, не связанной ни с какими культурными смыслами. Это позволяет применять по отношению к неоклассике достаточно изысканные эстетические определения. Так, А.А.Стригалева характеризует неоклассику как проявление "эскапизма" (бегство от действительности) в архитектуре[58]. По мнению А.В.Ерофеева, "неоклассицизм также далек от возрождения классицистического мировоззрения, как и от создания нового типа классицизирующего творчества. По-видимому, он не представляет собой ни искусства постижения мировых сущностей, ни даже

просто творчества, познающего мир. Скорее, это искусство, отражающее искусство, своеобразная саморефлексия творчества, своего рода художественный солипсизм"[59]. И так, никакого общекультурного смысла неоклассика не передает.

Отсюда возникает попытка семантизации формальных характеристик неоклассики. При этом, если с формальной точки зрения наиболее значимым в неоклассике оказывались ее связи с рационализмом, то в этой плоскости более важными оказываются ее эклектические связи. "Неоклассицизм, - пишет А.В.Ерофеев, - являлся реакцией против новой эстетики всего современного искусства, контуры которой наметились в архитектуре и живописи модерна. ...В "целесообразном" направлении модерна, в "протоконструктивизме" по современной терминологии, архитектура, согласно мнению неоклассиков, вовсе исчезла, уступая место чистому строительству. ... Неоклассики не только первыми в России оценили серьезность еще не совершившейся художественной революции, но и, что важнее, взбунтовались против ее возможных последствий"[60].

Смысл неоклассики тогда видится в том, чтобы противостоять авангарду. Отметим сразу же, что подобная модель резко трансформирует сложившуюся модель эволюции. Введение семантики заставляет строить ее по-иному. Если для Гинзбурга неоклассика - это "эклектические вылазки" немногих, если формально неоклассика предстает как несущественное отклонение от эволюционного древа, то здесь это ответвление становится необходимой частью эволюции, эклектическая реакция предстает как антитеза к тезису прогрессивно-поступательного развития. "С распадом модерна, - пишет А.В.Ерофеев, - относительно единый стиль эпохи сменяется противоборством двух позиций внутри современного искусства - новаторства и ретроспективизма"[61].

Таким образом, простая линия последовательного движения к новой архитектуре превращается в диалектическую циклическую модель. Ее достоинством является возможность экстраполяции на дальнейшее развитие, что увеличивает ее объяснительную силу. Развитие архитектуры XX века приобретает откровенно гегельянский вид (тезис-антитезис): "рациональный модерн - эклектика (неоклассицизм), конструктивизм - эклектика (традиционализм), функционализм - эклектика (постмодернизм)". Однако возможность такого расширения обнаруживает и слабость концепции. Возникают сомнения в том, что именно ситуация 1910-х годов является для нее опорным пунктом.

Действительно, идея упреждающего бунта против грядущего

авангарда носит откровенно телеологический характер. Антитезис здесь хронологически предшествует тезису. Неоклассике должно было быть известно, чем закончится развитие рационального модерна, чтобы "загодя бунтовать" против него.

В 1910-е годы мы не находим свидетельств, подтверждающих, что неоклассики считали, будто в рациональном модерне архитектура превращается в чистое строительство. Такая идея может возникнуть только, если назвать рациональный модерн "протоконструктивизмом". Именно конструктивисты, а не представители рационального модерна выдвинули принцип такого превращения, а неоклассики лишь воспользовались этим в борьбе с конструктивизмом в 1930-е годы.

Иначе говоря, возникает ощущение, что в рамках этой концепции в качестве базовой избирается ситуация 1930-х годов и на отношения между неоклассикой и рациональным модерном некритически переносятся отношения между традиционализмом и конструктивизмом. Тогда семантика неоклассики вычитывается из ее последующего развития. Хотя концепция А.В.Ерофеева уникальна, но сам принцип такой экстраполяции из будущего оказывается характерным для современной историографии, в чем мы еще будем иметь возможность убедиться.

В области семантики, тех идей, которые выражала неоклассическая архитектура, пожалуй единственное положение, которое разделяется всеми современными исследователями, - это отражение в появлении неоклассики юбилейных торжеств, связанных со столетием Отечественной войны 1812 года. Эта идея отличается большой научной популярностью и жизнестойкостью. Впервые в современной историографии ее высказал, по-видимому, А.Л.Пунин в 1963 году[62]. Последним, на сегодняшний день, В.М.Полевой в 1986 году[63]. Она обсуждается практически в каждой публикации по неоклассике, независимо от темы и интересов исследователей.

В духе современных конкретных исследований художественной жизни, идея о связи неоклассики с войной позволяет объяснить появление в 1910-е годы "неоклассических" заказов. Такое объяснение рельефно демонстрирует представление о случайности неоклассики в архитектурной эволюции начала века. Архитектура здесь приобретает сходство с календарем памятных дат. Но любой юбилей, пусть в поверхностном, но зато явном виде концентрирует в себе некоторые идеи культуры своего времени. И именно с этими идеями, по мысли исследователей, связан неоклассицизм.

Первая из них - идея национальная. Модерн в целом рассматривается

как проявление неоромантического движения, а внимание к национальной идее - одно из неотъемлемых свойств неоромантизма. Русская национальная идея имеет два модуса существования: славянофильство и западничество. В архитектуре выражением славянофильской позиции по общему мнению был русский стиль. Отсюда более чем естественно связать неоклассику с западничеством и интерпретировать ее как "классицизирующий вариант русской темы"[64].

Но, принимая идеологию русской темы, неоклассицизм немедленно оказывается включенным в сложную систему связанных с ней значений и оппозиций, и прежде всего, оппозицией народно-демократического и национально-государственного. Классика - это стиль не просто русский, но стиль Российской Империи. Отсюда возникает вторая идея, которая связывается с неоклассикой. "В годы реакции государственный курс на укрепление политических позиций самодержавия не мог не сказаться на определенных направлениях архитектуры. Архаизированные формы русского классицизма в какой-то мере были отражением официальных патриотических настроений"[65].

Неоклассицизм тем самым становится выражением национально-государственного смысла. В более резких выражениях ту же мысль формулирует Е.И.Кириченко. "Национально-романтические течения в процессе своего развития фатально проходят один и тот же путь, от восхищения всемирной культурой ... к обскурантизму шовинизма: национальной ограниченности, замкнутой в сфере великодержавных претензий. Достаточно красноречивым доказательством внутреннего перерождения концепции являются высказывания А.Бенуа, мечтающего о превращении России в Третий Рим, об имперском великодержавном искусстве, развивающемся под эгидой сильного государственного режима"[66].

Идея "неоклассицизм как русский стиль" формируется в воззрениях самих неоклассиков. Мы находим ее в критике 1910-х годов, где, впрочем, она выступает как идея достаточно периферийная. Г.Ю.Стернин в статье на эту тему точно датирует бытование этой идеи рубежом 1900-1910-х годов[67]. В архитектурной периодике все высказывания на эту тему так или иначе группируются вокруг той прессы, которую получили павильоны В.А.Щуко на Итальянских выставках 1911 года. После этого события они, практически не встречаются, что позволяет предположить, что они в значительной степени были спровоцированы изысканностью сюжета: русская классика на итальянской земле[68]. В книге "Современный

Петербург", обобщающей развитие неоклассики, Г.К.Лукомский вообще "забывает" об этом сюжете, а А.Н.Бенуа, рецензируя книгу, произносит уже цитированные слова о "всемирности" классического идеала. Книга выходит в конце 1-ой мировой войны, в момент, когда вопросы "национальной гордости великороссов" стояли с особой остротой. Поэтому, при всей значимости русской идеи, ее никак нельзя признать центральной для неоклассики.

Но если национальная идея все же связана с неоклассикой, то идея самодержавной классики, государственного патронажа по отношению к ней, не имеет никаких видимых источников. Об архитектурной политике самодержавия достаточно ясно свидетельствует такой памятник, как дворец в Ливадии. Для строительства императорской резиденции, должной стать и всегда становившейся выдающимся архитектурным памятником своего времени, был выбран не лучший и даже не столичный мастер, а местный ялтинский архитектор Н.П.Краснов, получивший звание академика архитектуры только за строительство дворца. В своей художественной программе памятник не шагнул дальше умеренной эклектики. Те же вкусы мы обнаруживаем и в мероприятиях, осуществленных в связи с уже разбиравшемся юбилеем войны 1812 года, где возможности для демонстрации государственной архитектурной политики были особенно благоприятны. Для сооружения главного монумента, Бородинского моста в Москве, избирается Р.И.Клейн, архитектор заслуженный, но представляющий своим творчеством в 1910-е гг. эклектическую периферию неоклассики. Несомненно, что проект И.Фомина для Бородинского моста был гораздо более эффектен.

Правительственный заказ не только ориентируется на периферию неоклассики в художественном отношении, но и представляет собой периферию в общем объеме неоклассического строительства. В 1914 г. Г.К.Лукомский писал: "Начиная обзор построенного в Петербурге, не естественно было бы прежде всего коснуться ... новых монументальных ... сооружений? Однако мы будем тщетно искать таких новых правительственных или общественных сооружений"[69]. Ситуация не изменилась и в 1917 г., и тот же Лукомский писал: "По-прежнему значительная часть лучших сооружений приходится не на государственное или общественное строительство, но на частновладельческое"[70].

Как можно представить себе императорские круги в качестве меценатов или патронов неоклассики, если учесть откровенно русофильский характер трех последних царствований? Если власть уделяет внимание архитектуре, то прежде всего русскому стилю

(характерны в этом отношении мероприятия, осуществленные в связи с трехсотлетием дома Романовых). Последнее вызывает некоторое раздражение неоклассиков, а самому стилю придает оттенок легкой оппозиционности. Так, скажем, А.Бенуа писал: "Начиная с самого первого лица .в государстве и до последних мелких чиновников от искусства - все были в каком-то тайном заговоре против всего живого... Поощрялись ереси художественного национализма, соответствовавшие черносотенным программам, тратились колоссальные суммы на один фальсификат искусства"[71].

Разумеется, некоторые из деятелей неоклассики придерживались монархических взглядов. Но движение приобретает политико-государственный смысл, когда оно связано с государственной политикой именно как движение, а не через личные взгляды его членов. Что же заставляет говорить о национально-государственном смысле неоклассики? Как представляется, на неоклассику 1910-х годов здесь переносятся те смыслы, которые возникают в неоклассической архитектуре в иной период, в 30-50-е годы. Именно к сталинской архитектуре можно применить употребляемые Е.И.Кириченко определения "имперское великодержавное искусство, развивающееся под эгидой сильного государственного режима", к сталинской атмосфере - "обскурантизм шовинизма". Здесь следует учитывать то особое положение, в котором оказалась советская наука об искусстве. В послевоенное время на Западе появились острокритические исследования, посвященные тоталитарной архитектуре в Италии, Германии, Испании и СССР[72]. Советские же исследователи были лишены такой возможности. И перенесли свой критический, нравственный пафос на преемника сталинской архитектуры в исторической ретроспективе. При всем благородстве интенций, в научном плане это ход не вполне безукоризненный - семантика архитектуры вновь вычитывается из ее последующего развития.

Для современного архитектуроведения характерен поиск смысловых коррелятов формальных характеристик архитектуры, основанный на представлении о том, что архитектурная форма передает культурный смысл. Именно с этим связаны успехи в изучении модерна. Но для неоклассики никаких иных смыслов, кроме национальной и государственной идеи в современной историографии, мы не находим. В этом плане неоклассика оказывается явлением, уникальным в исследовании культуры рубежа веков. По отношению к другим направлениям общепринятой практикой является поиск таких смыслов, которые так или иначе соотносились бы с формальными характеристиками. В концепции Е.И.Кириченко, как мы видели,

неоклассика выступала как результат эклектического понимания принципа рационализации архитектурного языка: на рационализацию в языке модерна неоклассицизм ответил изображением рациональности с помощью классицистических цитат. Для В.В.Кириллова рациональность - общий принцип, равно характеризующий и рациональный модерн, и неоклассику. Было бы естественно в таком случае искать в неоклассике такую семантику, которая соответствовала бы принципам рациональности архитектуры. Этого, однако, не происходит.

Заметим, что семантика стиля в архитектуроведении, как правило, устанавливается, исходя из соответствующих процессов в других видах искусства. Так, по крайней мере, происходило с модерном. Его иррационализм, органичность, метроритмические характеристики и т.д. были проинтерпретированы с общекультурной точки зрения после того, как исследователи живописи Ар Нуво указали на связи поэтики стиля с бергсонизмом, ницшеизмом, неовитализмом. Методологически такой ход хотя и не безукоризнен, но естественен, поскольку абстрактная природа архитектуры как искусства затрудняет поиск ее прямых смысловых коррелятов.

Однако здесь мы упираемся в достаточно значимый, и не вполне еще оцененный современным архитектуроведением факт - отсутствие какого-либо аналога рационального модерна в живописи. Отсюда, как представляется, не вполне ясна и общекультурная семантика рационального модерна. Он обладает в архитектуроведении лишь профессиональным смыслом - как путь к грядущему авангарду.

Но если с позиций общекультурных можно предположить, что за рациональностью стоит некая семантика, которая распространяется на все проявления рационализации архитектурного языка - и на рациональный модерн, и на неоклассику, - то с позиций профессиональных говорить о единстве смысла неоклассики и рационального модерна абсолютно невозможно. В плане смысла профессионального, как мы показали на примере концепции А.В.Ерофеева, они выступают как чистые противоположности.

У нас есть, однако, основания говорить о родстве общекультурных интенций неоклассики и рациональной архитектуры. Напомним тему сходства формальных характеристик классики и конструктивизма, которая разрабатывалась в архитектуроведении на рубеже 20-х и 30-х годов. В современном зарубежном архитектуроведении делаются попытки распространить эту проблематику и на неоклассику 1910-х годов. Весьма показательным в этом отношении следующее наблюдение

Райнера Бэнема, сделанное им в статье "Неоклассицизм" в "Энциклопедии современной архитектуры". "Новая архитектура, - пишет он, - родилась под знаком дорической колонны. Она одновременно появилась у Беренса, Мис ван дер Роэ и Лооса. Лоос тогда так же, как Матезиус и другие, называл Шинкеля "последним великим архитектором". В это время в школе Изыщных искусств в Париже Жюльен Гандэ преподавал архитектуру едва ли не по той же системе, как Дюран за 80 лет до него. Но эта система повлияла даже на таких радикально настроенных студентов как Огюст Перре и Тони Гарнье. Так что все "отцы современной архитектуры" весьма глубоко укоренены в неоклассицизме"[73].

Эта, казалось бы, многообещающая тема сопоставления неоклассики с авангардом в архитектуре не развивается современными исследователями сколько-нибудь подробно. Исключение составляет единственный сюжет - градостроительство. А.Л.Пунин, первый из современных исследователей обратившийся к анализу неоклассики, считал само ее появление результатом развития градостроительства. "В развитии русской архитектурной мысли наступил новый этап - этап градостроительный. ... Отражением начала градостроительного этапа явилось неоклассическое градостроительство[74]. Особое значение неоклассического градостроительства подчеркивает и Е.И.Кириченко. Больше того, по ее мнению, "в теме города - ретроспективизм - явление, родственное новой архитектуре"[75].

Что заставляет современных исследователей, в целом относящихся к неоклассике более чем негативно, признавать ее новаторство в градостроительстве? Эkleктика, как показала Т.Ф.Саваренская, не имела собственной градостроительной концепции, используя как существующую структуру городской ткани, так и концепты старого, прежде всего барочного градостроительства[76]. Новая архитектура XX века развивается под знаком урбанизма. Но о градостроительстве модерна, с которого современные исследователи начинают новую архитектуру, приходится говорить с большой осторожностью. Оригинальной градостроительной концепции эпохи модерна явились "города-сады" Э.Говарда, связь которых со стилем модерн достаточно проблематична[77]. Помимо этого, город-сад - это уход от деятельности в реально существующих городах. В дореволюционной архитектуре будущему конструктивизму в его градостроительных идеях тогда не на что опереться. Неоклассицизм же со своими утопическими проектами "Нового Петербурга" И.Фомина, "XXII квартала Вены" Отто Вагнера и т.д., действительно, подсказывает будущее развитие урбанистики.

Однако, признавая родство новой архитектуры и неоклассики в градостроительстве, дальше этой констатации современное архитектуроведение не идет. Градостроительство XX века - это "реализация утопий", оно проникнуто жизнестроительным пафосом. Исходя из этого, казалось бы, перед нами возможность не только интерпретации неоклассики исходя из жизнестроительных смыслов, но и возможность проследить сам процесс формирования жизнестроительного подхода к архитектуре в момент его зарождения, коль скоро неоклассика начинает новое градостроительство. Однако эти возможности остаются сегодня нереализованными. Сам утопизм неоклассики рассматривается не в связи с грядущими утопиями, а как свидетельство нежизненности ее архитектурной концепции.

Наконец, помимо гипотетического единства интенций неоклассики и новой архитектуры, а также темы жизнестроительства в неоклассицизме, существует еще одна тема, которая также представляется достаточно продуктивной с точки зрения анализа неоклассической семантики. В исследовании живописи начала XX века - прежде всего творчества Серова и Бакста - обращение к классическим мотивам принято рассматривать в контексте осмысления классического идеала в культурно-исторической ситуации начала века. Основываясь на этом опыте, в более широком контексте ту же тему рассматривал в одной из своих последних статей - "Судьба античного наследия в искусстве XX века" - Г.А.Недошивин[78]. Основные темы этой работы - мифология аполлонизма и дионисийства, изменение статуса классического идеала, его переосмысление, историзация, связь темы античности в творчестве крупнейших мастеров XX века с неомифологическими устремлениями искусства новейшего времени и т.д. На огромном философско-литературном материале те же темы рассматривает С.С.Аверинцев в статье "Образ античности в западно-европейской культуре XX века"[79]. В его анализе те же мотивы превращаются в ключевые проблема в развитии европейского интеллекта первой половины XX века. Однако в архитектуроведении эти темы практически не обсуждаются, что заставляет оставить их за рамками историографического анализа.

Во всех ключевых положениях по поводу неоклассики мы обнаруживали скрытую ориентацию современной историографии на авангард в грядущей архитектуре. В исследовании архитектурной формы это обуславливало появление своеобразного "профетического" взгляда на развитие архитектуры начала XX века, и на моделирование основного пути развития архитектуры, в котором неоклассика получала

место либо незаконного и странного отклонения, либо консервативной реакции на прогрессивное развитие. В исследовании семантики неоклассики эта "профетическая" точка зрения исключала возможность каких-либо значимых контактов между неоклассикой и авангардом и заставляла в принципе сомневаться в том, что неоклассика способна передавать некое значимое для культуры содержание. Наконец, ориентация на авангард формировала весьма определенную нравственную позицию в отношении неоклассики, в рамках которой неоклассицизм 1910-х годов нес ответственность перед исследователями за сталинское зодчество и за погубленный в начале 30-х гг. конструктивизм. Отсюда никакие черты архитектуры, которые осмыслялись как подлинные ценности, не могли быть сопоставлены с неоклассической архитектурой.

Если принять эти позиции, то существующий анализ неоклассики следует признать вполне корректным и возможно не требующим продолжения. В свое время, анализируя архитектуру модерна, В.В.Кириллов писал: "Одна из причин глубокого непонимания модерна крылась в том, что к его оценке пытались подойти с эстетическими критериями "классицизма", в сущности совершенно несовместимыми с ним"[80]. Нам трудно удержаться от соблазна и не предложить применить к этому высказыванию простую инверсию, поменяв модерн и классицизм местами.

Глава II. НЕОКЛАССИЧЕСКИЙ ИМПУЛЬС

Как мы пытались показать в историографическом анализе, вопрос о происхождении неоклассики едва ли не в первую очередь занимал всех исследователей, уделявших внимание этому направлению. В итоге на первый взгляд мы имеем достаточно ясное представление об этой проблеме; неоклассика возникает на пересечении модерна и эклектики. Принципы формообразования, восходящие к эклектике и модерну, ясно прослеживаются в неоклассицизме, и потому это представление кажется вполне бесспорным. Задача историка в таком случае сводится к тому, чтобы возможно более подробно и конкретно проследить перерождение какой-либо ветви модерна (или эклектики) в неоклассицизм.

Однако провести такую конкретизацию оказывается очень трудно. Генезис неоклассики поражает своей хаотичностью. И.Фомин, будущий лидер направления, на раннем этапе своего творчества выступает как "поклонник Вены и Вагнера" [1], то есть представитель югендштиля. Схожий путь к классике проделывает М.С.Лялевич. Ф.И.Лидваль и Н.В.Васильев приходят в неоклассику из "северного" модерна[2]. И.С.Кузнецов и В.А.Апышков до своего увлечения классикой работают в стилистике рационального модерна[3]. В 1900-е гг. А.В.Щусев колеблется между неоклассикой и русским стилем, а лидер русского стиля В.А.Покровский в середине 1900-х гг. создает проект неоклассического особняка[5]. Мастера старшего поколения - Л.Н.Бенуа или Р.И.Клейн - вырастают в неоклассику из эклектики, практически не меняя своей творческой манеры[6].

Иначе говоря, в сложении неоклассики участвует не одно, а все направления, существовавшие в русской архитектуре 1900-х гг. Как ответить на вопрос о том, где возникает неоклассицизм, если он возникает практически везде?

Разумеется, можно определить случаи наиболее раннего обращения к классике в каком-либо из течений, включившихся в формирование нового стиля и именно это направление считать родоначальником неоклассики. В таком случае, неоклассицизм безусловно возникает из классицизирующей эклектики. Но, сделав это утверждение, мы тут же попадаем в новый круг проблем.

Ныне классицизирующая эклектика изучена в трудах Е.И.Кириченко[7], М.В.Нащокиной[8], и останавливаться на характеристике этого течения в тексте данной работы нет необходимости. Классические мотивы возникают в эклектике с самого начала ее развития и существуют на всем ее протяжении. Как объяснить, что это направление,

никогда не становившееся в русской архитектуре центральным (явно уступая русскому стилю), вдруг, в середине 900-х гг., когда эклектика уже сошла на нет, приобретает такую значимость, увлекая за собой все остальные направления архитектуры?

Объяснение этого тем более затруднительно, что сами мастера-неоклассики относятся к эклектике довольно прохладно. "Веселый "ренессансец" с приторной лепкой покрыл стены домов"[9], - писал о классицизирующей эклектике М.Яковлев. Рядом с модерном классицизирующая эклектика казалась деятелям неоклассики более предпочтительной, но никак не идеальной стилистикой. "Пошлейшие формы затасканного петербургского ренессанса гораздо терпимее и спокойнее рядом с этим "чухонским модерном", украшенном какими-то головами леших"[10], - писал об эклектике Г.К.Лукомский с забавным, очень "петербургским" по духу раздражением. Представляется, что творчество непосредственных предшественников и учителей никто не станет характеризовать эпитетами "затасканнейшее и пошлейшее" хотя бы из уважения к себе. Иначе говоря, своей связи с классицизирующей эклектикой неоклассицизм ни в какой мере не осознает.

Наконец, если бы действительно эклектика инициировала рождение неоклассики, то ее представители оказались бы на позициях лидеров направления. Однако творчество Л.Н.Бенуа, Р.И.Клейна, С.У.Соловьева представляет собой периферию неоклассики, лидерами их никто не считает.

Все это заставляет нас усомниться в том, что неоклассика возникает из эклектики. В таком случае следует предположить, что неоклассицизм - результат развития одного, из направлений модерна. Какого же?

Другие ретротечения, неоготика и неорусский стиль, начинают модерн, поэтому можно сказать, что они связаны лишь с одним направлением - раннеромантическим модерном. И в дальнейшем их развитии мы обнаруживаем некие приоритеты. Так, скажем, рациональный модерн никогда не стилизует древнерусских мотивов, северный модерн не обращается к готике.

В отличие от этого, неоклассицизм не начинается, а заканчивает развитие модерна. Он возникает в ситуации, когда все другие направления модерна уже сформировались. Правда, время его появления совпадает с началом развития рационального модерна. Можно было бы предположить, что как в свое время раннеромантический модерн в качестве своего ретроспективного "двойника" выдвинул неорусский стиль, так и рациональный модерн – неоклассику.

Однако эта гипотеза не подтверждается на более конкретном уровне рассмотрения материала. Говорить о каком-либо приоритете рационального модерна в возрождении классики нет оснований.

Парадоксальность ситуации заключается в том, что у нас вообще нет оснований говорить о каких-либо приоритетах разных направлений модерна в отношении формирования неоклассики. Все направления модерна включаются в этот процесс практически одновременно, в течение одного-двух лет. Особняк Миндовского Н.Г.Лазарева датируется 1906 годом. В нем очевидны черты формальной концепции раннеромантического модерна. Ф.И.Лидваль - лидер северного модерна. В 1907 году он строит Азовеко-Донской банк, Рациональный модерн (формально наиболее близкий к классике) несколько запаздывает по сравнению с другими направлениями. Тем не менее и здесь к 1908 году, когда строится Гвардейское экономическое общество Э.Ф.Вирриха в Петербурге, мы можем говорить о появлении классицизирующих черт. А.И.Иванов-Шиц - мастер, представляющий собой "венскую" линию русского модерна. В 1907 году он строит неоклассическое здание Московского купеческого общества.

Конечно, в этом ряду разница во времени обращения к классике различных направлений модерна все же заметна. Но она слишком несущественна, чтобы позволять делать какие-либо выводы. Год отставания здесь мало что решает, ибо может быть связан с привходящими обстоятельствами. Владелец особняка способен быстрее откликнуться на новую моду, чем правление банка. Особняк - излюбленный жанр раннеромантического модерна, который из-за этого обгоняет другие направления на пути к классике. Тогда его первенство будет связано не со свойствами самого направления, но с условиями заказа.

Адекватно ли ситуации в таком случае связывать наиболее ранние случаи обращения к классике со спецификой того или иного направления? Ситуация скорее заставляет отметить единство интенций различных направлений, их общую устремленность к классике. Но это признание равносильно признанию того, что вопрос о происхождении неоклассики не решается через указание на случаи первых, самых ранних обращений к классическому языку. В эклектике классические мотивы появляются раньше других направлений, но не она инициирует возрождение классики. Все же направления модерна включаются в процесс практически одновременно.

В таком случае вопрос о происхождении неоклассики должен решаться по-иному. Неоклассицизм и по своим интенциям, и по названию - это попытка создать новый классический стиль. Откуда могла возникнуть такая идея?

В 1913 году в Императорском Санкт-Петербургском обществе архитекторов состоялась знаменательная дискуссия. Л.Пясецкий выступил с докладом, посвященным памятнику Виктору-Эммануилу Дж.Саккони в Риме, представив это сооружение как наиболее выдающееся неоклассическое произведение современности. Против этого резко выступили молодые неоклассики Л.А.Ильин и Л.В.Руднев. По их мнению, работа Саккони скорее компрометировала классику, чем утверждала новое классическое направление. Архитектору здесь не удалось создать произведение целостное, оно распалось на множество классических деталей[11].

В.Я.Курбатов в 1910 году определил "умение постичь красоту целого" как "принцип XX века"[12]. Своеобразная фрагментарность видения, следование мотиву, детали, части сегодня осмысляются как основополагающий принцип формообразования в эклектике. Попытки мастеров эклектики найти единый, целостный стиль знаменательны как раз своей неудачностью - будь то классицизирующая эклектика Земпера, готика Виолле ле Дюка или русский стиль Шервуда. Стиль понимался так сказать "иконографически" - через набор отдельных деталей, а не через идею целостного произведения[13].

В таком случае очевидно, что идею создания целостного классического стиля эклектика выдвинуть не могла в силу своих глубинных, конституирующих принципов. "Умением постичь красоту целого" обладал модерн. Однако помимо этой способности для того, чтобы возникла неоклассическая программа, необходима еще одна исключительно значимая составляющая - ретроспективизм. Модерн, Ар Нуво - искусство программно новаторское, где беспрецедентность решения - это едва ли не синоним художественного качества. В своей стилизации мотивов исторической архитектуры модерн скорее утверждает свою неповторимость и новизну, чем воскрешает прошлое (готика Гауди, русский стиль Шехтеля). Модерн мог создавать стиль, но задача воссоздания стиля прошлого была ему совершенно чужда. И уж в последнюю очередь он мог подчинить свое новаторство классическому канону.

В таком случае, мы приходим к выводу, что ни эклектика, ни модерн не могли сами по себе выдвинуть неоклассическую программу. Повторимся: все течения русской архитектуры этого времени, так или иначе, располагаются между этими двумя полюсами. Это приводит нас к главному парадоксу о происхождении неоклассики.

Итак: в сложении неоклассицизма приняли участие все направления русской архитектуры 1900-1910 годов. Ни одно из этих направлений не могло выдвинуть неоклассическую программу.

Этот парадокс заставляет предположить, что неоклассицизм рождается не из имманентного развития архитектуры, но из некоего внеархитектурного источника. Стоит предположить наличие такого внешнего фактора, как все становится на свои места: именно из-за него все течения откликаются на неоклассический импульс практически одновременно, и ни одно из них в отдельности не является инициатором возвращения к классике само по себе.

Собственно сомнение в адекватности описания архитектуры начала XX века как имманентного развития архитектурной формы присутствует в современной историографии, несмотря на всю силу традиций формального искусствознания, заданных работой А.А.Федорова-Давыдова. Так, В.Л.Глазычев считает одним из главных пороков современного архитектуроведения "непреодоленное стремление объяснять архитектуру исходя из самой архитектуры"[14]. По поводу архитектуры начала XX века он замечает: "Можно ли понять что-либо в завихрениях архитектурной моды предреволюционной эпохи без понимания социопсихологии тогдашнего заказчика?"[15] Тем самым фигура заказчика приобретает ключевой характер: его желания и интенции становятся тем фактором, который вносит логику в хаотический процесс развития архитектуры начала века. Представляется, что особое внимание к "царственному заказчику" при объяснении генезиса неоклассики в работах крупнейших исследователей архитектуры модерна, о чем говорилось в предыдущей главе, укладывается в ту же логику: заказчик как внешний фактор, определяющий развитие архитектуры.

Итак, заказчик. В пользу предположения о его особой роли в становлении неоклассики говорит то, что новое направление первоначально утверждается в жанрах, которые условно можно определить как "камерные". Это интерьеры городских квартир[16] (квартира Поммер И.Фомина), элитарных кафе (Café de France А.И.Таманова и В.А.Щуко), особняки (особняк Волконского И.А.Фомина, дом Скакового общества И.В.Жолтовекого, особняк Миндовского Н.Г.Лазарева, особняк Грибова Б.М.Великовского, А.Н.Милюкова, В.А.Веснина, особняк Второва М.В.Маята и В.Д.Адамовича и др.). Мы называем здесь лишь некоторые наиболее ранние примеры, относящиеся к середине 1900-х годов. Несколько позднее, около 1910 года, все большую роль начинают играть усадьбы (Хмельники, Холмки И.А.Фомина, Бережки, Липки И.В.Жолтовского).

Нащупать общую линию вкуса всех вышеназванных архитекторов довольно трудно. Фомин, Жолтовский, Щуко, Таманян - тонкие рафинированные ценители прошлого, которые наиболее резко противостоят "эклектизму", но чья связь с модерном неочевидна и требует специального исследования, Н.Г.Лазарев - представитель интернационального модерна (дома № 23 и 29 по Арбату в Москве), В.Д.Адамович и В.М.Маят - между модерном и эклектикой и т.д. Зато во всех этих примерах мы встречаемся с конкретным заказчиком, который строит дом для себя, и потому легко предположить здесь активное воздействие его вкуса.

Достаточно ясным оказывается и "социопсихологический тип" заказчика. Это представители старых дворянских фамилий (Кочубеи, Оболенские, Волконские), или же - нувориши (Рябушинские, Тарасовы), равняющиеся на аристократический вкус. Неоклассическая программа конкретизируется в таком случае как "тоска по аристократической патриархальности" (Е.И.Кириченко[17]), и мы едва ли не вынуждены признать в данном случае полную адекватность социологического подхода к архитектуре и повторить вслед за А.И.Власюком: "Особенности развития капитализма в России, где сохранялись значительные пережитки предшествующей ему эпохи, объясняют, почему модерн существовал рядом с ретроспективными течениями в архитектуре"[18]. Многоукладность экономики прямо проецируется на многоукладность архитектуры.

Однако в таком очевидном и стройном на первый взгляд объяснении появления неоклассики различаются существенные изъяны. Ведь следуя этой логике, мы должны признать, что инициатива выдвижения неоклассической программы исходит от дворянского заказчика. Дворянские же особняки и усадьбы составляют ничтожно малый процент в неоклассическом строительстве. Основными заказчиками неоклассики являются представители финансово-промышленных кругов. И не только, даже не столько конкретные купеческие семьи, сколько различные институты, связанные с новой капиталистической Россией. Это банковские компании (Русский Торгово-промышленный банк, банк Вавельберга, Русский банк для внешней торговли, Азовско-Донской банк), торговые дома ("Мертенс", "Саламандра"), владельцы бесконечных доходных домов, страховые общества (дома 1-го Российского страхового общества в Москве и Петербурге), кооперативы (служащих Азовско-Донского банка, Московско-Казанской железной дороги). В 1910-е годы именно их деятельность приводит к своеобразному "неоклассическому буму", когда

в краткий период между 1910 и 1917 годом строятся сотни неоклассических зданий.

Можно, конечно, предположить, что, увлекшись модой на классику, введенную дворянством, торгово-промышленные круги просто тиражировали чужие вкусы. Это предположение равносильно тому, что в начале века собственной эстетической программой эти люди не обладали. Однако на общем фоне меценатской деятельности в этот период такое предположение выглядит, по меньшей мере, сомнительным. Именно в это время мы сталкиваемся с совершенно новым для России типом мецената, представляющего торгово-промышленные круги. Здесь показательны аналогии с живописью. Если П.Третьяков ставил себе задачу поддержать русскую школу в живописи в целом, то есть руководствовался программой идейно-патриотической, и в соответствии с ней закупал и передвижников, и академистов, то в начале века появляются меценаты со своей ярко выраженной эстетической программой. Меценаты поддерживают какое-то одно, им нравящееся направление (Мамонтов, Щукин, Рябушинский).

Скорее тех заказчиков, которые организовали "неоклассический бум", следует мыслить себе как людей с четкой, осознанной эстетической программой. Заметим, что именно их строительные возможности позволяли превратить неоклассическую моду в мощное, серьезное явление, едва ли не подчинившее себе все остальные течения в архитектуре. Но, предположив, что неоклассическая программа - это выражение вкуса нового капиталистического мецената, мы вновь оказываемся в тупике. Ибо совершенно неясны причины, по которым торгово-промышленные круги эту программу принимают.

Их вкус достаточно известен. Либо они поддерживают русский стиль, ориентируясь на некие глубинные основы народной жизни, с которой чувствуют внутреннее родство, либо - новаторские течения, утверждающие новую, не бывшую прежде Россию. Собственно стиль модерн - во всех его вариантах от неорусского стиля до рационального - распространился прежде всего благодаря этому заказчику. И вдруг в середине 1900-х годов происходит нечто непонятное. Что заставляет этих заказчиков обращаться к "фрагментам былой красоты" и славить "дней александровых прекрасное начало"? Ведь это программа и откровенно ретроспективная, и ориентирующаяся на тот период в развитии русской культуры, когда связь между "народным духом" и "просвещенным вкусом" безнадежно разорвалась?

Заказчик принимает чужую для себя программу. Быть может,

это все же программа дворянская, превратившаяся в стойкую моду? Более внимательное рассмотрение ситуации заказа ранних неоклассических особняков заставляет серьезно усомниться в этом. В 1905 году И.А.Фомин пишет А.Н.Бенуа по поводу особняка Волконского: "Вы, я надеюсь, более, чем кто-либо понимаете мое желание построить дом в стиле "empire". Ведь это, может быть, представляется единственный случай в наше время"[19]. Инициатором здесь выступает скорее архитектор, чем заказчик. Еще более показательна в этом смысле история строительства Дома Скакового общества И.В.Жолтовского. По условиям конкурса, дом должен был строиться в готическом стиле (конный спорт ассоциировался с английским вкусом, а английский стиль - готика). Жолтовский составил готический проект - и выиграл конкурсы. А уже потом убедил заказчиков, что классика гораздо более соответствует русскому обществу, то есть буквально навязал заказчикам неоклассический проект[20]. В 1912 году А.Н.Бенуа писал: "За последнее время намечается полное возрождение русской архитектуры. Поколение архитекторов, у которых, по удачному выражению И.Габаря, вся эстетика сводилась к формуле "что угодно, то и построим", сменилось поколением, которое само знает, чего хочет"[21]. Архитекторы сознательно навязывают свои вкусы заказчикам, и это осмысливается как условие "полного возрождения архитектуры".

Следует признать, что мы в тупике. Ведь из сказанного может быть только один вывод; инициатива выдвижения неоклассической программы принадлежит архитектору. Но мы уже доказали, что ни одно из направлений в архитектуре само по себе выдвинуть неоклассическую программу не могло. Мы приходим к тому, что уже отвергнуто. Отметим, однако, одно свойство этого тупика. Глядя с позиций "архитектора", подозреваешь, что к классике заставляет повернуть заказчик. Глядя с позиций заказчика, приходишь к выводу, что классика навязана ему архитектором. Видимо, есть некий посредник, некая сила, которая влияет и на того, и на другого, и располагается между ними. Задача тогда заключается в том, чтобы ее распознать.

Своеобразные "улики" обнаруживаются в самой стилистике ранних неоклассических проектов. В стилистическом плане они как бы трудно уловимы: это модерн, но как бы замаскированный. Скажем, в 1904 году Фомин выполняет серию открыток с видами Москвы. Среди них - "особняк Леонтьевых". Здесь перед нами очевидные черты модерна. Ампирическая постройка лишена четкости геометрической логики, Фомин искривляет все линии, словно демонстрируя,

как используется в классической архитектуре прием введения криватур, и всячески этот прием подчеркивая. Классика увидена глазами модерна, и любовь к искривленным линиям идет отсюда.

Но подобный взгляд на классику сквозь модерн Фомин допускает лишь в отношении реальной ампирной постройки. В его собственных неоампирных постройках гротеск, идущий от модерна, практически не используется. В том же 1904 году он выполняет "проект деревянной дачи в стиле empire". Здесь, по тонкому замечанию Е.А.Борисовой, "нарочито устранены всякие ассоциации с модерном, и лишь рисунок деревьев с переплетающимися ветками выдает близость к графике этого стиля"[22].

В искусстве рубежа веков есть явления очень похожие, однако не в области проектной графики. Это - стилистика мирискуснических стилизаций. Аналогией фоминскому проекту может служить серия иллюстраций А.Бенуа к "Медному всаднику", где ампирный Петербург предстает почти без признаков стилистики модерна, и лишь бегущие по небу облака выдают принадлежность к графике этого стиля.

Именно мирискусничество, где модерн как бы скрыт, спрятан за пассаистическим любованием стилем прошлого, лучше всего определяет стилистику ранних неоклассических проектов. Влияние мирискуснической стилистики довольно ясно прослеживается во многих ранних проектах. По поводу одной из первых работ братьев Весниных С.О.Хан-Магомедов пишет: "В 1906 году они участвуют в конкурсе на проект трамвайной остановки (классика с ясным влиянием "Мира искусства")"[23]. В интерьере Cafe de France А.И.Таманова и В.А.Щуко изящество тонких линий, обозначающих классический декор, но лишаящих его пластики (ср. своеобразную бестелесность стилизаций А.Бенуа и особенно Сомова) становится едва ли не главной темой. Одной из первых мощных демонстраций нового классического вкуса стала Строительная выставка 1908 года в Петербурге. В рисунках павильонов выставки, выполненных А.А.Алексеевым, Л.А.Ильиным, М.С.Лялевичем трудно даже признать проекты. Это скорее архитектурные кулисы мирискуснических ретроспекций, с характерными истонченными линиями, переходящими в пунктир Бердсли.

Архитектурный процесс второй половины XIX в. демонстрирует некоторую замкнутость, герметичность. Практически не удается найти сколько-нибудь значимые связи между архитекторами и художниками, архитекторами и литераторами. Случайность существовавших контактов лишь подчеркивает их незначимость в общем горизонте

культуры: никакой координации идей, взаимоорганизации усилий в результате таких связей не возникало. Сама безнадежность найти в архитектуре что-либо аналогичное критическому реализму - лучшее тому доказательство.

На рубеже веков положение резко изменяется. Роль "Мира искусства" здесь следует признать новаторской. Обозреватель "Зодчего" пишет: "В то время как в Европе издавна почти ни одной художественной выставки не бывает без архитектурного отдела, у нас очень недавно, с легкой руки "Мира искусства", архитекторов стали привлекать к выставкам"[24].

История уже упоминавшейся Международной строительной выставки - хорошая иллюстрация архитектурной активности "Мира искусства". Выставку замыслило Общество гражданских инженеров. Инициаторы предполагали, что цель выставки - прежде всего демонстрация строительного дела: новых материалов, конструкций, сантехники, реклама ведущих строительных компаний. Цель отнюдь не художественная. Никаких значимых контактов у "Мира искусства" с Обществом гражданских инженеров до 1907 года не было.

К 1908 году выставка перерастает в идею "Петровского городка", где едва ли не главной целью становится создание грандиозного "машкерада" в духе версальской серии А.Бенуа. В трансформации образа выставки "Мир искусства" сыграл решающую роль. "Над художественной стороной выставки потрудились такие художники, как А.Н.Бенуа, Е.Е.Лансере, Л.С.Бакст, М.В.Добужинский", - писал обозреватель "Зодчего"[25], - то есть основной состав I-го Мира искусства. Естественно, что стилистика мирискуснических ретроспекций полностью определила образ "Петровского городка", подчинив себе вкус других архитекторов, там работавших (прежде всего А.А.Алексеева, который был главным архитектором выставки).

Ряд примеров, свидетельствующих о связи "Мира искусства" с неоклассическим движением, можно продолжать. Мы будем иметь возможность возвращаться к этой теме на всем протяжении работы. Здесь нам важно зафиксировать эту связь в самом начале развития неоклассики. Именно эта связь позволяет ответить на основной вопрос этой главы: откуда взялась неоклассическая программа. Сама уникальность "Мира искусства" дает определенные основания для ответа.

Место "Мира искусства" в русской художественной ситуации начала века изучено сегодня едва ли не с исчерпывающей полнотой, и нам здесь остается лишь напомнить о его специфике. С одной

стороны, "Мир искусства" был типичным журналом модерна и по оформлению, и по характеру и содержанию статей или других материалов"[26], и само объединение так же типично для модерна, как и журнал. С другой стороны, в ряду объединений и журналов модерна положение "Мира искусства" достаточно уникально. В самом деле, ни в одном из объединений "Ар Нуво" в Европе мы не находим столь ярко выраженной пессимистической ориентации.

Иначе говоря, специфика "Мира искусства" позволяла соединить то, что присутствовало по отдельности в программах архитектурных течений, сформировавших неоклассику. Напомним: модерн нес новое понимание стиля как органической целостности, но при этом был устремлен к стилю будущего. Эклектика ориентировалась на стили прошлого, но при этом понимание целостности стиля здесь отсутствовало. Именно "Мир искусства" с его уникальным соединением модерна и пессимизма, мог увидеть классический стиль прошлого как целостное явление и поставить задачу его воссоздания.

Связи между "Миром искусства" и неоклассикой не раз отмечались современными исследователями, прежде всего Е.А.Борисовой. Для современников происхождение неоклассики из деятельности объединения было в полной мере очевидным. "Номер "Мира искусства", посвященный старому Петербургу, - писал В.Я.Курбатов в 1911 году, - пробудил интерес к ампирическим постройкам. С годами изучение их развивалось все больше и больше, появились сначала конкурсные проекты в Академии, а затем и постройки в этом стиле"[27]. В том же 1911 году Г.К.Лукомский писал: "Журнал "Художественные сокровища России" А.Н.Бенуа, статьи в "Мире искусства" И.А.Фомина о петербургском и московском классицизме создали мало-помалу неоампирическое движение"[28].

Эти подтверждающие нашу гипотезу свидетельства не могут, однако, поставить точку в вопросе происхождения неоклассики, поскольку оставляют нас перед лицом серьезной проблемы. Как говорилось в предыдущей главе, критики неоклассики никакой концепции ее происхождения не оставили. В данном случае они выступают как чистые хроникеры процесса. Сами, будучи включенными в этот процесс, и в равной мере связанные и с журналами "Мира искусства", и с профессиональным сообществом, они не видят ничего удивительного в том, что архитектурный стиль инициируется журналами. Однако мы не можем отнести к этому факту столь же спокойно, нам следует изумиться его нетривиальности.

Известна роль художников в становлении архитектуры русского

модерна[29]. Однако нельзя сказать, что архитектура усваивает, например, стилистику живописи Васнецова, Поленова, Малютина и т.д. Скорее, наоборот, эти мастера, выходя в архитектурное творчество, оказываются не только свободнее архитекторов, связанных профессиональными традициями, но и свободнее самих себя в живописи, где их стиль едва вписывается в условное понятие "протомодерн". Русская архитектура рубежа веков не откликнулась ни на одно из блестящих достижений живописи этого времени. И вдруг - прониклась камерными картинками, прозрачными линиями мирискуснической графики, перенеся эти приемы в графику проектную. В дальнейшем мы будем иметь возможность наблюдать, как, попав в архитектуру, неоклассическая программа развивалась и изменялась, здесь же нас интересует, как могло случиться, что ее вообще заметили. "Мир искусства" был необыкновенно активен в архитектурном отношении, но вряд ли архитекторов так уж пленили временные павильоны Строительной выставки, или другие выступления деятелей объединения на их собственном поприще (скажем, выигранный А.Н.Бенуа конкурс на раскраску здания XII Коллегий, или его же проект перестройки Дворцового моста). Скорее наоборот, эти действия должны были вызвать естественное раздражение профессионала перед лицом дилетанта. Действительно, соединение мироощущения модерна, ощущение органической целостности стиля мы находим в стилизациях А.Бенуа, К.Сомова, Е.Лансере, В.Серова в период его сотрудничества с "Миром искусства" и т.д. Но от этих стилизаций до архитектурного стиля - дистанция огромного размера.

Наконец, если "Мир искусства" и есть та "третья сила", которую мы искали, то в таком случае эта сила находится между архитектором и заказчиком. И к удивлению по поводу того, что архитекторы прониклись духом стилизаций мирискусников, прибавляется и такое же, если не более сильное удивление по поводу того, что им прониклись заказчики.

В словах Г.К.Лукомского и В.Я.Курбатова о происхождении неоклассики необходимо обратить внимание на один акцент. Они не говорят о художественной продукции "Мира искусства". Журнал, статьи - вот что является источником влияния.

Значение "Мира искусства" в общекультурном смысле в значительной степени определяется тем, что с него начинается история развития русского искусствознания. Именно здесь история искусства, наконец, теряет связь с археологией (в смысле науки о древностях), и становится отдельной областью гуманитарного знания. Процесс

это довольно длительный, и, однако же, "Мир искусства" здесь - едва ли не решающая ступень.

В случае с неоклассикой "Мир искусства" воздействует на архитектуру именно своей искусствоведческой стороной. Искусствоведческие акции объединения получают в развитии неоклассики неожиданно серьезный и глубокий резонанс. И Курбатов, и Лукомский говорят о роли статей в журналах, связанных с объединением как об источнике неоклассического импульса. Действительно, статьи о классике предшествуют классическим постройкам. Статья И.Фомина "Московский классицизм"[30] оказалась едва ли не манифестом нового неоклассического движения (о чем подробнее в следующей главе). С 1909 года деятели объединения - А.Бенуа, Е.Лансере, И.Фомин и др. - начинают работать над подготовкой "Исторической выставки архитектуры", которая состоялась в 1911 году. В определенной степени эта выставка развивала идеи и архитектурные интересы "Мира искусства", проявившиеся в подготовке "Строительной выставки", но уже в чисто искусствоведческом ключе. И, однако, несмотря на ее искусствоведческий характер, Историческая выставка стала едва ли не наиболее значимой неоклассической акцией: ее влияние на развитие неоклассики отмечают все исследователи. Следующее событие, связанное с деятельностью "Мира искусства", по статусу не имело даже того общественного резонанса, который должна иметь выставка, ибо, казалось бы, принадлежало лишь истории науки. И однако: "Особую роль в развитии неоклассических тенденций сыграл III том "Истории русского искусства" И.Э.Грабаря, вышедший в свет в 1912 году и посвященный петербургской архитектуре XVIII - начала XIX веков"[31]. Суждения и выступления деятелей "Мира искусства" пользуются среди неоклассиков поразительным авторитетом. Достаточно напомнить, что уже цитирувавшаяся в предшествующей главе статья О.Мунца "Парфенон или св. София" и яростная дискуссия вокруг этой статьи были, по словам самого Мунца, спровоцированы "художественными письмами" А.Н.Бенуа в газете "Речь"[32].

Но если именно искусствоведческие интересы "Мира искусства" являются источником неоклассического импульса, то перед нами достаточно интересная искусствоведческая проблема. Как уже говорилось, с "Мира искусства" начинается развитие искусствознания как особой области гуманитарного знания. (Правда, предистория искусствознания дает нам интереснейшие поводы для сопоставления - достаточно напомнить роль Винкельмана в становлении классицизма XVIII века). Становясь постоянно действующим культурным

фактором, искусствознание не может не воздействовать неким образом на художественный процесс. Роль искусствознания в архитектурном процессе никогда не исследовалась (аналогичные проблемы ставились в связи с изучением живописи). Рассматриваемый материал - интересный повод для постановки этой проблемы.

Установив, что именно из искусствоведческих интересов "Мира искусства" исходит неоклассический импульс, мы, однако, вновь оказываемся перед вопросом о том, почему эта программа была принята архитектурой. Прежде, чем анализировать причины того, почему это произошло, то есть сближать архитекторов и искусствоведов, нам кажется необходимым их развести. В самом деле, искусствовед и архитектор, критик и художник - фигуры во многом противоположные, условно говоря настолько, насколько противоположны искусство и наука.

Необходимо обратить внимание на следующее обстоятельство. Принципиальная для нас специфика "Мира искусства" - соединение пассивизма и модерна - конкретизируется в соединении двух феноменов художественной жизни начала века. С одной стороны, мы знаем множество примеров художественных объединений, члены которых работает в стилистике модерна и пропагандируют этот стиль на страницах своих журналов ("Общество искусств и ремесел" с журналом "Hobby Horse" в Англии, "Общество Двадцати" в Бельгии с журналом "Art Nouveau", "Наби" с "Revue Blanche" во Франции и т.д.). С другой стороны, возникает группы искусствоведов, которые с новых, эссеистических позиций рассматривают искусство прошлого. Но соединение этих двух явлений в одном объединении - явление достаточно редкое. Аналогией журнала "Мир искусства", а потом "Аполлона" - главного центра неоклассики - может служить английский журнал "The Studio", который одновременно являлся и центром модерна, и центром искусствоведческой мысли. Однако, в "Мире искусства" это соединение проходит через саму творческую практику, через художников искусствоведов (А.Бенуа).

Более или менее очевидно, как это соединение отзывается в творческой практике мирискусников, в их высокоученых, рафинированных, несколько высушенных и ироничных работах. Менее ясно, как оно откликается в их искусствоведческой деятельности. По отношению к историкам архитектуры этого поколения[33] трудно употребить термин "историзм", казалось бы характеризующий метод любого историка. Его заменяет "пассивизм", и при кажущейся синонимичности это понятия едва ли не противоположные. Пассивизм мирискусников парадоксальным образом антиисторичен.

Свою книгу о неоклассической архитектуре Г.К.Лукомекий начинает вопросом: "Что же построено за этот промежуток времени художественного и вообще имеющего вечное значение?"[34] Этот взгляд из вечности, *sub specie aeternitatis* пронизывает мироощущение этих историков. Историческое измерение как бы снимается: произведение прошлого современно, современное равно прошлому - все эти дистанции исчезают в перспективе вечности.

Этот антиисторизм мы находим во множестве высказываний историков, связанных с "Миром искусства". Для объяснения замыслов Палладио П.П.Муратов с поразительной легкостью прибегает к авторитету работ И.В.Жолтовского: "Надо быть таким тонким палладианцем, как И.В.Жолтовский, чтобы раскрыть в каждом здании мастера глубоко обдуманную композицию"[35]. Жолтовскому же посвящает свой очерк о Палладио Г.К.Лукомекий[36]. Архитекторов эпохи Великой Французской революции И.Э.Грабарь открывает читателю через творчество мастеров венского модерна. Он пишет: "Страсть к кубам, квадратам, орнаментированным коврам, подчеркивающим красоту соседней глади, очень напоминает подобную же страсть у венских модернистов, особенно у Йозефа Гоффмана. Последний ни в одной из своих построек не смог освободиться от таких же кубов и квадратов, и нигде так часто и так удачно не применялся принцип больших скульптурных панно, как в Вене - еще одна черта, роднящая модернизм конца XVIII века с концом XIX"[37]. Дух барокко тот же Грабарь видит как бы сквозь модерн: "Любопытнее всего, - пишет он, - что так пренебрежительно к нему (барокко - Г.Р.) относились в дни, как раз наиболее родственные эпохе барокко... Как и теперь, так и тогда вопрос шел о создании "нового стиля", такого искусства, которого раньше никогда не было"[38].

Сопоставления модерна и барокко, модерна и раннего ампира сегодняшнему историку кажутся довольно произвольными и поверхностными (хотя то, что сходство этих стилистических систем отмечается именно в 1910-е годы, нам представляется более чем значимым). Но если отвлечься от исторического контекста, взглянуть на дело с точки зрения вечности, где есть чистые формы, и нет порождающих их культурных эпох, то это сопоставление вполне естественно. Но, заметим, для архитектора, творца, такое отношение к истории архитектуры - едва ли не единственное из возможных. Архитектор, пытающийся так или иначе учитывать в своем творчестве опыт прошлого, не может руководствоваться идеей уникальности и неповторимости каждой историко-культурной ситуации и порождаемой ею архитектуры. Такие идеи развивал, скажем, М.Я.Гинзбург,

находящийся под влиянием философии Шпенглера, - и культурная уникальность каждой архитектуры служила аргументом в пользу созданий беспрецедентной стилистической системы. Архитектор иной ориентации не может не глядеть на прошлое "с точки зрения вечности"; забегая вперед, напомним, что И.В.Жолтовский на протяжении всей своей творческой деятельности искал "вечные законы построения архитектурной формы".

Сам метод мирискусников как искусствоведов и историков архитектуры в определенной степени уничтожал противоположность между ними и архитекторами. В историографии метод мирискусников уже был охарактеризован, остается повторить: искусствоведческое исследование теряло характер литературного эссе, но не переставало осознаваться как литературное произведение. Взгляд искусствоведа не становился взглядом на архитектора, но взглядом с позиций архитектора, внеисторическим взглядом ценителя архитектурной формы.

Однако высказанные соображения о сближении позиций архитектора и искусствоведа не снимают вопроса о том, почему искусствоведческая по сути программа была принята архитектурой. В 1917 году Г.К.Лукомский, осмысляя путь, пройденный неоклассической архитектурой, задним числом поразился тому, как ничтожны были силы, приведшие к появлению столь мощного движения[39]. Действительно, близость позиций указывает лишь на то, что архитекторы в принципе могли воспользоваться идеями искусствоведов. Но это предполагает активность архитекторов и пассивность искусствоведов. Перед нами иная картина: поименно известная небольшая группа искусствоведов увлекла за собой всех остальных, даже не ставя себе такой задачи (ибо очевидно, что основные цели "Мира искусства" лежали все же в стороне от формирования архитектурного стиля). Как это возможно?

Разумеется, причины здесь разнообразны, они лежат и в области архитектурной, и общекультурной - это будет нами проанализировано в следующих главах. В этой главе хотелось бы остановиться лишь на одной из причин, которая связана со специфической, на наш взгляд, ролью искусствознания и архитектурной критики в этот период.

Начнем с тривиального утверждения о том, что в соревновании различных стилистических систем выигрывает та, которой удастся доказать свое наибольшее соответствие ощущению современности, которая лучше всего передает свое время. Это тривиально, если полагать, что соответствие стилю эпохе устанавливает лишь

позднейший исследователь, искусствовед. Но тот же процесс может, видимо, происходить и с современниками. Тогда та или иная архитектурная концепция истолковывается, рефлексруется обществом - и в результате этого идентифицируется как оптимальная.

Во Введении мы говорили о значимости того, что можно обозначить как параллельный архитектуре текст, то есть о культурных системах, в которых так или иначе раскрывается, закрепляется язык архитектурных форм (скажем, политические программы абсолютизма для архитектуры классицизма). Именно такие системы задают способ и определяют степень рефлексированности архитектуры в культуре, ее способность выразить современное ей содержание. Стоит теперь задуматься о том, каковы же параллельные тексты в период, который мы рассматриваем. Очевидно, что никакой единой системы мировоззрения (типа философии Просвещения), исходя из которой могла бы быть прочитана и проинтерпретирована архитектура в 1910-е годы, не существовало. Жалобы на то, что "современная жизнь лишена единого и ясного содержания" - общее место деятелей культуры этого времени от "знаньевцев" до декадентов. Стоит также вспомнить общераспространенное и в то же время специфическое представление о роли и смысле искусства в этот период. Исследователи не раз отмечали, что на рубеже веков резко обостряется представление о самодостаточности искусства, о том, что кратко выражается формулой "искусство для искусства". В предшествующий период архитектура постоянно и легко интерпретировалась исходя из идеи общественного служения - государственности ли, народности ли - в данном случае не важно. Здесь же рефлексия архитектуры, параллельный текст не мог возникать иначе как из самой архитектуры.

В этих условиях критика на наш взгляд приобрела специфическую роль. В отсутствие тех идеологических образований, через которые архитектура рефлексировалась до того, и тех социально-политических утопий, через которые она прочитывалась впоследствии, критика и искусствоведческие тексты вообще предстали как единственно возможный тип рефлексии архитектуры. И здесь представляется существенно важным отмеченное единство методов мышления, единство отношения к прошлому и мирискуснических искусствоведов и архитекторов. Такая критика исходила как бы из самой архитектуры, была ее голосом, и именно такая форма рефлексии являлась наиболее адекватной для архитектуры, настаивающей на самоценности своих художественных задач.

Конечно, критика не была изолированной областью, она сама

транслировала общекультурные смыслы. Но для архитектуры она собирала их воедино. Значение архитектуры вне единой идеологии, философской система и т.п. стало значением в архитектурной критике. Критика стала параллельным архитектуре текстом.

Это не значит, что вне критики, как и вне любого иного параллельного текста, архитектура значения не имеет. Речь, повторим, идет об ином - о закреплении некоторых значений, придании определенным интерпретациям статуса общезначимых. Скажем, в 1911-1913 годах строится дом 1-го Российского Страхового общества на Каменноостровском проспекте в Петербурге (архитекторы Л.Н., А.Н., Ю.Ю.Бенуа). Архитектуре этого здания в принципе могли быть приписаны любые смыслы - и его авторами, и любым из воспринимающих. Но в том же 1913 году в "Зодчем" появляется рецензия на это сооружение Г.К.Лукомского. Он, заметим, не дает интерпретации сколько-нибудь развернутой и глубокой. Он лишь говорит - это здание, новое по типу, масштабам, функции и выполненное в классических формах есть шаг на пути согласования потребностей современности с вечной темой Петербургской классики[40]. Но эти смыслы через журнал сразу же донесены, условно говоря, до всех, кто вообще способен размышлять на эти темы. Задана первичная оппозиция: современность (тип здания) - вечность (классика). Включена петербургская тема. Можно соглашаться с наличием этих смыслов, можно их оспаривать. Нельзя, однако, считать их несуществующими, игнорировать. Заданы параметры интерпретации, общие места рефлексии. И иных систем, поставляющих такие возможности, нет.

Естественна тогда та особая роль, которую играет критика, ее казалось бы непропорционально большое значение. Но в таком случае перед нами возникает следующая проблема. На роль ведущей, в наиболее адекватной и полной форме передающей современность архитектурной концепции в этот период могли претендовать неоклассика, модерн и русский стиль. Если критика этого периода столь близка архитектуре, как мы утверждали, естественно было бы ожидать трех соревнующихся между собой типов критики, равно как и резкой полемики между ними. Однако этого не происходит. Почему?

Общеизвестна характеристика модерна как стиля созданного, измышленного[41]. Роль журналов, пропагандировавших модерн (более 100), естественно поэтому оценивается очень высоко[42]. Однако парадоксальным образом внутри русской архитектурной критики пласт модерна едва просматривается. Точнее, проекты публикуются,

зодчие высказываются, но того, что можно было бы назвать идеологией модерна, его семантическим фоном, то есть того, что и составляет "параллельный текст", критика не формирует.

В современной историографии семантика модерна исследована с исключительной полнотой. Его органичность, иррационализм, витальность обрели форму ясных культурных смыслов, они сопоставлены и увязаны с философией - бергсонианством, ницшеанством, неовитализмом. Они отрефлектированы. Но внутри архитектурной критики этого времени, критики, современной модерну, эти связи не выявлялись. Семантическое наполнение модерна предстает здесь на удивление бедным[43]. Модерн осознается как выражение новизны, современности, беспрецедентности современного мира. Эта современность важна прежде всего тем, что она длится, не окончена, незавершена. Ее еще предстоит осмыслить - но лишь тогда, когда она станет прошлым. Пока же она современна, главное в ней - непознаваемость, неосознанность, неясность. Ее не следует анализировать, в нее следует вчувствоваться.

Можно предположить, что специфика семантики модерна выдвигала своего рода запрет на рефлексию. Будучи отрефлектированной, она теряет свое главное, конституирующее свойство - делящуюся иррациональности, в которую следует погрузиться. Поэтому критика, исходящая изнутри модерна, не могла порождать логизированных, рациональных идеологических конструкций. Это разрушило бы таинство стиля.

В отличие от модерна, русский стиль за 80 лет своего существования от Тона до Щусева приобрел мощное идеологическое обеспечение. Однако на рубеже веков конструкция "русской идеи" была перенесена в весьма специфический контекст. Напомним, что из парадигмы "общественного служения" - русской государственности и русской общественности - она изымалась. Вместо этого предлагалось иное ее прочтение - в контексте идей модерна.

А.Бенуа писал о средневековой России: "Это - страшная Россия, чудовищная для нас, нынешних, Византия, страна живой смерти, летаргии, какого-то духовного скопчества", - и далее об искусстве Стеллецкого: "Стеллецкий нам ... читает древние церковные прочеты и хочет заставить наши гостиные иконами, накадить в них ладаном, навести на нас дурмана какого-то... Не знаешь, как выбиться из этих чар, как вырваться на свежий воздух, не знаешь опять-таки потому, что цепенение это сладко"[44]. Этот ощупью найденный образ "сладкого цепенения" в иррациональном дурмане точно передает модус русской идеи в начале века. Гораздо

четче ту же мысль выразил такой ее проповедник, каким был Н.Бердяев. "Бог Аполлон, бог мужественной формы, ... не сходил в дионисийскую Россию"[45]. Ницшеанская оппозиция ясно демонстрирует, что русский дух представал как инвариант томящегося, иррационального, хтонического духа, характерного для модерна. Не имея возможности развивать здесь эту тему, заметим, что подобное понимание России характерно не только для графики Стеллецкого или Билибина, но и для архитектуры С.Малютина, прозы В.В.Розанова и т.д. Естественно в таком случае предположить, что тот запрет на рефлексию, который касался модерна, распространялся и на русский стиль. Россия также представала как стихия, которой следует отдаваться, но которую не следует анализировать. Точно так же, как и в отношении модерна, критика не создавала некой идеологии русского стиля, и могла лишь намекать на некое глубокое, но невыразимое содержание.

Не следует думать, что рефлексия подобных материй вообще отсутствовала в критике. Напротив, они обсуждались, и достаточно активно. Для журнала "Аполлон" амбивалентная оппозиция "Аполлон-Дионис", начиная с программной статьи А.Бенуа "В ожидании гимна Аполлону", становится одним из лейтмотивов, проходящих через все издание. Но все дело в том, что все это анализировалось в критике неоклассической. Ницшеанский дуализм в осмыслении классики, где четкое, рациональное, умственное начало соединялось с иррациональностью, хтоническими безднами, создавал мощную рефлексивную потенцию. Рефлексия иррационального не уничтожала специфики стиля, как это происходило с модерном и русским стилем, но, напротив, утверждала эту специфику, утверждала уникальность неоклассической позиции. Исходя из этой позиции, оказывалось возможным осмыслять практически все эстетические феномены этого периода.

Именно эта ситуация во многом обусловила победу неоклассической программы над всеми остальными движениями. На всем протяжении развития неоклассики рядом продолжали существовать и модерн, и русский стиль. Работали выдающиеся мастера - Бубырь, Васильев, Щусев и др. Но их постройки не то чтобы полностью игнорировались критикой, а замечались и осмыслялись в меньшей степени, чем качественно уступавшие им работы Л.Н.Бенуа или Р.И.Клейна. Последние сразу же получали мощную поддержку, вводились в актуальные ценности культуры, что не могло не воздействовать и на архитектурное сообщество, и на заказчика.

Глава III. СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ НЕОКЛАССИЦИЗМА. ОТ СТИЛИЗАЦИИ К СТИЛЮ

Считая, что неоклассика начинает развиваться под воздействием мирискуснического импульса, мы получаем нижнюю хронологическую границу материала - 1904 год (статья И.Фомина о московском классицизме, его первые неоклассические проекты). Верхней хронологической границей мы избираем 1917 год. Это не означает, что, по нашему мнению, развитие неоклассики после 1917 года полностью прерывается. Но содержание процесса изменяется. С 1917 по 1923 год практически прекращается всякая строительная деятельность. Речь может идти только о бумажном проектировании. Смысл этого экспериментального творчества - ни в коем случае не в развитии принципов предшествующего этапа. Это поиск нового архитектурного языка[1]. Поэтому неоклассика после 1917 года представляется нам отдельной темой исследования, которой в этой работе мы не намерены касаться.

Итак, промежуток с 1904 по 1917 год. Это время чрезвычайно интенсивного развития архитектуры, строительного бума. В архитектуре одновременно существуют стадияльно различные явления (как и в художественной культуре в целом[2]) - эклектика и модерн в своем раннеромантическом и рациональном вариантах. Эти течения взаимодействуют между собой, и все они включаются в формирование неоклассики. В результате возникает множество промежуточных памятников, которые с равным успехом можно отнести к различным течениям - модерну или эклектике и включать или не включать в неоклассику.

Что понимать под неоклассикой и какие памятники включать в это движение? На этот вопрос можно дать два принципиально различных ответа. Первый - узкий, когда все те памятники, в которых достаточно очевидны черты модерна или эклектики, не включаются в неоклассику. Такая тенденция сформировалась уже в 30-50-е годы, когда творчество лидеров неоклассики - "чистая классика" - противопоставлялось всему остальному. Эта же позиция, но по совершенно иным основаниям, присутствует и в современной литературе[3]. Исследователи Ар Нуво склонны противопоставлять классицизирующий модерн остальным направлениям и рассматривать его в контексте анализа архитектуры модерна.

Вторая позиция предполагает, напротив, максимально широкое толкование неоклассики. Ее мы и придерживаемся, основываясь на следующих соображениях. Очищая ядро неоклассики, ее наиболее

чистые и характерные формы, мы можем, например, получить композицию из двух имен: Фомин и Жолтовский. Между ними меньше сходств, чем различий. Цель отсечения периферии и высвечивания ядра может быть только одна - найти сердцевину стиля. Но в неоклассике нет, в отличие от тех классических стилей, на которые она опиралась, четкой "формулы стиля". Исходя из задач анализа самой неоклассики, как нам представляется, сужение материала ничем не оправдано.

При этом, однако, теряется феномен ощущения единого классического движения, движения к классике из разных источников, который составляет важную часть самого феномена неоклассики. Г.К.Лукомский описывает неоклассику Л.Н.Бенуа[4] и Ф.И.Лидваля[5] (в последнем случае он выступает под псевдонимом Ю.Рохъ) практически в одних выражениях - это здания, которые должны создать новый классический Петербург. Разница между Лидвалем, идущим к классике из северного модерна, и Бенуа, эклектиком, для него несущественна.

Мы ставим целью этой главы проследить формально-стилистическую эволюцию неоклассики: выделить основные линии и этапы ее развития. При этом необходимо иметь в виду следующее. Краткость временного промежутка с 1904 по 1917 год определяет специфику эволюции неоклассики. За десятилетие первые шаги на пути этой эволюции не успевают устареть, поэтому новые концепции внутри неоклассики не отменяют предшествующие, но развиваются параллельно с ними. Неоклассика внутри себя реализует ту же многоукладность, что архитектура в целом. В результате процесс развития неоклассики предстает довольно хаотичным, а внесение в него логики не может быть ничем иным, как упрощением ситуации. Тем не менее, такое упрощение необходимо.

В становлении неоклассики прослеживается несколько направлений. Первое из них связано с раннеромантическим модерном. На сегодняшний день это направление исследовано всего подробнее в трудах историков архитектуры модерна - Е.И.Кириченко, Е.А.Борисовой, Т.П.Каждан и др. Такие памятники, как особняк Миндовского Н.Г.Лазарева, особняк Второва В.М.Адамовича и В.Д.Маята, особняк Грибова Б.М.Великовского и А.Н.Милюкова ныне претендуют на роль наиболее характерных для неоклассики памятников, на их анализе основаны обобщающие характеристики движения в целом. "Без стилистических поисков модерна ... было бы невозможно появление этого своеобразного направления", - пишут Е.А.Борисова и Т.П.Каждан[6]. "Архитектура прошлого была увидена художниками рубежа

веков. Модернистскую окраску получили наиболее популярные направления - неорусский стиль и неоклассицизм"[7], - такой вывод делают В.Э.Хазанова и О.Д.Швидковский. Ни в коей мере не оспаривая эти характеристики, хотелось бы отметить, что при проекции на творчество И.В.Жолтовского или, скажем, Р.И.Клейна они выглядят отнюдь не столь несомненными, как по отношению к ранне-неоклассическим особнякам.

Особое внимание, которое уделили этому направлению современные исследователи, позволяет нам лишь кратко его охарактеризовать. Ранне-романтический модерн создает здесь образ "витальной классики", проникая вглубь законов классической тектоники, он акцентирует те силы, которые составляют основу ордерной логики - тяжести и сопротивления; вместо уравновешенности частей здания и тем более симметрии стремится к экспрессии дисгармоничных решений. В этих особняках, по определению В.В.Кириллова (анализировавшего особняк Каменской в Нижнем Новгороде, построенный Б.Коршуновым), "языком классики констатирована свободная романтическая система, порожденная модерном"[8]. При этом парадоксальность сочетания свободных форм и композиции модерна со строгой канонической архитектурой классики отнюдь не скрывается архитекторами, но, напротив, акцентируется, порождая порой гротескно-аффектированные решения, как особняк Миндовского или дом Воронцовой-Дашковой Н.В.Васильева и С.С.Кричинского, где мощные дорические колонны, взятые словно из грота Бовэ, оформляют вход в изысканную дачную постройку, созданную для придворной дамы. Этот гротеск возникает как результат осознания противоположности стилистических систем модерна и классики.

Второе направление внутри неоклассики формируется на базе рационального модерна. Решения, возникающие внутри направления "ранне-романтический модерн - неоклассика", связаны в основном с уникальными задачами. Здесь возникают наиболее яркие в художественном отношении памятники. Сфера распространения направления, связанного с рациональным модерном, иная. Это - рядовая застройка. Сотни доходных домов, деловых и хозяйственных зданий, строятся в этой концепции. Количественно это наиболее мощное направление.

Мы говорили о парадоксальности совмещения концепции ранне-романтического модерна и неоклассики. С рациональным модерном ситуация иная. Классика и модерн здесь не выглядят системами диаметрально противоположными, в них обнаруживается ряд сходств.

Одним из достоинств ранне-романтического модерна полагается

уничтожение категории фасада. Для рядовой городской застройки это свойство никак нельзя признать достоинством. В равной мере это уничтожение является одним из основных противоречий между классикой и раннеромомантическим модерном. Рациональный же модерн восстанавливал стену как плоскость, фасад. Популярность этой концепции для массовой застройки города, равно как и значение рационального модерна для формирования неоклассики, связано с этим восстановлением стены.

При том, однако, что стена в рациональном модерне возродилась, ее понимание существенно отличалось от классического. Рассмотрим с этой точки зрения склады И.Д.Сытина в Москве, на Маросейке, построенные по проекту А.Э.Эрихсона в 1913-14 годах. Здание практически лишено классических деталей. Тем не менее, классическая ориентация его несомненна. Вертикальные ряды широких оконных проемов отделены друг от друга проходящими через весь фасад вертикальными тягами, вверху эти "ряды" оканчиваются арками, решенными в виде термальных окон. В целом фасад как бы разграфлен гигантскими арками, напоминающими арки римских акведуков. Фасад четко симметричен. Три арки составляют его центр, отмеченный небольшим аттиком, две арки "держат" углы здания.

Итак, как будто вполне классичное решение. Но есть один существенный акцент. Можно представить себе, что эти арки делятся сколь угодно долго, здание может быть выше, ниже, композиция от этого не изменится. Но в таком случае не действуют классические законы тектоники и связанные с ними пропорциональные отношения.

Стена в рациональном модерне лишена тектонической иерархии, это натянутый на каркас экран, равнонапряженный во всех своих частях. Поэтому сочетание с ней классических деталей, ордера носит несколько механический характер. Функции хозяйственного здания позволили А.Э.Эрихсону применить лапидарное, лишенное декора решение, и с этим связана его художественная убедительность. В ресторане "Савой", построенном в 1912 году по проекту В.А.Величина (заказ общества "Саламандра") на Пушечной улице в Москве (д. 6), использован тот же прием, что и у Эрихсона - гигантские арки, поднимающиеся вверх на всю высоту здания. Однако представительные функции постройки заставили архитектора прибегнуть к ордерной декорации. В арки вставлены эдикулы. Несмотря на их гигантский размер, в колоссальном масштабе арки они выглядят слишком мелкими, ничем не обоснованными вставками, не соотносимы с общим масштабом фасада. Придать фасаду ордерную логику

не удалось, напротив, прямое введение в композицию ордерных элементов эту логику разрушило.

Те же черты прослеживаются и в одном из самых ранних памятников этого направления: Доме гвардейского экономического общества на Большой Конюшенной улице в Петербурге (1908, архитектор Э.Ф.Виррих). В композицию включена колоннада из пилястр, оформляющая верхнюю зону здания. Логика рационального модерна разрушает логику классическую. Пилястры превращаются в механические перемычки между окнами (они не расширяются книзу, по сути, представляя собой тяги, снабженные капителями). Нижняя часть здания решена в виде гигантских субструкций, забранных сплошным остеклением. В сравнении с ними частые пилястры-перемычки создают совершенно иной, более мелкий масштаб, возникает впечатление масштабного сбоя.

И.Э.Грабарь говорил об "ампирных нашлепках", критикуя неоампирное направление в архитектуре Москвы[9]. Отвлекаясь от полемической заостренности этого определения, следует отдать должное его точности. В органический контакт с архитектурной концепцией рационального модерна классические мотивы не вступают и вступить не могут. Для этого должна быть изменена формальная концепция.

Под термином "рациональный модерн" сегодня подразумеваются достаточно различные тенденции интернационального модерна. То направление, которое было охарактеризовано выше, в начале века прочно ассоциировалось с "американской архитектурой"[9]. С другой стороны, в орбиту "рационального модерна" попадают те приемы и решения, которые связаны с европейским, прежде всего, венским модерном. Для объединения этих тенденций в одно направление в рамках русской архитектурной ситуации есть все основания. Скажем, в творчестве Ф.О.Шехтеля они реально взаимодействуют. Но по отношению к неоклассике эти направления ведут себя по-разному.

В середине 900-х - начале 1910-х годов черты классицизации ясно прослеживаются в рамках венской школы модерна: в проекте 22 квартала Вены Отто Вагнера, в неоклассической вилле Фейнхальс Й.Ольбриха, его же павильоне Австрии на выставке немецкого Веркбунда, экстравагантном проекте небоскреба Чикаго Трибьюн А.Лооса и т.д. Не анализируя этого направления подробно, отметим следующее. Черты рационализации в рамках венской школы не привели к воскрешению принципов рационализма XIX века, заданных Хрустальным дворцом Пэкстона, как это произошло в Америке

(прежде всего, в школе Ричардсона и Салливена). Здесь возникла принципиально новая система. За кристаллическими формами Пале Стокле Й.Хоффмана угадывается четкая тектоническая логика. Полновесная материальность, органичность форм модерна не исчезли за "кубистическими" композициями венского модерна, они стали их частью, преобразовались не в сетку-экран рационального модерна, но в стерильную тектонику пронизанных геометрической логикой форм. Поэтому в рамках венской школы классицизация возникала как естественное, органичное продолжение предшествующей рациональной традиции[10]. Та охарактеризованная в историографической главе модель появления классики из рационального модерна, которую предложил В.В.Кириллов и которая подразумевает, что классика возникает как результат осознания тектонических принципов рационального модерна, в развитии венской школы находит свою прямую иллюстрацию.

В таком случае, противоречие между тектонической логикой классики и формообразовательными принципами рационального модерна, которое возникало в рамках "американской" разновидности модерна, по отношению к венскому варианту модерна оказывается несущественным. Как показала М.В.Нащокина, в архитектуре Москвы из всех школ европейского модерна именно венская оказывалась самым значимым образцом[11]. На этой базе московского "венского" модерна возникало третье направление внутри неоклассики.

Его яркий пример - собственный дом Ф.О.Шехтеля. Шехтель здесь отходит от принципов всефасадности, дом имеет лишь один фасад, выходящий на Большую Садовую. Значение стены, плоскости в этом фасаде восстановлено, и при этом это не дематериализованная сетка, но вполне материальная, полновесная структура. Решение колоннады со сплошным остеклением интерколумния напоминает аналогичные решения в рамках рационального модерна, скажем, в том же доме Гвардейского экономического общества у Вирриха, в здании коммерческого банка на Невском (д.1) В.П.Цейдлера, в его же Высших Женских Бестужевских курсах на Большом проспекте Петроградской стороны. Однако перед нами не пилястры-перемычки и не механические столбики, но полновесные колонны, включенные в тектоническую логику стены и словно обнажающие те тектонические силы, которые работают внутри нее.

И, однако, классика здесь не становится единственной и основной темой, она существует рядом, даже в подчинении принципам венского модерна. Композиция строится на соединении кубовидных объемов, ей чужда логика классической уравновешенности, тем более

симметрии, напротив, это соединение построено по принципам экспрессивной дисгармонии. Характерным представляется решение портика, словно утопленного в стену: архитектору важно сохранить куб, целостность его граней, а не выделить классическую деталь, выразительность здания построена не на классических реминисценциях. Принципы модерна в классике не потеряны, модерн и классика продолжают существовать, пусть не как противоположные, но как самостоятельные стилистические системы.

Те же черты демонстрирует другой известный московский зодчий - А.И.Иванов-Шиц. В его доме Московского Купеческого клуба мы опять же обнаруживаем колоннаду, включенную в тектоническую логику стены и никак не производящую впечатления "механической нашлепки". Но при этом на боковых ризалитах фасада архитектор помещает две башни со своеобразной решеткой из вертикальных тяг - чрезвычайно характерный для венского модерна элемент. Эта неклассическая деталь проявляет тот факт, что пласты венского модерна и классики существуют в этом здании одновременно, автономно друг от друга.

Определенную аналогию описанному процессу мы обнаруживаем в развитии неоклассицизма в рамках следующего направления, которое связано с петербургской школой. Если в Москве наибольшую роль играл венский модерн, то в Петербурге - северный, скандинавский[12]. В классификации "раннеромантический - рациональный модерн" северный модерн в отличие от венского занимает место в ряду направлений раннеромантического. Однако в России северный модерн был прежде всего связан с рядовой городской застройкой - доходными домами, деловыми зданиями. Поэтому он изначально располагал теми чертами рационального модерна, которые представляются нам наиболее важными с точки зрения последующей классицизации, - сохранял стену и фасад. Именно на фасаде разыгрывались те коллизии витальных сил, которые в особняках раннеромантического модерна захватывали всю композицию в целом.

Поэтому стена в северном модерне оказывалась не равнонапряженной, лишенной тектоники стеной, как в американской разновидности модерна, и даже не тектоникой геометрической логики, которая возникала, в рамках венского модерна, но, напротив, своего рода местом действия драмы тектонических сил. Появляясь на фасадах, классические детали встраивались в эту тектоническую интригу. Характерным нам представляется пример дома Циммермана на Каменноостровском проспекте в Петербурге, построенного по проекту Ф.И.Лидваля в 1906 году. Дом в целом решен в формах модерна,

но при этом из тяжелых квадров цоколя как бы естественно прорастает маньеристический портал с муфтированными колоннами. Классическая форма появляется здесь как продолжение пластики северного модерна, органически вырастает из массы камня, приобретая полновесность и органичность подлинной формы, а не декоративного мотива.

Северный модерн тем самым обладает всеми возможностями для возрождения классики "из себя самого" так же, как и венский модерн. Однако и здесь в ранних памятниках мы имеем дело с определенной раздвоенностью, архитектурной концепции. Показателен в этом отношении проект театра в Хельсинки А.Оля (1905) и дом Второго общества Взаимного кредита в Петербурге Ф.Лидваля (1906). Оба архитектора применяют практически одну и ту же схему: правильный прямоугольник фасада увенчивается треугольным фронтоном, и в эту композицию на всю высоту фасада вписывается серлиана. При том, что схема как будто бы классична, архитекторы совсем не стремятся к воссозданию классики. Фронтон растягивается у обоих архитекторов на всю ширину фасада, Лидваль вместо колонн употребляет восьмигранные столбики, лишённые капителей, рустованная кладка у него поднимается на две трети здания, и это не руст классики, но рваная поверхность "природного" камня, характерная для экспрессивных решений северного модерна.

Те процессы, которые мы проанализировали, в целом можно охарактеризовать как процессы стилизации разными направлениями модерна классических мотивов. По точному определению Е.А.Борисовой, "неоклассицизм в своем развитии прошел два этапа; первый, с середины 900-х годов, когда он стилистически связан с модерном, второй, с начала 1910-х годов, когда произведения неоклассики стали принимать все более традиционную форму"[13].

Первый этап в развитии неоклассики оказался в центре внимания историков архитектуры начала века, поскольку архитектура модерна интересовала их в первую очередь. Процессы, происходившие здесь, определены и описаны (в первую очередь на материале раннеромантического модерна). Но второй этап практически не получил интерпретации. "Традиционная форма" для историков архитектуры модерна оказывается своего рода синонимом потери качества, и это оказывается едва ли не единственной характеристикой второго этапа.

Мы не вполне согласны с определением "традиционная форма", она сужает смысл второго этапа. Точнее сказать, что пласт модерна начинает постепенно исчезать в неоклассических проектах и постройках.

Рассмотрим в качестве примера особняк банкира Шлосберга, построенный в 1914 году в Москве (ул. Воровского, 46) А.Зелигсоном. По композиции - это тот же особняк раннеромантического модерна - сложное построение, свободный план. Один из фасадов архитектор разбивает на несколько поставленных углом уступов, каждый из которых оформлен как своего рода башня. Тем самым создается некая театральная перспектива средневековой улицы, где нет красной линии, и которая состоит из поставленных под углом друг к другу донжонов.

Архитектор избирает раннеренессансную стилистику. Совершенно очевидно, что никакой аналогии подобному решению в Кватроченто, где жанр особняка отсутствовал, мы не найдем, поэтому говорить о "традиционной форме" не вполне корректно. Но то, что характеризует особняк Миндовского, где некие витальные силы пробираются внутрь классической системы и превращают гармонию классики в кошмарное гиперболическое буйство ордерных форм, здесь также отсутствует. Отношение к прототипу серьезное и пиететное. Пласт раннеромантического модерна как самостоятельная тема перестал существовать, ушел, растворился в классике. Здание учитывает опыт раннеромантических особняков, но та коллизия, конфликт между модерном и классикой, который составлял основу раннеоклассических решений, оказался снятым. Модерн и классика слились воедино.

Те свойства американского рационального модерна, которые не позволяли ему войти в органическое единство с классикой, в принципе непреодолимы иначе чем так, как это сделано у Эрихсона - через создание новой классической системы, где ордерные элементы отсутствуют, а классика появляется как бы в "снятом" виде - без прямых классических цитат. Но у Э.Вирриха или В.Величина в анализировавшихся примерах коллизия несовместимости классических ордерных деталей и формальной концепции рационального модерна не осознавалась как проблема. На втором этапе развития неоклассики разрешение этой проблемы оказывалось специальной задачей архитектора.

Неоклассические детали Делового Двора И.С.Кузнецова обычно трактуются как некие раздражающие помехи, мешающие чистому образу рационального модерна. "Парадные фасады ... отличаются лишь отдельными декоративными деталями и шестиколонным портиком на уровне четвертого этажа. Этот ретроспективный прием так же, как и включение в композицию гостиничного корпуса угловой башни-ротонды,

уже не влияет решающим образом на архитектуру всего здания, сохраняющую в целом деловой, рационалистический характер"[14]. Нам трудно согласиться с такой интерпретацией. Кузнецов располагает портик на месте соединения двух корпусов. Портик играет роль своего рода замкового камня, к которому стягивается вся композиция. В результате нейтральная и равнонапряженная сетка рационального модерна получает центр, портик им и является. Ровные горизонтальные линии поэтажных членений становятся тягами, которые собирают, стягивают всю композицию к портику. Ту же роль играет и угловая ротонда гостиничного корпуса, стягивающая всю композицию к одному неоклассическому центру. Разумеется, рассматривая какой-либо фрагмент здания отдельно, мы не узнаем в нем классики. Но точно так же в лишенных ордера крыльях дуги Генерального штаба России можно не увидеть классики. В композиции в целом эти фрагменты, рожденные языком рационального модерна, приобретают классический смысл, становятся одним из средств языка новой классики. Во всяком случае, пласт рационального модерна и классики больше не противопоставлены друг другу, они сливаются воедино.

Развитие в рамках "венского" и "северного" модерна приводит к аналогичным результатам. Если в Московском купеческом клубе А.И.Иванов-Шиц позволяет себе "венские детали, то в здании Университета Шанявского на Миусской площади в Москве мы их уже не найдем. Те потенции, которыми располагал венский модерн, то есть сохранение категории плоскости, фасада, и тектоническая логика, здесь раскрылись вполне. Исчезла экспрессия кубистических объемов, композиция строго симметрична, логична, сгармонизирована. Величественная, хотя и излишне холодная колоннада становится главной темой фасада, ригористически холодного, сухого, ясного.

Этого привкуса излишней геометрической жесткости, сохраняющегося как воспоминание о венской стилистике, лишена классика, развивающаяся на базе северного модерна. Наиболее ярко образ новой классики задается в работах Ф.И.Лидваля конца 1900 - начала 1910-х годов. Хотелось бы отметить, что в рамках северного и венского модерна возрождение классики совсем не означало более точного следования прототипу, "традиционной форме". Эти движения могли создать классику "из себя", и они ее создали. У Лидваля практически невозможно найти точный прототип, которым вдохновлялся архитектор. Проходы его дома Толстого на Фонтанке украшены классическими арками, не идентифицировать их с каким-либо

конкретным классическим мотивом невозможно. Что это?: римская триумфальная арка? - городские ворота? - парадный вход дворца?

В доме Нобеля в Петербурге ренессансный прототип опознается лишь в широком контексте использования того же мотива многими другими архитекторами (см. следующую главу). Лидваль здесь убирает все конкретно-исторические характеристики ордерной формы, оставляя лишь суть классической схемы. Интересен по решению доходный дом, спроектированный А.Ф.Бубырем и Н.В.Васильевым на Большом проспекте Петроградской стороны в Петербурге (№104). Архитекторы здесь переосмысливают популярную в неоренессансном направлении неоклассики тему палатцо. Но от палатцо остается лишь общая пропорциональная схема: противопоставление "piano terreno - piano nobile", все остальное - принципиально новая система.

То, что в этом направлении классика вырастает не из следования прототипу, но как результат осознания логики и тектоники модерна, делает его уникальным внутри неоклассики в целом. К его анализу мы еще вернемся. Здесь же нам важно констатировать, что автономное существование стилистических пластов модерна и классики прерывается и здесь, они сливаются в одну систему, и разделение ее на составляющие - насилие над материалом.

Итак, около 1910 года в развитии неоклассики наступает перелом. Пласт модерна перестает быть самостоятельной стилистической темой. Ограничимся пока этой констатацией. Дополним формально-стилистическую эволюцию неоклассики эволюцией типологической.

Как правило, любой стиль находит свое наиболее полное выражение в каком-то одном жанре, выдвигающемся на позиции ведущего. Для раннеромантического модерна таким жанром безусловно является особняк. При этом в концепции раннеромантического особняка в модерне ощутимо проступает такая составляющая, как актуализация, переосмысление традиционного типа жилища: достаточно напомнить роль фахверкового дома в становлении западно-европейского модерна. В том, что развитие неоклассики начинается с жанра особняка, нельзя не усмотреть определенной аналогии. Первым образцом для неоклассики явился московский ампирный особняк. К иконографическому смыслу этого факта мы обратимся в следующей главе, здесь же необходимо отметить следующее. В русской архитектурной традиции ампирный особняк - единственный традиционный тип городского частного жилища, выработанный в рамках профессиональной традиции. Никакой иной традиции, кроме классической,

в этом жанре не было. Поэтому обращение к теме ампирного особняка можно рассматривать как один из вариантов актуализации в модерне традиционного типа жилища.

Необходимо обратить внимание и на время, когда эта актуализация происходит. Это момент, когда жанр особняка раннеромантического модерна в значительной мере себя уже исчерпал. Его лучшие достижения были уже позади. Все большую силу набирал модерн рациональный.

В 1904 году появляется очерк Ивон д'Акс "Современная Москва". Как показала в своей статье Е.Г.Козлова, этот очерк написан Б.Николаевым, скрывшимся за псевдонимом французской туристки[15]. Существенным шагом на пути установления подлинного автора очерка сказалась его близкая связь с И.Фоминным. Очерк написан с позиций рационального модерна, памятники московского раннеромантического модерна получают в нем весьма саркастические характеристики как вычурные и художественно необоснованные.

Вдумаемся в эту ситуацию. До 1904 года Фомин выступает как представитель модерна. В 1904 году раннеромантический модерн осуждается устами человека, близко стоящего к Фомину. В том же 1904 году Фомин выступает со статьей о московском классицизме и создает первый проект в стиле ампира. Можно сказать, что раннеромантический модерн обращается к теме ампира тогда, когда сам ощущает кризис собственной концепции и необходимость на что-то опереться. Здесь и появляется идея неоампирного особняка, чья художественная обоснованность - в традиционности.

Тогда само обращение к ампиру можно рассматривать как один из вариантов преодоления кризиса модерна на переломе от раннеромантического к рациональному. Мирискусническая программа оказалась куда как кстати. Но в таком случае никакого иного пути, кроме стилизации, здесь возникнуть не может. Цель не в том, чтобы выйти к новой стилевой системе, но в том, чтобы продлить жизнь старой. Решение, формулу особняка задает раннеромантический модерн. Классика лишь подставляется в эту формулу, как подставляются конкретные числовые значения в формулу алгебраическую.

Внутри формально-стилистической эволюции нас прежде всего интересовала судьба модерна, мы прослеживали автономность существования этого стилистического пласта. Если перед нами стилизация модерном классики, то в таком случае говорить об автономности пласта классики не вполне корректно: классика должна подчиняться модерну. Если "формула" приходит из модерна, а классика –

лишь ее наполнение, то выбор того или иного классического мотива должен меняться от решения к решению. Классика должна быть лишена стабильности, константности.

Однако реальный процесс развития проходит по-иному. У Жолтовского в доме Скакового общества на боковом фасаде появляется круглый портик. У Фомина в его деревянной даче в стиле ампир к боковому фасаду примыкает полукруглая колоннада. Само по себе это совпадение по видимости случайно. И в том и в другом случае решение продиктовано принципами раннеромантического модерна: стремлением к всефасадности, к сложному композиционному решению.

Однако прием, найденный здесь, не остается случайным эпизодом. Полукруглые портики появляются в особняке Второва В.Д.Адамовича и В.М.Маята, особняке Чаева на Каменном острове В.Апышкова, в проекте усадьбы Спиридонова в Финляндии И.Фомина. Преобразуясь в застекленную полуротонду, этот элемент становится практически обязательным в неоклассических особняках или усадьбах. Фомин использует этот элемент в усадьбе Хмельники на Украине, Холмки под Порховом, в доме Половцева. Та же полуротонда появляется в особняке Кочубея в Царском селе А.И.Таманова, в особняке, построенном М.С.Лялевичем на Каменном острове в Петербурге (1912, Западная аллея, д.1). В некоторых памятниках та же полуротонда перемещается на угол дома, создавая резкий акцент и взрывая симметрию классического решения. Таков особняк Миндовского, таков великокняжеский особняк, построенный А.С.Хреновым в Петербурге (Петровская наб., д.1). Когда в 1913 году Веснины проектируют особняк Арацкого на Мещанской в Москве, то появляющаяся на фасаде крошечная полуротонда не обусловлена ни функционально, ни композиционно, за ней нет никакого пространства, это уже знак, необходимый атрибут, формула новой классики.

Тенденции канонизации уникальных решений проявляются и в отношении других приемов. В 1911 году В.А.Щуко, проектируя русский павильон на выставке в Турине, избирает в качестве прототипа Конный двор в Кузьминках Жилярди. Казалось бы, уникальное решение уникальной задачи. Но эта находка повторяется как минимум дважды: в кинематографе, построенном Л.Корзухиным на Зверинской улице в Петербурге, и в театре в Ярославле, построенном Н.Спириным (в последнем случае этот достаточно камерный мотив разрастается до огромных размеров).

Превращение отдельных мотивов в формулы представляется нам чрезвычайно важным. Константой, постоянным элементом оказывается здесь классика, а не модерн.

Не только решения внутри типа неоклассического особняка приобретают характер формулы. Сам тип особняка оказывается формулой для решения различных типологических задач. Так, в формах классического особняка Р.И.Клейн проектирует Московскую хоральную синагогу (1912). Когда тот же Клейн строит кинотеатр Колизей в Москве, то полукруглый портик, появляющийся здесь, уже явная реминисценция не просто классической схемы, но именно неоклассических решений, найденных в особняках. В формах классического особняка строится в 1908 году театр Л.Н.Шаповалова в Ялте (впоследствии дважды перестраивался). Проекты типичных неоклассических особняков подают А.Нидермайер и А.Оль на конкурс театра в Тамбове (1907), М.М.Перетяткович - на конкурс банка в Ростове-на-Дону (1907).

Возникают попытки распространить формулу особняка и на более монументальные решения. Характерный пример - доходный дом Воейковой, построенный С.И.Минашем на Каменноостровском проспекте в Петербурге. Минаш как бы восстановил генетический прототип ампириного особняка - доходный дом решен в формах классицистического дворца. При этом, однако, черты формальной концепции особняка сохранились.

На симметричных фасадах обращает на себя внимание одна несимметричная деталь - эдикула и балкон, появляющиеся на левой стороне фасада, выходящего на проспект, и отсутствующая на правой. Ей отвечает такая же эдикула на другом фасаде. В результате истинным центром симметрии оказывается не портик фасада, но угол дома, где два фасада смыкаются. Такое особое значение угла возникает в особняках, в упоминавшихся нами решениях с полуротондой на углу.

Другой пример - дом Щербатова на Новинском бульваре в Москве, построенный А.И.Тамановым. Работа, принесшая архитектору первую премию на конкурсе Городской Управы на лучший фасад и звание академика архитектуры, требует особого внимания. Архитектор нашел уникальное решение.

Попытки распространить формулу особняка (в данном случае архитектор отталкивается не от московского ампириного особняка, но от его генетической основы - московской городской усадьбы) на доходный дом в целом окончились неудачно из-за глубинной противоположности этих жанров. Они противоположны не столько своими архитектурными формами, но своей глубинной идеологией. Классический дворец или усадьба являются центром отсчета пространства, "центр мира" всего находится в них, поэтому они никогда

не могут превратиться в "рядовую застройку". В особняке этот смысл сохраняется, в доходном доме не только теряется, доходный дом уничтожает его. В самом соединении под одной крышей людей, никак друг с другом не связанных, нет никакого смысла, кроме воплощения бессмысленности, случайности. Поэтому задача превращения особняка в доходный дом не имела универсального, общего решения.

Но Таманян нашел выход из этой ситуации. Покои владельца занимают верхний этаж здания. Два флигеля не поднимаются до их высоты: покои вынесены в отдельный объем, венчают композицию. Эта автономность, выделенность подчеркивается и декором: архитектор отмечает покои владельца коринфской колоннадой с богатым скульптурным фризом (как выделяется в классическом дворце колоннадой главный зал бельэтажа). Жильцы дома как бы перестают быть случайными людьми, нанявшими обезличенные апартаменты, они становятся гостями, "чадами и домочадцами" князя Щербатова. Теряется случайность доходного дома, возникает закономерность классического дворца.

Это решение может шокировать своей аристократичностью, но нам важно другое. Классическая концепция жилища, возрожденная в неоклассическом особняке, распространяется на доходный дом.

Иное проявление формульности неоклассики - использование найденных в особняках угловых полуротонд в монументальных жанрах. Мы уже приводили пример Гостиничного корпуса Делового двора И.С.Кузнецова. Такая же ротонда появляется в доме Северного Страхового общества М.М.Перетятковича и И.И.Рерберга. Эти ротонды оказываются главным классическим акцентом, стягивающим композицию на себя, и превращающим язык рационального модерна в язык классики. Решение высших женских курсов С.У.Соловьева также прямо продиктовано композициями особняков Н.Лазарева или С.Хренова. Аналогичная композиция в здании гостиницы "Днепр" в Днепропетровске (архит. Н.П.Фетисов). Наиболее ярко решение подобного рода - здание управления сберегательных касс в Москве, построенное по проекту А.И.Иванова-Шица. Архитектору здесь удалось уйти от ригористической сухости Московского Купеческого клуба и Университета Шанявского и найти лаконичный экспрессивный образ, построенный на контрасте двух мощных прямоугольных корпусов и связывающей их воедино угловой ротонды.

В рамках типа доходного дома возникла и своя, не связанная с неоклассическим особняком, формула. По-видимому, впервые Ф.И.Лидваль в здании Азовско-Донского банка в Петербурге нашел

решение, при котором здание увеличивается фронтоном с прорезанным в нем термальным окном. Фронтон при этом возникает непосредственно, из стены как продолжение ее плоскости и не отделяется от нее карнизом. Фронтон выделяет центр здания, фасад делится на три части: две фланкирующих, одну центральную. Центральная часть может отмечаться колоннадой.

В дальнейшем эта формула оказывается необычайно распространенной, ее можно найти в сотнях доходных домов, в деловых зданиях. Среди лучших можно назвать доходный дом, построенный А.А. Герчанниковым на площади Островского в Петербурге, дом Шах-Порианц в Москве (Ананьевский переулок, д.5, архитектор И.Флоринский), доходный дом, построенный Б.М.Великовским и А.Н.Милюковым в Кривоколенном переулке в Москве (д.9), доходный дом в Трубниковском переулке, построенный по проекту П.П.Малиновского, здание Сибирского банка на Невском, построенный Б.Гиршовичем и М.Лялевичем, доходный дом Кузнецова на ул. Кирова (д.17, А.Н.Милюков, Веснины) и многие другие. Схема может видоизменяться, варьироваться, но основные ее параметры остаются неизменными.

В рассмотренных случаях речь идет не об использовании традиционных классических мотивов, но о формулах, найденных внутри неоклассики. В дальнейшем по мере развития процесса "вживания" в прототип возникает еще одна формула - палаццо, которая непосредственно вырастает из ренессансной схемы и которая также является универсальной: с ее помощью решаются задачи проектирования особняков, доходных домов, банков и т.д. Поскольку эта формула "историческая", к ее анализу мы подробно обратимся в следующей главе.

И.Э.Грабарь, утверждая на рубеже 1900-х и 1910-х годов программу последовательной классицизации архитектуры, писал: "Пугаться ... однообразия не следует, ибо все великие архитектурные эпохи отличались своего рода "однобокостью" во вкусах и нетерпимостью ко всем другим стилям, кроме своего собственного. Самый стиль данной эпохи есть не что иное, как квинтэссенция бесконечно повторяющихся и потому тонко отточенных ... архитектурных приемов и мотивов, лишенных всего случайного и приобретающих значение закона"[16].

Нам представляется, что в определенной мере задача, поставленная И.Э.Грабарем, оказалась выполненной: неоклассика нашла бесконечно повторяющиеся архитектурные мотивы и приемы. Заметим, что описанные формулы могут использовать различные формально-стилистические

системы: и рациональный, и северный, и венский модерн. Разумеется, стиль не заключается в наличии таких формул, Грабарь здесь намеренно упрощает ситуацию. Но в то же время появление таких формул в процессе стилиобразования представляется чрезвычайно важным. Формулы неоклассики делают константой именно классику, а не те формально-стилистические субстраты, на основе которых вырастает неоклассицизм. Если бы константой оказалась не классика, а лишь модерн, что бы произошло, когда пласт модерна начал постепенно уходить из неоклассики? Система бы просто распалась. Формулы неоклассики скрепляют ее изнутри, делают стабильной и жизнеспособной системой.

Итак, постепенно пласт модерна не то, чтобы исчезает, но сливается с классикой. Начинают устанавливаться внутренние связи, появляются универсальные формулы решения различных задач. Эти процессы приводят к окончанию этапа стилизации, начинается новый этап.

В архитектуроведении последних лет тема стилизации подробно рассматривалась. К теоретическому анализу существующей модели мы еще вернемся в следующей главе. Здесь же нам представляется необходимым заметить следующее.

Е.И.Кириченко предлагает различать два основных типа отношения к архитектуре прошлого: стилизацию и стилизаторство. В первом архитектор свободен в отношении прототипа, активно его видоизменяет, во втором - рабски копирует образец. Крайние случаи стилизаторства (когда заимствуются не только отдельные детали, мотивы, но и общая схема, композиция) трактуются как выражение художественного бесплодия. Но оба типа основываются на оторванности от образца. Отношение к прошлому здесь напоминает отношение художника к своей модели: он может рабски копировать ее, может, от нее оттолкнувшись, создать несхожий с ней образ; сама модель все равно лишь пассивная точка отсчета.

Стилизация - творческий метод архитектора модерна, стилизаторство более свойственно эклектике. Казалось бы, эта модель более чем адекватна для анализа нашего материала - неоклассицизм совмещает черты обоих направлений. Нам представляется, однако, что она связана с иным материалом. Она вырастает из опыта анализа жизни неклассических стилистик в архитектуре XIX века. Ни готику, ни древнерусскую архитектурную традицию восстановить, прямо продолжить из прошлого не удалось, неоготика XIX века - никак не продолжение соборов XIII столетия. Прошлое здесь - действительно мертвый объект изучения.

Но в рамках классической традиции существует иной тип отношения к архитектуре прошлого – возрождение классики, то есть отношение к ней не как к мертвой и чужой, но как к своей, обретенной вновь. Это отношение хорошо иллюстрируется словами Петрарки. Он писал: "Тот, кто подражает, должен постараться написать похожее, но не то же самое, и этому сходству надлежит быть не таким, какое бывает между портретом и изображенным на портрете человеком, когда чем похожей, тем похвальней для художника, но таким, как между сыном и отцом"[17]. Вопрос о сходстве с прототипом ставится в принципиально иной плоскости - это не отражение прототипа (художник и модель), но живое продолжение его жизни (сын и отец).

Стоит применить предложенное Е.И.Кириченко разделение на стилизацию и стилизаторство к жизни классики, как немедленно возникает ощущение неадекватности ситуации. Скажем, У.Кент прямо "копирует" Палладио; заимствуются не только отдельные детали, но и вся композиция в целом. Все русское палладианство XVIII века в этой модели следует трактовать как художественно бесплодный вид стилизаторства. Любой человек, любящий классику, чувствует оскорбительную неточность такой трактовки.

Поскольку парадигма стилизации не ориентирована на классическую традицию, здесь она не адекватна. Но никакой иной моделью стилизации архитектуроведение не располагает. По отношению к ампиру, классицизму, Ренессансу такой проблемы и не встает. Ведь для стилизации в этой модели важен критерий свободы в отношении прототипа. Но бессмысленно обсуждать проблему того, свободно варьируют или рабски копируют архитекторы классицизма Палладио, - мера свободы их формально-стилистических средств, а также и модели поведения в культуре, которыми они располагают, не допускали свободного, отстраненного отношения к образцу. Допустить, чтобы Уильям Кент мог иронически перетолковывать Палладио так же странно, как представить себе пародию Расина на Эврипида.

Но неоклассики начала XX века были уже в иной культурной ситуации, они-то как раз располагали всеми возможностями, которые необходимы для стилизации. Неоклассика и начинается, со стилизации, классические мотивы стилизуются так же, как древнерусские или готические. Но на втором этапе развития неоклассики происходит нечто иное. Архитекторы перестают относиться к прототипу свободно, сознательно стремятся себя ограничить, усвоить то отношение к Палладио, которое характеризовало Кваренги.

Поскольку движение от стилизации к стилю - явление уникальное в жизни классики и до неоклассицизма начала века ни разу не происходившее, и поскольку сегодняшняя модель стилизации описать этот процесс не позволяет, необходима иная модель. В 70-80-е годы было модно переносить в искусствознание модели, выработанные в литературоведении. Особой популярностью пользовались работы М.Бахтина. Сегодня эта мода прошла; к несчастью для нас, модель стилизации, предложенная М.Бахтиным, не была тогда импортирована в архитектуроведение. Мы вынуждены это делать сегодня, не потому что считаем необходимым продолжать эту устаревшую тенденцию, но потому, что эта модель - единственная из известных нам, которая позволяет описать исследуемый нами процесс.

Бахтин проводит черту между стилизацией и подражанием. Стилизация всегда сохраняет дистанцию по отношению к тому, что стилизует. Это, по терминологии М.Бахтина, "двуголосое слово". В нем - две составляющие, "голос" того образца, который стилизуется, и того, кто стилизует. Когда В.Я.Брюсов пишет:

И я к тебе пришел, о город многоликий,
К просторам площадей, в открытые дворцы;
Я любил твой шум, все уличные крики:
Напев газетчиков, бичи и бубенцы.

(Париж)

то здесь важны обе составляющие - и "эпичность", "античность" формы, и современность Парижа и Брюсова, его видящего. Это парадоксальное сочетание, находящее свое выражение в комическом словосочетании "напев газетчиков", составляет основу поэтики стихотворения: если хотя бы один пласт исчезнет, образность разрушится, и приезд Брюсова в Париж перестанет быть фактом эпической значимости.

В подражании все иначе. "Подражание не делает форму условной, - пишет М.Бахтин, - ибо само принимает подражаемое всерьез, делает его своим, непосредственно усваивает себе чужое слово. Здесь происходит полное слияние голосов, и если мы слышим чужой голос, то это вовсе не входит в замыслы подражающего"[18].

Термин "подражание" может раздражать. Но стоит вспомнить, насколько идея "подражания древним", "imitatio" важна для классической традиции, насколько это стремление сделать чужую форму своей, усвоить чужой язык характеризует все периоды возрождения классики, и адекватность этой модели рассматривавши проблемам не станет вызывать сомнений.

Но, по мысли Бахтина, "хотя ... между стилизацией и подражанием резкая смысловая граница, исторически между ними существуют тончайшие и иногда неуловимые смысловые переходы... Стилизация может стать подражанием, если увлеченность стилизатора своим образцом разрушит дистанцию и ослабит нарочитую ощутимость воспроизводимости стиля как чужого стиля"[19]. В таком случае чужой стиль перестает быть чужим, становится своим.

Именно это и происходит, на наш взгляд, в неоклассике. Разумеется, дело, не в том, что неоклассики настолько увлеклись прототипом, что разрушили дистанцию между классикой и архитектурной ситуацией начала XX века. Полагать так было бы несколько наивно. Нам важно здесь то, что главным критерием различия между стилизацией и стилем является дистанция по отношению к стилизуемому, а не мера свободы по отношению к нему. Вопрос о том, почему эта дистанция преодолевается, интересен сам по себе, к его анализу мы вернемся в следующей главе. Здесь же важно установить; движение от стилизации к стилю - это движение по преодолению дистанции, отделяющей стилизатора от стилизуемого.

Материально эта дистанция выражается в наличии "чужого" и "своего" голоса, в "двуголосости" стилизации, в раздвоенности поэтики, образной структуры произведения. На первом этапе развития неоклассики мы действительно наблюдаем наличие двух пластов в формальной структуре произведений: модерна и классики, в терминологии М.Бахтина - своего и чужого голоса. Острота противопоставления этих двух пластов составляет основу выразительности раннеоклассических особняков. Но около 1910 года совершается перелом. Раздвоенность теряется, на место стилизации приходит "подражание". Этот этап мы называем этапом стиля.

О том, что неоклассика начинает функционировать как стиль, свидетельствует такой факт, как вступление в процесс эклектики. До сих пор мы не касались роли эклектики в становлении неоклассики. Поскольку в современной литературе о неоклассицизме сам стиль трактуется как эклектическая реакция на поиски модерна, эта роль полагается достаточно высокой. Нам она кажется более скромной.

Эклектика позднее других направлений откликается на неоклассический импульс. В 1898 году, в период модерна, Р.И.Клейн проектирует Музей изящных искусств в Москве в классических формах. А в 1908 году, то есть тогда, когда все направления модерна уже включились в формирование неоклассики, проектирует магазин "Мюр и Мюрилиз" в формах неоготики. Иначе говоря, в этот момент неоклассический импульс проходит мимо него.

Разумеется, классицизирующая эклектика продолжает существовать и в 1900-е годы, то есть в период формирования неоклассики. Однако она никак не изменяется по сравнению с предшествующими десятилетиями XIX века - те же приемы, тот же стиль. Ситуация изменяется около 1910 года.

В 1901-1904 годах в Москве строится Коммерческий институт по проекту С.У.Соловьева. Здание не имеет какого-либо конкретного прототипа в рамках классической традиции. Фасад расчленен на три части: центральная и два ризалита. Каждая часть украшена своим портиком. Траптовка ордера с мелкими капеллированными колоннами восходит к той ученой традиции псевдогреческой архитектуры, которую ввел Г.Земпер и которая получила распространение в учебных зданиях всего мира. На боковых фасадах здания заметно влияние модерна, пилястры здесь увенчиваются огромными акротериями, приобретая форму некоего опахала - характерный иконографический мотив Ар Нуво.

Когда же Соловьев в 1913 году проектирует Высшие женские курсы на Девичьем поле в Москве, то ситуация явно изменяется. Хотя следы эклектического понимания формы сохраняются и здесь (в боязни пустого пространства на фасаде, в обилии мелких деталей декора и т.д.), тем не менее, решение принципиально иное. Архитектор переходит к крупным ордерным формам, которые понимаются не как декоративные вставки на фасаде, но организуют композицию в целом. Возникает четкий прототип - русский классицизм, мотивы которого очень редко использовались в эклектике, генетически противостоявшей классицизму конца XVIII - начала XIX века. Но при этом источник решения, как мы уже указывали, - формула, найденная в неоклассических особняках с угловой ротондой.

Другой пример - Л.Н.Бенуа. Этот архитектор играет особую роль в неоклассическом движении. Большинство лидеров неоклассики - Фомин, Щуко - учились у него в Академии. Сам он, безусловно, претендовал на роль мэтра, учителя неоклассики. Но молодые архитекторы совсем не воспринимали его так. Даже А.Н.Бенуа характеризует творчество своего брата в следующих выражениях: "Увы, из всех этих зданий (построенных Л.Н.Бенуа - Г.Р.) я не могу назвать ни одного в качестве архитектурного образца или хотя бы просто как настоящую, удачу... Его планы остроумно сочинены, его детали отлично прорисованы, но всему, что он создал, недостает какого-то "художественного обоснования". Все носит характер случайного, все лишено убедительной гармонии"[20]. Стоит

заметить, что для А.Н.Бенуа словосочетания "художественная обоснованность", "убедительная гармония" - не просто оценка качества, но признаки вполне найденного классического стиля. Л.Н. Бенуа он в этом отказывает.

В 1904 г. Л.Н.Бенуа (вместе с А.И.Гунстом) проектирует дом Страхового общества "Россия" в Москве. Огромный комплекс решен в классическом стиле. Обращает на себя внимание сходство с описанными уже решениями: на углу здания расположена ротонда. Однако источник этого элемента иной. В доходных домах модерна принятым композиционным приемом является использование на углу дома башни, придающей дому характер средневекового замка (наиболее яркий пример - доходный дом в Подсосенском переулке в Москве, архитектор Г.И.Макаев). Именно на такие решения ориентируется Л.Бенуа: пропорции его ротонды ясно восходят к башне. Если в описанных решениях ротонда является центром классической композиции, стягивает к себе всю композицию, то у Бенуа она, напротив, композиционно изолирована, и ее ордер не соответствует пропорциональным членениям фасада. Трактовка ордера явно выдает в Л.Н.Бенуа эклектика. Колонны приставлены к окнам четвертого этажа вне всякой композиционной и тектонической логики, они ни на что не опираются, и вместо того, чтобы поддерживать карниз, как бы прицеплены к нему и свисают вниз. Ордер не существует в масштабе всей композиции, колонны - элемент декора на фасаде.

В доме 1-го Российского Страхового общества на Каменноостровском проспекте в Петербурге (1911-1912) Л.Н.Бенуа гораздо ближе к подлинной классике, хотя иконографический анализ показывает использование здесь нескольких достаточно разнородных образцов и говорить о единстве стиля не приходится. Центром композиции является парадный классический двор, отделенный галереей из двух свободно стоящих колоннад от улицы. Классический декор перестал "приспосабливаться" к стенам, сошел с них. Классика выступает здесь как самостоятельная тема, организует композицию здания в целом.

Где источник такого решения? Стоит заметить, что у ученика Л.Н.Бенуа И.А.Фомина свободно стоящая колоннада, соединяющая корпуса здания, является излюбленным элементом композиции начиная с дипломного (под руководством Бенуа) проекта Курзала, где эта колоннада поставлена на субструкции и далее в проекте курорта Ласпи и в проекте застройки острова Голодай.

По мысли Г.Н.Яковлевой, при анализе поздней эклектики (периода модерна)

следует усложнить обычную модель формообразования, описывающую архитектуру эклектики, и считать, что она стилизует не только "исторические стили", но и современные ей, существующие с ней рядом. Так, существует эклектика, пытающаяся изобразить модерн. Точно так же эклектика стилизует и неоклассику[21].

Мы разделяем эту точку зрения. В описанных случаях эклектика действительно следует за решениями, уже найденными в рамках других направлений. Но можно ли стилизовать стилизацию, систему раздвоенности своего и чужого языка? Активное включение эклектики в процесс развития неоклассики происходит после 1910 г., и в этом мы видим одно из доказательств того, что неоклассика начинает функционировать как стиль.

Итак, этап стиля. Здесь возникает видимое противоречие с основной концепцией этой работы: ведь мы утверждаем, что классического стиля в "классическом" понимании этого термина в неоклассике не сложилось. При том, что зодчие преодолели дистанцию по отношению к классике, что начались активные процессы взаимоорганизации, образования внутренних связей между различными неоклассическими течениями, образования единого стиля с одной формальной концепцией не произошло. Почему? Здесь снова необходимо вернуться к началу движения. Мы рассматривали формально-стилевую эволюцию неоклассики, намеренно не касаясь творчества ее лидеров. Обратимся теперь к мирикуснической линии неоклассики. Сравним особняк Леонтьевых из фоминской серии открыток с видами Москвы (1904) с его же проектом деревянной дачи в стиле ампир. Реальная ампирическая постройка у Фомина подвергается гротескной модернизации, портик как бы отделяется от фасада, живет какой-то самостоятельной жизнью, колонны получают чудовищный энтазис, живо напоминая подобные решения раннеромантического модерна, скажем, тот же особняк Миндовского. Его же собственная неоампирическая постройка лишена этих черт, мы уже отмечали, что связь с модерном едва прочитывается здесь. Иначе говоря, Фомин изживает пласт модерна с самого начала движения. Он осознает раздвоенность стилизации как проблему и стремится ее преодолеть уже в 1904 году.

Те же черты мы наблюдаем в творчестве В.А.Щуко. В процессе проектирования дома Маркова на Каменноостровском проспекте в Петербурге он создает вариант, чрезвычайно близкий по стилю мастерам северного модерна - Лидвалю, Бубырю. Эффектная асимметричная композиция, башня, увенчивающая мощный эркер, треугольный

фронтон со скругленными линиями - все это показывает, что архитектор вполне владеет стилистикой модерна. И, однако, он выбирает иной вариант, где тщательно стилизует ренессансные образцы и где пласт модерна совершенно исчезает.

Аналогичные тенденции мы наблюдаем в творчестве А.Таманова. Таманов никогда не работал в модерне, для него с самого начала характерна позиция "вживания" в стиль. В 1906 году он получает заказ на реставрацию Армянской церкви в Петербурге, построенной в 1771-1780 годах по проекту Ю.М.Фельтена. Заказ предполагал, прежде всего, конструктивно-инженерные работы: в церкви ослабили два устоя. Таманов, однако, отнесся к задаче по-иному. В 1908 году в статье "Об украшении Санкт-Петербурга" В.Я.Курбатов писал: "Задача тех, кому дорога красота родного города, - уничтожить ... пристройки и открыть здание Фельтена"[22]. Имя Таманова в этой статье не упоминается, однако очевидно, что призыв Курбатова обращен в первую очередь к нему. Так или иначе, он отнесся к заказу именно как к художественной задаче. Он уничтожил пристройки, возобновил декор, открыл вид на церковь с Невского проспекта.

Для мастера, который извлекает гротескный эффект из столкновения языка классики с языком модерна, задача тонкого вживания в стиль фельтеновской церкви вряд ли была привлекательна. Реставрация исключала возможность высказаться "от себя", делала невозможной игру и раздвоенность стилизатора. При этом стоит заметить, что интерес архитекторов, связанных с "Миром искусства" глубоко не случаен. Это - проявление сознательной установки на воссоздание стиля прошлого. Напомним, что новый этап русского стиля начинается с реставрации церкви в Овруче, предпринятой А.В.Щусевым. Эта работа определяет рубеж, разделяющий свободное использование в модерне древнерусских мотивов у Поленова или Малютина от тонких, основанных на проникновении в прототип стилизаций А.В.Щусева.

Позицию вживания в стиль, усвоенную при реставрации церкви Фельтена, Таманов сохранил и в дальнейших своих работах. В 1907 году он совместно с В.А.Щуко проектирует интерьер Французского кафе. А.В.Щусев писал по поводу этой работы о "таких свежих и изящных формах классики, которые вызвали восхищение всех знатоков"[23]. Интерьер кафе - камерный жанр, при всей классичности у Таманова здесь заметно влияние мирискуснической графики. В особняке Кочубея в Царском селе он уже полностью усваивает язык прототипа.

Композиция особняка асимметрична. Со стороны сада к нему примыкает одно крыло, в результате возникает "Г"-образный план. Это решение обусловлено функционально: в крыле помещались служебные помещения, в частности, фотолаборатория; изоляция этих помещений естественна. Можно сказать, что Таманов использует здесь опыт свободного плана особняков модерна. Однако же это именно опыт, а не прямое использование. В рамках классики свободный план невозможен, и Таманов находит иное решение. С точки зрения классических законов композиции "Г"-образный план выглядит как незавершенная композиция "покоем". Кажется, что случай - необходимость ли расширить здание, недостаток ли средств у владельца - привел к тому, что появилось одно асимметричное крыло. Здание, построенное одним архитектором, но одному плану, выглядит так, как будто его окончательный вид возник случайно в результате перипетий истории. Таманов не просто использует классические формы, он стремится создать образ классики органической, живущей естественной жизнью в истории, как бы помимо воли архитектора. Естественно, ни о какой раздвоенности позиции архитектора, "авторском" и "чужом" голосе в рамках такой концепции говорить неуместно.

То же вживание в классику мы видели и в доме Щербатовой, когда архитектор попытался не просто приспособить классические формы, но передать, восстановить сам дух классического дворца, привить идеологию классики современному доходному дому.

Иначе говоря, процесс изживания стилизации и переход на позиции стиля в мирискуснической линии неоклассики прошел быстрее, чем во всех остальных течениях, раньше завершился. Больше того, задача отказа от стилизации ставилась здесь совершенно сознательно (у А.Бенуа начиная с его статьи "В ожидании гимна Аполлону"[24] и далее практически во всех его выступлениях по поводу неоклассики). Поэтому около 1910 года, когда произошел перелом от стилизации к стилю, архитекторы, связанные с "Миром искусства", оказались впереди всех. Больше того, они оказались способны ставить задачи принципиально иного порядка.

Для раннеромантических стилизаций классики излюбленным был жанр особняка. Мирискусники избирают иной, хотя и близкий жанр - усадьбу. Мы уже не раз называли усадьбы Фомина, Жолтовского. Разумеется, в жанре усадьбы работали не только мирискусники, но и мастера иной ориентации. Известны усадьбы Шехтеля, Эрихсона, Гингера и др. Но здесь мирискусники занимают наиболее устойчивые позиции; с другой стороны: усадебный жанр оказывается едва

ли не основным в их творчестве в конце 900-х - начале 1910-х годов.

Когда в 1911 году И.Фомин получает заказ на проектирование особняка Половцева на Каменном острове, то он создает здесь усадьбу. На Каменном острове находится несколько десятков особняков, строившихся здесь с начала XIX века; усадьба, построенная здесь Фоминым, - единственная. Напомним, что к тому моменту особняк становится своего рода формулой неоклассики; казалось бы, естественно эту формулу применить. Однако Фомин избирает иное решение.

Еще М.А.Ильин усмотрел связь между особняком Половцева и Курзалом Фомина, отметив в обеих работах влияние казаковской композиции[25]. Можно сказать, что решение, найденное в Курзале, Фомин трансформировал в особняк Половцева. Путь такой трансформации представляется нам необычайно интересным. Курзал - первая из фоминских утопий, за ним последуют проект застройки острова Голодай и курорт Ласпи. В одной из композиций Курзала (гигантская арка, сквозь которую видны какие-то фантастические сооружения) обнаруживается едва ли не прямая цитата композиции Пиранези "Мост с галереей". Эта цитата классики архитектурной утопии показывает осознанный характер утопии Курзала. И эта утопия трансформируется в усадьбу. Эта трансформация столь же принижает значение утопии Курзала, сколь и поднимает значение усадьбы Половцева. В самом деле - она смогла вместить в себя утопию.

Интерес к усадьбам в мирискусничестве не только в архитектурной практике, но и в живописной (ср. работы Бенуа, Сомова) вписывается в достаточно широкий родственный культурный контекст. Интерес к усадьбе оказывался, на наш взгляд, инвариантом сквозной для модерна темы "сада". Сад - синтетический сюжет, позволявший создать образ преобразованного красотой бытия, а такие сюжеты (например, театр) занимали в модерне особое место, "Садовый быт, - по определению Д.С.Лихачева, - сам по себе был явлением эстетическим"[26]. Вовсе не случайно, что первая жизнестроительная утопия модерна, город-сад Э.Говарда, оказалась связанной с темой сада[27]. Именно сад, усадьба позволяли подчинить всю жизнь эстетическому началу, преобразовать жизнь красотой.

Вот почему усадьба оказывается сферой реализации утопии. Интерес мирискусников к классической усадьбе связан с тем, что усадьба позволяла создать целостный образ классики, где классикой преобразовано все - от архитектурных форм до образа жизни.

Иначе говоря, мирискусники первые начинают разрабатывать тему неоклассической утопии, утопии трансформации жизни в классическом ключе.

Конкретные пути этой трансформации подробно проанализированы в работе Е.А.Борисовой, Т.П.Каждан и А.И.Венедиктова[28]. За неоклассическими усадьбами последовали неоклассические города-сады, за ними - неоклассические курорты. С другой стороны, тема утопии захватила реально существующие города, прежде всего Петербург. Заметим, что во всех этих процессах именно мирискусническая линия играет наиболее принципиальную роль. Так, лучший и наиболее значительный по размерам город-сад - Кратово под Москвой - создает Таманов, в проектах курортов безусловно главенствует Ласпи Фомина, из планов реконструкции городов "Новый Петербург" Фомина не имеет себе равных.

Неоклассические утопии, даже при том, что они могут частично реализовываться и при том, что они сами по себе интересны как памятники бумажной архитектуры, представляют собой все же некий боковой продукт развития неоклассики. Но их значение - не в них самих.

Масштабы неоклассического строительства в 1910-е годы необычайно обширны. После того, как этап стилизации закончился, и неоклассицизм создал свой формулы для решения различных задач, стиль стал последовательно захватывать все жанры архитектуры - от административных зданий до промышленных сооружений. При этом некоторые неоклассические доходные дома превращались в целые комплексы, становились своеобразными городами с собственными площадями в виде парадных дворов и улицами в виде проходов между дворами. Таков, например, дом 1-го Российского страхового общества Л.Н.Бенуа (в нем 14 внутренних дворов, он занимает целый квартал), таков дом Московского купеческого общества на Солянке, с впечатляющим решением внутренних дворов как парадных улиц (архитекторы В.В.Шервуд, И.А.Герман, А.Е.Сергеев). В результате своеобразного неоклассического бума, когда за короткий промежуток времени возникли сотни неоклассических сооружений, в городе стали возникать зоны, практически полностью застроенные в новом стиле, - как, например, Каменноостровский проспект в Петербурге.

При этом строительные задачи, размах заказов во многом обгоняли художественную концепцию. Архитекторы-неоклассики лишь начали изживать стилизацию, концепцию, прежде всего приспособленную для решения камерных задач проектирования особняков, а

реальные масштабы строительства уже ставили задачу трансформации целых районов города.

В этих условиях мирискуснические утопии выполнили роль путеводной нити, они показали реальные задачи развития стиля, его цель. Именно с этим связано их значение в общем развитии неоклассики. Тем самым мирискусническая линия в развитии неоклассицизма как бы обгоняет на один этап, на одну фазу все остальные движения. Там, где в остальных движениях - стилизация, здесь уже вживание в прототип. Там, где другие движения лишь подходят к идее нового классического стиля, мирискусники уже ставят задачу реализации классической утопии. Это определяет особый авторитет мирискуснической линии. Всем остальным направлениям она способна предоставить готовые решения. Она раньше других прошла путь, по которому двинулась вся неоклассика, в результате найденные здесь способы решения задач оказались общезначимыми.

Существовал и иной, не мирискуснический путь движения к классическому стилю. Мы отмечали, что северный и венский модерн пришли к собственной новой классике, не связанной с прототипом. "Параллельно с ретроспективным направлением, а иногда и сливаясь с ним в архитектурной практике развивалось иное направление, исходящее из достижений строительной техники и новых функциональных требований. К нему можно отнести многие произведения Н.В.Васильева, А.И.Дмитриева, А.М.Гинзбурга"[29]. Это была действительно новая классическая система. Строгие лапидарные формы пилонов, эстетика прямого угла, четкой геометрической логики предсказывала язык модернизированной классики 30-х годов. Здесь начал складываться стиль в самом классическом понимании - как формальная общность.

Это направление складывается на базе европейских форм модерна и обнаруживает наибольшую близость к западноевропейской неоклассике 1910-х годов. Не только проекты Вагнера и Лооса в Австрии, но и Гропиуса и Беренса в Германии, Перре во Франции обнаруживают ту же стилистику, те же черты. Это - своего рода норма новой классики.

Однако в России это течение отставало от мирискуснической линии, проигрывало ей. Контекст, который сформировала мирискусническая критика, предопределил резко отрицательное отношение к формам модернизированной классики. Характерна в этом смысле та реакция, которую вызвало у русской публики здание германского посольства П.Беренса в Петербурге. "Все петроградцы помнят

тот взрыв общественного недоумения, неприязненного чувства и искреннего смеха, когда здание германского посольства, освободившись от лесов, явилось во всем своем эффекте. Рисовались карикатуры, писались эпиграммы, открыто возмущались общество и печать"[30]. Из-за этого проекты Васильева, Гинзбурга, Шреттера, Дмитриева остались в большинстве своем нереализованными, а сама модернизированная классика - узким течением внутри неоклассицизма.

Новый стиль стал формироваться не на путях поиска новой формальной концепции классики, но на путях возможно более точного проникновения в стиль прошлого, вживания в классику. Именно так мирискусничество преодолевало дистанцию по отношению к классике: для этой линии неоклассицизма это означало не создание нового, но развитие и усвоение старого классического архитектурного языка ушедших эпох. Это привело к последовательной актуализации всей классической традиции, созданию некоего конгломерата из всех формально-стилистических концепций разнообразных классических стилей. Конкретные пути этой актуализации будут рассмотрены в следующей главе.

ГЛАВА IV. ИКОНОГРАФИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ НЕОКЛАССИКИ. ПРОБЛЕМА ИСТИННОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Мы надеемся, что представленная в предшествующей главе модель стилистического развития неоклассики отражает реальный исторический процесс. Но она не является частью этого процесса в том смысле, что никем в 1900-1910-е годы не осознается. Означает ли это, что проблема эволюции неоклассики в этот период вообще не вставала? В 1-ой главе мы уже касались этой проблемы; деятелям неоклассики казалось, что подлинное развитие неоклассической архитектуры - в будущем, и поэтому логика "предыстории" этого будущего расцвета их не слишком интересовала. Тем не менее, эволюция движения фиксировалась, но в ином, не стилистическом ключе.

"Стиль empire, - писал Г.К.Лукомский, - принятый в начале движения, и не получивший действительно серьезной разработки, постепенно стал приобретать (кроме некоторых случаев) исключительно декоративное (и даже бутафорски фальшивое) значение. ... Поэтому-то вскоре ... лучшие мастера перешли к использованию более далеких первоисточников, и особенно тех, которые питали когда-то ... самих творцов русского empire'a"[1]. Эволюция неоклассики мыслилась им как последовательная ретроспекция классической архитектурной традиции: ампир - классицизм - ренессанс - античность[2]. При том что конкретные памятники могут выпадать из этой схемы, в целом она вполне адекватно отражает смену наиболее предпочтительных прототипов внутри неоклассики. Иначе говоря, тот тип эволюции, который фиксируется внутри самой неоклассики - это эволюция по прототипам.

Проблемы такой эволюции практически не привлекают внимания современных исследователей. Как представляется, это - следствие методологических предпосылок современного анализа архитектуры начала века. Отношения между неоклассикой и ее прототипами рассматриваются в парадигме стилизации. В наиболее законченном и отрефлексированном виде эта парадигма предлагается в работе А.И.Каплуна. По его мнению, если архитектурная форма оригинального стиля аккумулирует в себе основные духовные смыслы своей эпохи, то стилизация эти смыслы разрушает. Она берет лишь "внешний облик красоты", оболочку, за которой не видит духовного содержания. Обращаясь же к формам прошлого, мастер-стилизатор вообще не может передавать никаких значимых смыслов, ибо его собственная эпоха требует иных форм, а за формами прошлого он смысла не видит[3].

В качестве материала для анализа А.И.Каплун избирает И.В. Жолтовского, так что эти положения прямо переносятся на проблемы неоклассики начала века. Историки архитектуры этого периода очевидным образом исходят из тех же положений. Основным критерием значимости произведения оказывается мера свободы обращения с прототипом. На этом критерии основано противопоставление стилизации - свободного варьирования, и стилизаторства - рабского копирования в трудах Е.И.Кириченко. Идея прогрессивности и особой значимости стилизации основана на том же постулате, что и у А.И.Каплуна: архитектурная форма значима настолько, насколько она передает духовные смыслы своей эпохи, и поэтому настолько, насколько она изменена, она и оригинальна. Сами же по себе формы архитектуры прошлого ничего не значат, они не более чем пластические мотивы.

С тех же позиций решают проблему прототипа в неоклассике Е.А.Борисова и Т.П.Каждан. "По существу, - пишут они, - термин "неоклассицизм", родившийся уже в 1910-е годы, почти неприменим к этому течению, имевшему в основе не возрождение классики, ... а просто спекулятивное использование ее форм"[4]. Возрожденная классика - это классика, выражающая дух своего времени. Спекулятивное использование ее форм - это бессмысленное использование форм прошлого.

Совершенно очевидно, что концепция стилизации у А.И.Каплуна исходит из его концепции стиля, равно как и все другие приведенные выше суждения связаны со стилистической парадигмой, И в рамках этой парадигмы они абсолютно корректны и вполне обоснованы. Мы не собираемся вступать с ними в полемику, нам кажется более разумным изменить парадигму. Действительно, в рамках иконографической традиции отношения между архитектурной формой и ее прототипом понимаются принципиально иначе. Устойчивый пластический мотив становится здесь знаком, символом (если понимать под символом знак, сохраняющий память своих употреблений) некоего смысла. То, насколько точно, или неточно воспроизводится мотив, в принципе неважно, важна возможность его опознать, идентифицировать - и тем самым удостовериться, что данное содержание присутствует в данном произведении.

В классических иконографических штудиях под значением устойчивой архитектурной формы понимается сакральный религиозный смысл, поскольку изучаются произведения средневекового искусства. Система образования значений в неоклассике, как мы ее понимаем,

естественно, принципиально иная. Как раз опознаваемость, точность цитирования мотива архитектуры прошлого оказывается источником формирования смысла. За каждой архитектурной формой встает эпоха, которая ее породила. В исследуемый период (как и в любой другой) прошлое превращается в набор ясных смыслов, каждая эпоха становится концептом некоего содержания. То есть, в 1900-1910-е годы существует свое представление о Возрождении, античности, XVIII столетии. Эти представления - концепты, фиксируются, разрабатываются литературой, искусствоведением, изобразительным искусством, культурой в целом. И именно эти концепты являются тем содержанием, которое встает за соответствующими архитектурными формами. Если Жолтовский использует ренессансные мотивы, то он не просто апеллирует к чужим формам чужой эпохи, но к тому представлению о Возрождении, которое складывается в 1900-1910-е годы.

Итак, первая задача этой главы - проследить эволюцию прототипов в неоклассике и вскрыть те концепты, которые стояли за архитектурными формами прошлого.

Собственно та модель эволюции, которую предлагает Г.К.Лукомский, - это иконографическая эволюция. Она выглядит вполне логично: как любое последовательное, без пропусков, перебирание классической традиции от XIX века до античности. Однако она остается совершенно непонятной по своей сути. Движение, эволюция должны иметь какой-то смысл, но какой? Что заставляет зодчих последовательно перебирать классические образцы?

Абсурдность этого "перебирания" становится еще очевидней, будучи изложенной на конкретном материале. В 1911 году создаются шедевры неоампира - павильоны В.А.Щуко на выставках в Риме и Турине. Тогда же начинается работа над особняком Половцева - лучшим произведением И.А.Фомина. Особняк будет закончен в 1913 году, а в том же 1911 Г.К.Лукомский с трибуны IV Съезда русских зодчих объявит, что неомпир окончательно устарел, и лишь Ренессанс - достойный образец для подражания. Неоампир только начал выходить на высокий качественный уровень, впереди еще реальные высоты, но нет, развитие вдруг обрывается и предлагается иной образец.

Вторая задача этой главы - выявить причины иконографической эволюции неоклассики.

Главным направлением первого этапа развития неоклассики является неомпир. И, однако, мы начинаем свое рассмотрение иконографической эволюции неоклассики не с него. В середине 1900-х годов

в качестве двух конкурирующих прототипов выступают неоампир и петровское барокко. Как мы пытались показать во второй главе, именно на ниве оживления петровского барокко, мирискусничество утвердилось в качестве архитектурной силы на строительной выставке 1908 года.

Отдельные проекты в духе петровского барокко появлялись и раньше. Так, в барочной стилистике исполняет свой преддипломный проект И.А.Фомин (дом-особняк, 1906 г.), к тому времени уже довольно известный зодчий. Однако утвердились барочные прототипа именно на выставке 1908 года, а их распространение практически полностью ограничивается последующим пятилетием. Единственным архитектором, всерьез увлекшимся петровской темой, был Л.А.Ильин. В 1908 году он вместе с А.И.Клейном создает прелестный проект особняка Шумилова в Петергофе, пожалуй, лучшее произведению "петровского" неobarocko. В начале 1910-х годов он строит неobarockый особняк на углу набережной Малой Невки и ул. Грота в Петербурге, а в 1914 году с исключительным изяществом проектирует и строит собственный дом в Петербурге (Песочная наб., 21), где пытается воссоздать не только внешний облик петровских строений, но и интерьер в духе Монплезира. К 1910 году относится дача в Ускирке, спроектированная А.Олем в духе голландских образцов. В 1911 году И.А.Фомин проектирует особняк Оболенского на озере Сайма.

Следуя общей логике развития неоклассики, опробование в павильонах и особняках петровские образцы впоследствии переходят в архитектуру менее камерных жанров. Наиболее известный пример - Училищный дом Петра Великого А.И.Дмитриева и Н.Е.Лансере, проект которого появляется в том же 1908 году, а строительство приходится на 1909-1911. Реминисценции петровского барокко встречаются и в некоторых доходных домах (как правило, у мастеров "второй руки"). В 1913 г. А.Я.Лангманн в М.А.Айвазян создают конкурсный проект доходного дома, в котором достаточно очевидны мотивы петровского зодчества в общей композиции (два мощных корпуса, сдавливающих центральный, соединительный, который отступает от "красной линии" в глубину) и в отдельных деталях (высокие кровли, шпиль над центральной частью, характерная "нарисованность" ордера). Ряд отдельных примеров можно продолжать, но в целом петровское барокко в доходных домах не приживается,

тем более не вырабатывает своих формул, своего решения типа современного здания, и по мере развития неоклассики быстро сходит на нет.

В чем причина обращения к петровским мотивам? Стоит вспомнить высказывание И.Э.Грабаря о том, что в истории развития классической традиции именно барокко стилистически ближе всего к модерну, которое упоминалось в первой главе. С формальной точки зрения И.Э.Грабарь прав, и если попытаться описать оппозицию модерна и неоклассики в терминах Вельфлина, то очевидно, что модерн займет здесь место барокко. Стоит в этой связи вспомнить актуализацию чисто барочных образцов при переходе от эклектики к модерну, что, скажем, проявилось даже у такого замечательного мастера, как Л.Н.Кекушев (ср. дом № 28 на Пречистенке).

Чисто эклектическая линия необарокко проявляется и в неоклассике. Показателен в этом отношении огромный доходный дом, построенный в 1911 году В.И.Ван-дер-Гюхтом на Каменноостровском проспекте (№ 38). Влияние барочной стилистики можно заметить у Л.Н.Бенуа в уже анализировавшемся Доме 1-го Российского Страхового общества на том же Каменноостровском проспекте. Если низ дома оформлен строгой классической колоннадой, то верх - без ордера, с эркерами в качестве основного акцента, которые оформлены скругленными вовнутрь углами и увенчаны аттиком, над которым полулучковый фронтон, - явно барочен. Столь же явно ориентирован на барокко дом, построенный в 1914 году на канале им. Грибоедова (№ 150) А.И.Претро. Если в Петербурге даже барочные решения оставались достаточно строгими и холодными, в Москве они принимали откровенно кричащий оттенок. В качестве примера последнего можно назвать ресторан "Альпийская роза" на Пушечной улице (д.6), оформленный в 1913 году П.П.Висневским.

Итак, барочная стилистика должна рассматриваться как попытка найти в истории архитектуры стилистику "параллельную", родственную модерну. Так происходит в рамках эклектической линии. Петровское же барокко - детище мирискусничества. Здесь возникают иные, более сложные и изысканные смыслы.

Разумеется, можно считать, что появление в качестве образца петровского варианта барокко - результат воздействия русской темы, и это верно. Здесь, однако, возникает вопрос. Как должно было выглядеть петровское барокко рядом с европейским? Мирискусники ведь вполне отдавали себе отчет в том, что петровский стиль - крайний, провинциальный вариант европейской традиции. Вопрос

заключается в том, заставила ли патриотическая идея пренебречь провинциальностью петровского барокко, или же наоборот - в самой его провинциальности был найден дополнительный смысл.

Там, где в римском барокко - титанические силы борьбы каменной массы, материи, в петровском барокко - ровные стенки с графикой барочного декора. Там, где в европейском барокко - бесконечное пространство дворцов и храмов, в петровском - уют Монплезира. И именно эти свойства оказываются важны при стилизации барокко в неоклассике. Пышная нарядность павильонов строительной выставки имеет несколько иронический привкус из-за своей графичности: мирискуснические линии проектов обернулись сплошным остеклением и металлическими тягами. Крошечные шпили над павильонами призваны как бы подчеркнуть дерзновенную робость хрупких спилей петровского времени. Роскошный дворец Шумилова в Петергофе, который проектируют Ильин и Клейн, оборачивается игрушечностью петровских павильонов - Марли и Эрмитажа.

В актуализации барочных мотивов в модерне важна была витальная пластичность, бесконечное пространство барокко. Петровское барокко именно эти качества уничтожает, и как раз это уничтожение оказывается предметом стилизации в мирискусничестве. В использовании петровских мотивов в таком случае ясно проглядывает стремление дистанцироваться от пластической агрессивности барокко и через это - от аналогичных качеств модерна. Это происходит не всегда и не везде. Скажем, Фомин в особняке Оболенского, напротив, насытил петровскую схему характерной для модерна пластической энергией, тем самым как бы восстановив европейский барочный прототип, стоявший за петровской схемой. Но такая тенденция очевидна.

Даже тогда, когда А.И.Дмитриев и Н.Е.Лансере сталкиваются с монументальной задачей проектирования общественного здания, то они проектируют Училищный дом Петра Великого не как сложную барочную композицию, пронизанную внутренней экспрессией изгибающихся стен и прорывающихся сквозь антаблемент колонн (как у Растрелли), но как спокойную и тривиальную "коробку", на стенах которой, как на экране, проявлены некие картины декора петровского времени, масштаб которых не соотносим с композицией здания в целом, которые лишены экспрессии и пластики.

Пластика и мощь подлинного барокко присутствуют здесь в "снятом" виде - как существует воспоминание о мощи барочного ордера в нарисованных на стене пилястрах петровского времени. Неоклассики и обращаются к барокко, и дистанцируются от него

через графичность мирискуснической стилистики. Это момент формальный, но он несет в себе важный смысловой оттенок, некий иронически-ностальгический смысл.

Настолько, насколько мирискусничество отстаивало западническую ориентацию в русской культуре, Петр являлся для этого течения фигурой ключевой. Однако мирискусники отказывались воспринимать ту трагическую мифологию Петра, которая сложилась в русской культуре к этому времени. Сцен казней, пыток, мук, волновавших русскую культуру до того (ср. Ге "Петр и Алексей") и непосредственно в период их деятельности (ср. роман Мережковского "Петр и Алексей"), они знать не желали. Напротив, то, что грандиозный поворот России к Западу и величественный фундамент Российской империи предметно вылились в появление камерных голландских домиков, садовых павильонов и маскарадных шуток, было для них залогом особого очарования петровской культуры и предметом иронического любования в их творчестве.

Смысл петровских мотивов реконструируется в том контексте первого этапа развития неоклассики, который анализировался в предшествующей главе. Это сложный комплекс ностальгической раздвоенности, иронии, притягиваний и отталкиваний. Неоклассиков притягивает в этот момент барокко как стилистика, родственная модерну, но они отталкиваются от этой привязанности, и вместо европейских образцов появляются петровские, играющие роль иронического парафраза. Они восхищаются грандиозностью петровского "чуда" и иронизируют над своим восхищением, превращая это величие в камерный маскарад. Такая ироническая раздвоенность чрезвычайно характерна для раннего мирискусничества.

Эта специфика семантики петровских мотивов объясняет и то, что по мере развития неоклассики они постепенно теряют свое значение (и наоборот, их исчезновение подтверждает наличие обозначенных здесь смысловых акцентов). Барокко родственно модерну, почему же по мере развития неоклассики оно сходит на нет? Именно потому, что оно слишком сходно с модерном, не позволяет передать то новое содержание, которое несет в себе неоклассика. Стилизация петровского барокко - это ирония и по отношению к подлинному барокко, и к модерну, и к самим себе, утверждающим петровскую тему. Эта романтическая позиция как нельзя более соответствует этапу стилизации - но невозможна на следующем этапе - этапе стиля.

Если петровское барокко - своего рода маргинальное течение внутри неоклассики, то неоампир - ее сердцевина. Поэтому все те

проблемы, которые рассматривались в предшествующей главе, так или иначе проецируются на ампирный материал. Именно на ниве стилизации ампирных и классицистических образцов неоклассика совершает переход от стилизации к стилю. Стадиально ампирные мотивы тем самым следуют за мотивами петровского барокко.

В этой главе мы намерены сконцентрироваться только на иконографических проблемах, связанных с неоампиром, и прежде всего на вопросе о семантике ампирных образцов. В первую очередь хотелось бы сказать о взаимодействии ампирных и классицистических прототипов. Мы, разумеется, можем найти примеры построек и проектов, где зодчих вдохновляет чисто классицистический, или, напротив, чисто ампирный образец. Скажем, Фомин в Холмках использует образец чисто классицистический - русское палладианство. Столь же однозначно прочитывается, скажем, ампирный Конный двор Жилиярди в павильоне В.А.Щуко на выставке в Турине. И, однако же, подобную чистоту стиля мы встречаем сравнительно редко. Для павильона на выставке в Риме Щуко избирает прототип классицистический - Агатовые комнаты Камерона. Но перед фасадом он ставит статуи Пименова и Демут-Малиновского - типично ампирные произведения, взятые из ампирной композиции Горного института Воронихина. Дом Щербатова А.Таманова своей композицией "покоем", отдельными деталями, тонким ордерным решением восходит к классицистическим образцам. Но его флигеля превращены в два ампирных "куба" с термальными окнами на фасадах.

Мы привели примеры хрестоматийные и наиболее качественные, где проблема чистоты стиля и правильности следования образцу стояли с особой остротой. В бесконечных доходных домах смешение деталей ампирных и классицистических - общепринятая практика. Характерный пример - дом №21 на Пушкинской ул. в Москве (1911, архитектор С.В.Барков). В доме использована характерная формула, описанная в главе III: два эркера, ампирный фронтон с термальным окном. Но при этом само термальное окно превратилось в арочное завершение классицистической экседры. Помимо этого ордер получает изящество и камерность классицистических решений. Достаточно часто то же неоампирное завершение соседствует со схемами безордерного классицизма XVIII века, перетолкованными в духе рационального модерна, а они в свою очередь соседствуют с ампирными венками, трофеями, Фамами.

То, как заявлялась классическая тема в мирискусничестве, не предполагало никакого противопоставления классицистических и ампирных мотивов. Бенуа открыл классический Петербург в целом,

как явление, в этом модусе противопоставление Кваренги и Росси попросту неуместно. Точно так же для Фомина "московский классицизм" - это эпоха Екатерины II и Александра I, то есть весь период существования классики в московской архитектуре.

Иначе говоря, классицизм и ампир не противопоставлялись друг другу по смыслу, легко соединялись друг с другом, и это - основание не разделять неоампирное и неоклассическое движение, рассматривать их как одно целое. Больше того, можно сказать, что вся русская классическая традиция явилась перед неоклассиками в "модусе" ампира. Известно, что композиция дома Половцева И.Фомина вдохновлена Казаковым, то есть классицистической архитектурой. Однако, исследователями справедливо отмечается особый нажим, переизбыточность ордерных форм в трактовке классицистической схемы[7]. Но экспрессивность, острота, театральность, нажим в трактовке ордера - это как раз то, что отличает ампир от классицизма. Можно сказать, что классицистическая схема получила здесь ампирную трактовку.

Большинство исследователей связывает смысл ампирных и классических мотивов с русской темой. Это безусловно верно, и только разработанность этой темы избавляет нас от необходимости говорить об этом подробно. Но смысл неоампира не исчерпывается русской темой.

"Спокойные, уравновешенные формы памятников классицизма, - по словам Е.А.Борисовой и Т.П.Каждан, - ... менее соответствовали вкусам начала XX века, чем более экспрессивные, подчеркнута монументальные произведения позднего классицизма"[8]. Иначе говоря, ампир оказался ближе к модерну, чем классицизм. Это совершенно справедливо. Напомним, что И.Э.Грабарь находил во французском ампире черты, роднящие его с венским модерном. В 1912 году В.Я.Курбатов выступает со статьей "Классицизм и ампир", где противопоставляет две традиции: классическую и барочную, и впервые отмечает "барочность" ампира[9].

В обращении к ампиру, в прочтении "в модусе ампира" русской классической традиции видится в таком случае явление, аналогичное тому, которое мы отмечали в связи с барокко; поиск внутри классической традиции архитектуры стилистики, "параллельной" модерну. Как раз "барочность" ампира оказывается тем стилистическим качеством, который фиксируют стилизующие ампир архитекторы, достаточно в этой связи напомнить особняк Миндовского Н.Г.Лазарева, где экспрессия классических форм оказывается главной темой.

Однако, как нам представляется, если мы ограничимся констатацией формальной заинтересованности зодчих эпохи модерна экспрессивными качествами ампирической стилистики, анализ окажется неполным. Какой смысл стоял за этой формальной близостью?

Напомним, что модерн, как искусство неоромантическое, искал себе опору, формальные прецеденты в искусстве романтизма начала XIX века. Этот процесс постоянно отмечается в отношении живописи; в архитектуре мы как будто бы не обнаруживаем аналогичных явлений. В определенной мере это связано с самой неясностью вопроса о романтизме в архитектуре. В сегодняшней историографии утвердилось представление об эклектике как о выражении романтических принципов в архитектуре[10]. Нам, однако, представляется не менее значимым представление об ампирике как о романтическом классицизме. Напомним, что З.Гидион ввел само понятие «романтического классицизма», отталкиваясь от воспоминаний о барокко в архитектуре ампира[11], то есть как раз от тех свойств ампира, которые отметил В.Я.Курбатов.

В таком случае обращение к ампирике в ранней неоклассике можно рассматривать в контексте тех поисков прецедента в искусстве романтизма, которые характеризуют модерн в других видах искусства. Это относится к семантике неоампира в целом. Использование же ампирических образцов в конкретных случаях вносит в эту семантику дополнительные смыслы.

Возвратимся вновь к павильонам В.А.Щуко на Итальянских выставках. Павильоны международных выставок - особый сюжет в архитектуре второй половины XIX - XX века. Это - архитектура временная, театральная, легковесная. Но в то же время она отнюдь не родственна архитектуре парковых павильонов. Она выполняет функции государственной представительности. Поэтому, при всей своей камерности, выставочные павильоны, как правило, несут на себе печать государственных сооружений. Начало XX века - не исключение. Павильоны Шехтеля на выставке в Глазго трансформируются в Ярославский вокзал. Тот же путь проделывает павильон А.В.Щусева на международной выставке в Венеции 1914 года, формы которого переходят в Казанский вокзал. Щуко резко выбивается из этой линии.

По словам Я.Тугенхольда, павильон в Риме вызывал ассоциации со "старым помещичьим домом"[12]. Прототипы его сооружений еще более камерны - это парковые сооружения. И стоит принять во внимание особую государственную роль этих павильонов, как выбор Щуко становится неожиданным. Сам вопрос: выражает ли садовый

павильон идею "величия России", носит какой-то абсурдный характер. Парадокс усугубляется тем, что в классицизме выбирать прототип, лишенный государственного значения, следовало специально, в то время как "государственных" прототипов можно было найти сколько угодно.

Мы попытались охарактеризовать движение от неоклассического особняка до неоклассической утопии как движение от стилизации к стилю. Естественно, начиная с камерных жанров, неоклассицизм и обращается к камерным прототипам - особнякам, павильонам и т.д. Однако то, что среди классических прототипов выбираются камерные жанры, продиктовано, как нам представляется, не только жанровым родством, но и сознательным культурным выбором. Павильоны Щуко доказывают это.

При описании процесса развития неоклассики принято указывать на противодействие экспансии классической стилистики со стороны "демократических" сил. Лучше всего эту позицию выразил И.Е.Репин: "Что за гадость! Я ненавижу этот стиль. Он напоминает мне поганое время Аракчеева и всей связанной с этим временем тягости жизни стольких миллионов теперь свободных людей. Я ненавижу его и уверен, что никому он не нравится..."[13].

За этой позицией стояла длительная традиция негативного отношения к классике в русской культуре. Как показала в своей книге Е.И.Кириченко, для всей русской мысли начиная с Герцена и Гоголя ампиризм прочно ассоциировался с идеей государственности и воспринимался поэтому сугубо отрицательно[14]. В контексте анализа этих воззрений принято считать, что мирискусники либо вообще не замечали этого смысла классики, либо, утвердив ориентацию на классику, попросту солидаризировались с государственной идеей[15]. Нам представляется, что этот государственный смысл ампира учитывался неоклассиками совсем по-иному.

Они увидели ампиризм особым образом. Характерно, что статья А.Бенуа "Живописный Петербург", хотя и связывалась В.Я.Курбатовым с неоклассическим движением, сама по себе не вызвала к жизни неоклассические проекты. Лишь тогда, когда та же тема была заявлена в отношении Москвы И.Фоминим, прорыв оказался возможен. Хотя неоклассика разворачивается прежде всего как петербургский стиль, первоначально он утверждается именно в Москве. Впервые это чрезвычайно важное обстоятельство отмечено Е.А.Борисовой[16], впоследствии эту мысль развила М.В.Нащокина[17]. Хотя первые неоклассические проекты возникают в Москве и Петербурге практически одновременно (дача в стиле ампиризм Фомина и проект дома заместителя

на острове Даолян имеют самые ранние даты - 1904), в Москве неоклассические особняки начинают строиться раньше, чем в Петербурге - дом Скакового общества И.В.Жолтовского, вилла "Черный лебедь" В.Д.Адамовича и В.М.Маята и др.

Итак, московский ампирный особняк. Различие московской и петербургской классики - излюбленный сюжет историков русской архитектуры. В Москве классика, и ампир в особенности, лишалась модуса государственного стиля, из стиля империи превращалась в стиль частной жизни. Тем самым в отношении Москвы тот государственный концепт ампира, который стоял за его демократическим неприятием, лишался силы, основания.

Заметим, что такой поворот - от стиля государственного к стилю камерному - чрезвычайно характерен для интересов мирискусников. Во Франции XVII - начала XVIII века А.Бенуа обнаруживает неиссякаемый источник иронии перетолковывания величия и грандиозности абсолютизма в камерно-театральные сцены версальского парка. Грандиозность поворота России к Западу оборачивается для "Мира искусства" изящной куртуазностью стиля жизни Петергофа. Именно это оказывается источником иронии в отношении петровского барокко. Как представляется, то, что грандиозность петербургского ампира оборачивалась камерностью ампирного особняка в Москве, также служило источником особого иронически-ностальгического смысла ампира и классицизма в ранних неоклассических стилизациях.

Ироническое прочтение ампира довольно остро ощущается в некоторых неоклассических произведениях. Характерный пример - особняк Абамелек-Лазарева И.Фомина. В ампирной архитектуре мы достаточно часто встречаем своего рода "героическую" трактовку вестибюлей, когда внутри здания используются приемы его внешнего оформления - мощные аркады, рустованные формы и т.п. (ср. вестибюль Адмиралтейства А.Захарова). Именно по этому пути пошел И.Фомин в вестибюле особняка Абамелек-Лазарева. Но если в ампире подобные решения скорее свойственны общественно значимым, государственным постройкам, то Фомин именно подчеркнул парадоксальность сочетания государственного стиля с образным строем частного особняка. Больше всего это сказалось в трактовке ордера. С одной стороны, небольшие размеры помещения вестибюля продиктовали небольшой размер колонн, сравнимых с человеческим ростом. Однако Фомин не пошел по пути создания соответствующего такому характеру пространства камерного ордерного решения. Напротив, крошечным колоннам он придал чудовищный энтазис, словно

продемонстрировав героический пафос грандиозных сил, выраженных ампирной архитектурой. Не только ордер, все решение вестибюля как героического пространства создает комический эффект. Он проистекает именно из сочетания грандиозности интенций ампира со стилем частного особняка.

Но если для мотивов петровского барокко ностальгически-иронический пафос был единственным возможным способом их прочтения, то ампир содержал в себе возможности инверсии. Поэтому около 1910 года именно ампирные мотивы оказались иконографической основой движения от стилизации к стилю. Было бы, разумеется, ошибкой смешивать жизнестроительные интенции неоклассики и дидактический пафос классики 1760-1830-х гг. За "жизнестроительством" классики конца XVIII - начала XIX века стояла идея воспитания образцового (античного) гражданина в разумном обществе. Архитектура XX века была более тотальна в своих претензиях. И, однако же, в своем жизнестроительном пафосе неоклассика опирается на ампир как на зародыш жизнестроительных идей - именно ампирные мотивы возникают в неоклассических утопиях.

В отношении ампирных и классических мотивов хотелось бы обратить внимание еще на одну черту, воздерживаясь пока от ее интерпретации. В неоклассическом движении в других видах искусства важную роль играла идея обращения к классике "изначальной", к античности, к архаике. Хрестоматийный пример здесь - "Terroq antiquus" Л.Бакста. Г.А.Недошивин справедливо указывал на связь этих "архаических" образов с тем прочтением классики, которое дал Ницше, - дионисийскими безднами, столь любимыми модерном[18]. В архитектуре же - прямой аналогии подобным процессам мы как будто не обнаруживаем.

Но в рамках неоампирного движения обнаруживаются нетривиальные отзвуки-подобных идей. Иконографическое исследование русской классической архитектуры еще впереди, однако общеизвестно, что внутри ампира существуют два направления - романофильское и грекофильское. Нам важно остановиться на этом постольку, поскольку в рамках неоклассики возникает своего рода иконографическая ретроспекция ампира - за ним архитекторы пытаются проявить образец, вдохновлявший самих зодчих ампира.

Азовско-Донской банк Лидваля анализировался как одна из первых "находок" неоклассики: зодчий нашел здесь схему ампирного решения современного здания. Принадлежность этой постройки ампирной линии не вызывает сомнений. Вместе с тем в ней проявляются иные черты.

Связь с архаикой в Азовско-Донском банке впервые отметила Т.П.Каждан[19]. Она опиралась в основном на скульптуру В.Кузнецова, украшающую фасад. Строгие канонические ракурсы, мощное телосложение, фризовая композиция, изокефалия, - все это действительно вызывает ассоциации с греческими рельефами. Характерна и полоса меандра, которую Лидваль пускает по фасаду. Однако архаика проявляется не только в декоре, но и в самой трактовке ампирного прототипа. Колоннада здания ничего не несет, находящийся над ней фронтон отодвинут вглубь стены. Антаблемент не соответствует никаким членениям в других частях здания. Отрывая колоннаду от пропорциональных членений здания, лишая ее тектонических функций, Лидваль как бы изолирует ее от архитектурной пропорционально-тектонической логики фасада. Зато включает в иной контекст. Он "топит" колоннаду в стене, и колонны становятся частью стены. Поскольку колоннада ничего не несет, она кажется излишне массивной. Кажется, что колонны как бы сохранили в себе часть той каменной мощи, которую заключает в себе стена, не до конца оторвались от стены, еще связаны с ней органически, материально. Эта специфическая трактовка ордера с преувеличенной мощью, как представляется, также связана с "архаической темой". Но разворачивается она внутри ампира.

Вполне очевиден архаический подтекст в проекте музея 1812 года И.А.Фомина (1910). Значение этой вещи в творчестве Фомина недооценивается, между тем это едва ли не первая ступень на пути к "героической классике". Мощные капеллированные дорические колонны приземистых пропорций лишены баз. Иконография ордера характерна для ампира, но восходит к архаике и несет в себе очевидный смысл хтонической мощи дорики. На фронтоне расположены две фигуры фам - мотив ампирный. Но пропорции фронтона не классические, угол его подъема слишком велик. Такие решения можно найти и в ампире, скажем, в фасаде Манежа в Москве, (проект О.Монферрана), но здесь это очевидная отсылка к античным образцам. Вдобавок фронтон венчает акротерий в виде Афины Паллады. Весь облик музея с рустованной, подчеркнута аффектированной поверхностью стены передает ощущение хтонической мощи и архаической силы классики.

Те же черты проявляются и в творчестве А.В.Щусева. Обращаясь к классическим формам, Щусев всегда оставался на позициях русской классики, ампира и классицизма. В 1913 году он проектирует и строит часовню близ Свияжска. К.Н.Афанасьев считает, что "композиция сооружения напоминает творчество архитектора Григорьева"[20].

Нам кажется, что прототип здесь иной - постройка почти буквально воспроизводит часовню Стасова, построенную для Аракчеева в Грузии. Тема колоссальной мощи классики являлась одной из центральных в стасовском творчестве, именно он "изобрел" чугунный ордер. Если в этой постройке Щусев ориентируется на чисто ампирный образец, черпая в нем идею титанизма классики, то в проекте Политехнического института для Самары он вспоминает первоисточник. Восьмиколонный портик дорического ордера заключен здесь в анты, колонны также лишены баз, и главное, Щусев обозначает, акцентирует первоизданную мощь квадров камня, из которых сложены колонны, как обозначены эти квадры в храмах греческой архаики.

Иконографическая ретроспекция ампира затрагивала не только греческие мотивы, но и римские. Именно они с очевидностью читаются в утопиях Фомина, особенно в "Новом Петербурге". Это римское направление в творчестве Фомина Г.К.Лукомский характеризовал в следующих выражениях: "В первоисточниках римской архитектуры ... Фомин окончательно находит свой стиль: крупные, грузные пропорции, рустованные тяжелые колонны, сильные наличники, обширные фронтоны, леса колонн повторяются неизменно в его проектах"[21]. В 1915 году к римской теме обращается А.Е.Белоград в своем проекте театра для Саратова, повторяющем по формам Колизей. В 1910-х годах И.Фомин преподает на женских архитектурных курсах им. Богаевой, и та стилистика, которую охарактеризовал Лукомский, распространяется на всю проектную графику, вышедшую из этого центра[22].

Если смысл обращения к Греции более или менее ясен - это тема хтонической, дионисийской классики, то римская тема менее очевидна. Для ее интерпретации необходимо обратиться к вопросу о ее значении в самом русском ампире. В рамках западноевропейской традиции различие ампира и классицизма - это в определенной степени различие по прототипу: ампир, в отличие от классицизма, ориентируется на греческие образцы. В этом смысле та огромная роль, которую играло романофильское направление в русском ампире, выглядит парадоксом. Его сила в значительной степени определяется "петербургской темой", пониманием Петербурга как Рима.

Настолько, насколько неоклассика актуализовала петербургскую тему в русской культуре (а это один из ее смысловых стержней), она реагировала и на римский смысл Петербурга. Что же это за смысл? Н.Анциферов писал про Петербург: "Перед нами город

великой борьбы. Могуча сила народа, создавшего его, но и непомерно грандиозны задачи, лежащие перед ним, - чувствуется борьба с надрывом. Великая катастрофа веет над ним как дух неумолимого рока. Петербург - город трагического империализма"[23]. Книга Н.Анциферова "Душа Петербурга" опубликована в 1922 году, но всеми своими идеями и интенциями она безусловно связана с 1910-ми годами. И охарактеризованный им круг идей - это как раз то, что встает за римскими мотивами. Рим - титаническая империя, ее борьба с надрывом, рок катастрофы, разрушивший это грандиозное здание - это именно концепт "трагического империализма". Иначе говоря, за римской темой читается тот же образ романтической классики.

Ни греческая, ни римская тема не получили в 1910-ые годы широкого распространения. Нам представляется поэтому необходимой коррекция той схемы иконографической эволюции неоклассики, которая была предложена Г.К.Лукомским. Античность как образец, по его мнению, возникает в результате последовательной ретроспекции классической традиции вслед за Ренессансом. Нам кажется, что точнее говорить об этих мотивах как о результате иконографической ретроспекции русской классики.

Тот же процесс иконографической ретроспекции возникает и в отношении ренессансных прототипов, вдохновлявших зодчих русского классицизма. Он обнаруживается уже в одной из первых классицистических построек - доме Скакового общества И.В.Жолтовского. При общем следовании русской классике, Жолтовский словно проявляет в ней ренессансные детали. Так на боковом фасаде над полукруглой колоннадой мы обнаруживаем характерный ренессансный мотив "серлианы". В 1910-ые годы речь идет уже не о проявлении отдельных ренессансных мотивов, но о попытке разглядеть ренессансную композицию за классицистической в целом. Именно с этим связан взлет неопалладианства в рамках неоклассики. Мы уже говорили о палладианской схеме в Холомках Фомина. Палладианский же фасад получает его дом Абамелек-Лазарева. Прототип виллы Ротонды, перетолкованной в классицистическом духе, мы обнаруживаем в особняке, построенном в 1913 году на Крестовском острове М.М.Синявером. Достаточно распространенной практикой в 1910-е годы является решение неоампирных доходных домов в "неоренессансном" духе - с темной, "под камень", штукатуркой, мощным рустом, отдельными ренессансными деталями.

Однако, если античные образцы не получили широкого распространения и в основном остались именно результатом иконографической

ретроспекции ампира, то есть подавались сквозь призму ампира, то обращение к Ренессансу стало одной из главных линий поздней неоклассики. К ней и обратимся.

Появление ренессансных мотивов не служило объектом серьезного научного анализа, объяснения этого процесса носят необязательный характер и не выдерживают серьезной научной критики. Так, по мнению А.И.Венедиктова, Т.П.Каждан и Е.А.Борисовой, "поиск новых форм возрождения классики не только в павильонах и особняках, но и в монументальных сооружениях закономерно привели зодчих в 1910-х годах к обращению к Ренессансу"[24]. Неужели в ампире и классицизме невозможно было найти ни одного образца, отвечающего требованию монументальности?

Мы позволим себе остановиться на ренессансном направлении подробнее, чем на других, поскольку оно оказалось наименее изученным. Петровское барокко, классицизм и ампир могут быть объяснены исходя из русской идеи и дают возможность интерпретировать неоклассицизм как западнический вариант русского стиля. Нельзя сказать, что ориентация на Ренессанс полностью исключается из сферы влияния русской классической идеи. На основе центральной для этой идеи сквозной классической оси, пронизывающей русскую культуру от "эллинизма", унаследованного через Византию, до "золотого века" - петербургского периода русской истории, - можно говорить об органичности ренессансной классики для России; такие мысли находим у Жолтовского[25]. Но объяснить отказ от классицизма и ампира в пользу Ренессанса исходя из русской идеи достаточно затруднительно.

Выпадая из того наиболее важного смысла, который связывает неоклассику и художественную ситуацию начала века, - из русской классической идеи, ренессансное направление тем самым оказывается как бы вообще лишенным смысла. Единственное объяснение вдруг возникающей ориентации на Ренессанс связано с тем, что в рамках классицизирующей эклектики неоренессансное направление было одним из основных. В таком случае ренессансная ориентация внутри неоклассики может рассматриваться как свидетельство усиления в ней эклектических принципов: "возрождение" ренессанса оказывается тогда ренессансом эклектики.

Такое объяснение можно было бы принять, если бы не одно обстоятельство: в качестве лидеров ренессансного направления выступают те архитекторы, которые связаны с мирискусничеством (Щуко, Жолтовский) и которые менее всего ориентированы на эклектику.

В чем же смысл ренессансных мотивов?

В 1910-1911 году строится палаццо Тарасова И.В.Жолтовского. В качестве прототипа избирается палаццо Тьене А.Палладио. Прототип воспроизводится почти с музейной точностью, но при этом Жолтовский несколько видоизменяет прототип в сторону большей классицизации. Столь, казалось бы, очевидный в своей художественной программе памятник таит в себе, однако, неожиданные вопросы. "Изучая произведения великого итальянского зодчего XVI века, Жолтовский установил, ... что в постройках, выстроенных в конце жизни, Палладио исходил иногда не из классических, а из барочных принципов композиции. В связи с этим ... Жолтовский задумал испытать на практике, насколько может повлиять изменение пропорциональных соотношений основных частей здания на его характер"[26].

Здесь возникает следующий вопрос. Жолтовский считает, что палаццо Тьене относится к "барочным" памятникам. Сам он при этом стремится к классике. Почему, в таком случае, избирается именно палаццо Тьене, а не какой-нибудь другой образец, в котором Палладио исходил бы из "классических" принципов композиции? При этом пропорциональные соотношения берутся Жолтовским из палаццо Дожей в Венеции[27]. Не странно ли: для исправления недостаточно классического Палладио Жолтовский выбирает прототип не то что более классичный, но позднеготический.

При этом у нас есть основания считать эти прототипы не случайными в неоклассике. Палаццо Тьене в качестве образца избирается Д.С.Марковым для Московского архитектурного общества и М.М.Перетятковичем для Русского Торгово-промышленного банка. Тот же Перетяткович, по точному замечанию Е.И.Кириченко, в качестве образца для банка Вавельберга в Петербурге избирает палаццо Дожей[28]. Какой смысл стоит за этим, осознанным очевидно, выбором?

Если Жолтовский "гармонизировал" прототип, то у Маркова и Перетятковича он читался в откровенно "барочном" ключе. Увеличение абсолютных размеров здания по сравнению с прототипом заставило гипертрофировать все детали. Рустованные наличники превратились в гигантские квадраты, обрамляющие окна. На месте пилястр палаццо Тьене появились пристенные колонны. М.М.Перетяткович вместо штукатурного руста Палладио использует руст естественный, и рваная поверхность камня придает зданию аффектированный, можно сказать агрессивный характер.

Те же принципы характеризуют и использование других паладианских

образцов. Гигантский ордер лоджии дель Капитанио, давший такой классический памятник неоренессанса, как дом Жолтовского на Моховой, впервые использован В.А.Щуко в одном из домов Маркова на Каменноостровском проспекте в Петербурге. Интерколумнии здесь превращены в застекленные эркеры, выступающие вперед от линии фасада на ту же величину, что и колонны. Они прерываются линиями балконов, чьи перила декорированы скульптурными рельефами. В результате колонны не образуют ровного и достойного шага, как у Палладио, но словно сдерживают вываливающуюся из интерколумниев массу, материю, тонут в ней. Принцип откровенно барочный.

Палладианская схема использована А.Е.Белогрудом в доме Гонцкевича в Петербурге (Большой проспект Петроградской стороны, №118). Общая схема - цоколь, пристенные колонны и статуи над ними - напоминают палаццо Изеппо да Порто Палладио. Однако размеры здания (6 этажей) заставляют гипертрофировать эту тему до неузнаваемости. Квадратные окна снабжены замковыми камнями с классическими маскаронами на них размером до метра. На уровне капителей колонн располагаются сидящие фигуры атлантов, согбленных чудовищной тяжестью и образующих подобие фриза. Архитектор создает образ сверхъестественной мощи и колоссальной экспрессии, палладианская схема вновь перетолкована в сторону аклассичности.

Мы помним, какую важную роль играют в неоклассике особняки и усадьбы. Интересно, что такие прототипы, как виллы Палладио, практически не используются. Редкий пример - дом инженера Чаева, построенный В.Апышковым на Каменном острове в Петербурге. В качестве прототипа избрана вилла Ротонда. Но архитектор лишает прототип его гармонии, объемы начинают жить какой-то самостоятельной жизнью, независимо друг от друга. Бельведер переосмысливается в свободно стоящую круглую колоннаду, наподобие парковых павильонов. Открытая колоннада - элемент, настолько законченный в своей классичности, что она становится неким камертоном, относительно которого все остальные элементы как бы проверяются, оцениваются с точки зрения их гармоничности. Но Апышков отнюдь не стремится "подладить" всю свою композицию под этот камертон. Напротив, все остальные элементы "фальшивят", архитектор ищет не гармонии, но раздражающих диссонансов. Мощный портик и роскошная лестница главного входа, равно как и полукруглая колоннада садового фасада кажутся слишком торжественными, массивными при сравнении с хрупкими колоннами бельведера.

Добавляя к кубическому объему виллы с двух сторон по пристройке на полэтажа ниже основного объема, архитектор стремится создать пирамидальный объем, увенчанный круглой колоннадой, и этот эффект ему удастся, но мощные, обработанные под камень стены дома выглядят как слишком массивный и мрачный постамент для прозрачного бельведера. Гармония прототипа намеренно разрушается.

В основном же привлекают не виллы Палладио, где классика предстает в "благородной простоте и спокойном величии" Винкельмана, но палаццо, где Палладио обнаруживает некоторое родство с архитектурой маньеризма (рустованные формы, активная скульптурная декорация, экспрессивные пропорции и т.д.). Практически под той "барочностью" Палладио, о которой говорил Жолтовский, и под барочностью позднего Ренессанса вообще имелся в виду именно маньеризм, хотя соответствующего периода в истории архитектуры Возрождения в это время никто не выделял и сам термин отсутствовал. Характерный факт - во время своей пенсионерской поездки в Италию по окончании Академии В.А.Щуко едва ли не половину своего времени тратит на тщательный обмер палаццо дель Те, своего рода эталон маньеристической архитектуры[29].

Отвлекаясь от палладианства, можно сказать, что маньеристические образцы в палаццо начала века использовались достаточно широко. Так, в здании Азовско-Донского банка в Москве (архитектор Зелигсон) муфтированные колонны отсылают к Дзекке Сансовино. Тот же прототип узнается в здании Главного государственного казначейства в Петербурге, построенном по проекту Д.М.Иоффана и С.С.Серафимова. В обоих случаях, возможно, прототип выбирался не только исходя из стилистических предпочтений, но и по "функциональному принципу": монетный двор Венеции послужил образцом для русских банков. Однако характерно, что среди возможных "банковских" зданий Ренессанса выбирается именно это, наименее классичное и наиболее экспрессивное решение.

Итак, один из источников неоренессанса начала века - архитектура маньеристическая. Но не единственный. Вспомним палаццо Дожей у Жолтовского и Перетятковича. В банке Вавельберга Перетяткович также не следовал прототипу буквально, перетолковав позднеготический памятник в раннеренессансном духе. Рустованные наличники "венцианских" окон отсылают нас к кватрочентистским образцам. Аркады палаццо Дожей лишены здесь готической стрельчатости, их пропорции - приземистые и тяжелые - заставляют вспомнить романские образцы. На капителях колонн появляются скульптурные

рельефы с явной отсылкой к "антикизирующей" романтике. Ритм окон не увязан с ритмом аркад первого яруса, напротив, членения как бы "сбиты", архитектор словно вспоминает о характерных "ошибках" такого рода у средневековых зодчих. Ордерные формы с трудом проявляются сквозь каменную массу: так, карниз, разделяющий аркады первого яруса, неожиданно теряется в толще руста.

Здесь как бы усиливается "средневековый" образ кватроченто. Но во всем этом "средневековом" образе можно увидеть и иные черты. Угловая композиция здания, с двумя поставленными друг на друга "триумфальными" арками может восходить к кватроченто (ср. арку Альфонса Арагонского в Кастель Нуово). Однако рустованные колонны отсылают к маньеристическим образцам. Те же рустованные колонны образуют колоннаду нижнего яруса фасада, выходящего на Морскую улицу. Маньеристические детали сочетаются со средневековыми, здание оказывается смешанным по стилю (А.Бенуа принадлежит обидная, но точная характеристика этого памятника: "монументальная крошка из всевозможных стилей"[30]).

Кватрочентистский образец вдохновлял, видимо, В.А.Щуко в его проекте Петербургского отделения Московского банка. В бриллиантовом русте, покрывающем его фасад, можно увидеть отсылку к таким решениям, как палаццо деи Диаманти Б.Россетти. Вместе с тем пристенная колоннада первого яруса и перила, венчающие здание, восходят к палладианским образцам.

Если один из домов Маркова на Каменноостровском проспекте восходит к палладианским образцам, то второй (№ 65) Щуко решает в раннеренессансном ключе. Архитектор пренебрегает симметрией, ордерные формы превращаются в плоские пилястры, обрамленные рустом по краям, словно спаивающим их вместе со стеной. Одна из пилястр сплошь украшена скульптурным орнаментом, и такое понимание ордера можно найти только в кватроченто, и то на севере Италии. Балконные лоджии по иконографии ордера соответствуют кватрочентистским аркадам. Перемещаясь на фасад, они придают ему открытый, изысканно-робкий характер, свойственный ренессансным дворикам.

Отметим, что подобная кватрочентистская трактовка ордера возрождается в маньеризме. Скажем, у Галеаццо Алесси в палаццо Леркари-Пароди в Генуе те же открытые лоджии с утонченными ордерными формами становятся главной темой его фантастической композиции. Наконец, само сочетание у Щуко двух домов, один из которых - кватрочентистский, а второй - маньеристический, свидетельствует о соединении двух прототипов вместе.

В 1911-1912 гг. строится дом "Мертенс" в Петербурге по проекту М.С.Лялевича. Его фасад образует трехчастная аркада, прорисованная на фоне сплошного остекления стены. В соответствии с принципами классического градостроительства Петербурга, она замыкает перспективу выходящей на Невский проспект Большой Конюшенной улицы. Тем самым эта аркада играет роль триумфальной арки (перспективы соседних улиц замыкают две арки на концах колоннады Казанского собора).

И аркада, и триумфальная арка сами по себе могут рассматриваться как варианты римской темы. Однако их соединение в римской иконографии невозможно. Там центральный пролет арки всегда шире. Кроме того, сама иконография ордера здесь не римская. Вместо мощных, тяжелых колонн перед нами формы утонченные и хрупкие - не даром фоном для колонн служат остекленные стены. Логично предположить поэтому наличие другого первоисточника.

Те же пропорциональные соотношения (широкие арки, невысокий аттик), ту же утонченность мы найдем в таком хрестоматийном памятнике, как лоджия деи Ланци во Флоренции. Однако здесь место колонн занимают восьмигранные столбики. Такие колонны возникают при перетолковывании этой романской схемы в кватроченто - в бесконечных аркадах Брунеллески, Микелоццо и т.д.

Мотив трехпролетной аркады чрезвычайно распространен в неоренессансе. С исключительным изяществом его использует Н.Веревкин в особняке на Каменном острове в Петербурге (1914, ныне резиденция митрополита Петербургского). Его же мы находим в особняке Нобеля, построенном по проекту Лидваля. Та же трехпролетная аркада появляется у С.Кричинского в особняке эмира Бухарского на Каменноостровском проспекте.

Во всех перечисленных случаях она сохраняет свои ломкие, изысканные формы. Однако у Кричинского контекст, в который попадает эта форма, дает ее особое прочтение. Она опирается на гипертрофированно мощный арочный проезд с характерными маньеристическими рустованными колоннами, резко контрастирующими с ее хрупкими формами. Контрастируют с ними и мощные коринфские колонны "riano mobile", и рустованные окна. В результате ее тонкость приобретает несколько аффектированный, маньеристический характер.

Хрупкие аркады, появившиеся в раннем Ренессансе, вновь возрождаются в маньеризме. Ту же трехпролетную аркаду использует Виньола на вилле Джулия в проходе между двумя дворами. Под

ней расположены мощные рустованные формы, контрастно подчеркивающие хрупкость аркады. Именно этот прием использует Кричинский.

В некоторых памятниках неоренессанса мы встречаем мотив чрезвычайно близкий - аркада в ордерных формах той же иконографии, но со сдвоенными колоннами. Такая аркада украшает особняк, построенный М.С.Лялевым на Каменноостровском проспекте. По трактовке она практически не отличается от интерпретации раннеренессансной схемы. В его же доме общества "Треугольник" в Москве пятипролетная аркада на сдвоенных колоннах становится главной темой фасада. Трехпролетная аркада той же иконографии трижды повторяется на фасаде доходного дома, открывающего Каменноостровский проспект, также построенного по проекту М.С.Лялева.

Аркада на сдвоенных колоннах также появляется в маньеризме, например, в палаццо дель Те Джулио Романо. Ордер здесь теряет торжественную героичность Высокого Ренессанса и вновь приобретает утонченность кватроченто. Совершенно очевидно, что для Лялева аркада на сдвоенных колоннах или без них - это не два разных мотива (раннеренессансный и маньеристический), но один. В таком случае мы вновь можем сказать, что раннеренессансные образцы сливаются с маньеристическими в одно целое.

Итак, ориентация на Ренессанс при более внимательном рассмотрении оказывается ориентацией на маньеризм или кватроченто, высокая классика Браманте, Сангалло и Рафаэля оказывается пропущенной, а в наследии Палладио более всего привлекают "маньеристические" черты. Попробуем осмыслить эту ситуацию. "Барочность" маньеризма очевидным образом вписывается в тот процесс поиска "параллельной" модерну стилистики, который мы уже неоднократно наблюдали. Как представляется, интерес к кватроченто связан с тем, что относительно свободная архитектурная система раннего Ренессанса оказалась ближе зодчим эпохи модерна, чем канон высокой классики. Здесь необходимо принять во внимание следующее обстоятельство.

Мотивы петровского барокко появляются в неоклассике на этапе стилизации. Ампиризм и классицизм являются на этапе перехода от стилизации к стилю. Ренессансные же мотивы возникают тогда, когда неоклассика уже ощущает себя стилем. Это ставит зодчих в новые специфические условия. Одной из наиболее принципиальных проблем, с которой столкнулся неоклассицизм, была проблема сопряжения индивидуализма как фундаментальной мифологии романтического творца, и классического канона, такой индивидуализм

отрицавшего. К анализу этой антиномии мы еще вернемся, Здесь достаточно сказать, что переход мастеров, пришедших из эклектики (архитектуры свободного выбора) и модерна (архитектуры свободного самовыражения) на позиции канонической архитектуры был очень сложен, внутренне проблематичен.

В период стилизации этот вопрос не стоял столь остро - зодчие были внутренне дистанцированы от классического канона. Ситуация стилизации - это и есть свобода в отношении прототипа. На новом этапе все складывается иначе. Той свободы в обращении с прототипом, которые мы находили в отношении петровского барокко, классицизма и ампира, допускавшей решения и иронические, и гротескные, в неоренессансе найти нельзя. Напротив, отношение к прототипу достаточно бережное и пиететное. Однако свобода внутри классической системы в неоренессансном направлении не исчезает. Только вместо того, чтобы проявляться в сфере отношения к прототипу, она становится имманентным качеством самого прототипа.

"Ренессанс, - писал В.Я.Курбатов, - есть полная свобода, так как что общего между сакристией Сан Спирито и абсидой Анунциаты, проектом колокольни Альберти и библиотекой Семинария Палладио, виллой Пия Лигорио и палаццо Строцци. По существу, каждый мастер, работающий искренно и рационально, достоин считаться мастером Ренессанса"[31]. По его же словам, "барокко было тою свободой, к которой начал стремиться Ренессанс"[32]. Иначе говоря, в обращении к Ренессансу обретается классика без канона. (Как представляется, стремление к свободной классике сыграло не последнюю роль в том, что античные прототипы не получили широкого распространения, - античная классика была слишком ригористична для начала века). Но если в Ренессансе ищутся и ценятся именно качества свободы архитектурной системы, то тогда зодчим начала века не остается ничего иного, как обращаться к началу развития архитектуры Возрождения, к кватроченто, когда классического канона еще не было, или к концу, когда он начал разрушаться.

Обретение классики без канона - это профессиональный, внутриархитектурный смысл ренессансных мотивов. Однако они имели не менее важное общекультурное значение.

Свою книгу об архитектуре Ренессанса Якоб Буркхардт начинает словами о том, что "архитектура в наибольшей степени была затронута духом индивидуализма"[33]. Идея "культы индивидуализма" - одна из центральных в буркхардтовской трактовке Ренессанса,

и именно в архитектуре он видит ее наиболее полное воплощение. Стоит вспомнить значение Буркхардта для понимания Ренессанса в конце XIX - начале XX века, и значимость этих положений возрастет. Здесь формулируется концепт Ренессанса, как он понимался в начале века.

Украшение дома триумфальной аркой, превращение его в палаццо придавало ему особую значимость, ставило его на особое место в иерархии города. В ряде неоренессансных сооружений появляется такая деталь "средневекового наследия" Ренессанса, как башня (Дом городских учреждений в Петербурге М.М.Перетятковича, проект городской управы в Киеве В.А.Щуко, дом "у Пяти углов" А.Л.Лишневого и др.). Пожалуй, интереснее всего этот мотив разрабатывает И.Фомин в проекте дачи Шаляпина в Крыму. Средневековый донжон на краю утеса создавал образ яркий и экспрессивный, образ романтического замка героя (стоит вспомнить, что именно роль романтического героя "исполнял" в культуре этого времени Шаляпин).

На многих неоренессансных постройках мы обнаруживаем такую деталь, как герб. Герб украшает русский банк для внешней торговли в Киеве Ф.И.Лидваля, его же "Асторию", Петербургское отделение Московского банка В.А.Щуко, особняк на Каменноостровском проспекте М.С.Лялевича, Русский Торгово-промышленный банк Перетятковича и его же банк Вавельберга. Последний случай вызвал аристократическое негодование Г.К.Лукомского: "Использование этого герба (Медичи) на доме банка как простой детали орнамента оскорбительно для геральдического искусства"[34]. Действительно, герб здесь не означает ни владельца, как горделивая латинская надпись на антаблементе палаццо Тарасова, ни фирмы. Он мифологизирует банк в духе банкирских домов Ренессанса (отсюда Медичи, а не Питти или Ручелай). Он символизирует сам дух горделивого индивидуализма, "dignitas" Ренессанса.

Подобное романтическое прочтение Возрождения через индивидуализм - характерная черта начала века. В этой традиции Буркхардт может быть проинтерпретирован (и интерпретируется историками литературы[35]) как предшественник Ницше. Возрождение представало как своего рода "кладовая" сверхлюдей (ср. "эпоха Возрождения требовала титанов"). Для самого Ницше, а его роль для прочтения классической традиции в рамках неоклассики нами неоднократно отмечалась, Ренессанс оказывался той сферой, исходя из которой он формулировал свое "кredo": "Больше силы, больше власти! Не мир - война, не добродетель, а доблесть (добродетель в стиле Ренессанса, *virtu*, - без примеси моралина)"[36].

Ренессанс в неоклассике прочитывался именно в ницшеанском ключе. Отсюда экспрессия и хтоническая мощь классических композиций. Скульптура, располагавшаяся на фасаде, конкретизирует этот образ. На замковых камнях арок дома "Мертенс" мы обнаруживаем реплики роденовского "Мыслителя", гибрид "человека разумного" и "сверхчеловека": *Übermensch sapiens*.

Если же Ренессанс понимается таким образом, то совершенно очевидно, что гармония Высокого Ренессанса, образный строй Рафаэля и Леонардо ни в коей мере не могли стать репрезентацией этого образа. Роден в своих образах ориентируется на Микеланджело, Микеланджело - "отец барокко" (по мнению И.В.Жолтовского, разделявшего здесь установки раннего формализма[37]). Кризис ренессансного гуманизма, XVI век - именно эти настроения, дух этой эпохи оказывались созвучны ницшеанскому прочтению классики. Отсюда - ориентация на маньеризм.

Иной репрезентацией этого образа оказывался ранний ренессанс. "Современный человек, - писал Г.Вельфлин, - всюду ищет искусства, от которого сильно пахнет землей. Не Чинквеченто, а Кватроченто - излюбленная эпоха нашего поколения"[38]. При всей саркастичности интонации, слова Вельфлина точно фиксируют ассоциативный ряд. Кватроченто привлекает своей связью со Средневековьем, темный, мистический дух которого ассоциируется с хтоническим смыслом ("пахнет землей"). Взгляд на Ренессанс из Средневековья придавал Возрождению особый оттенок: с началом века связывается появление тенденции "медиевизации Ренессанса", где Возрождение приобретало дух иррациональной мистики[39], через который легко транслировались все идеи новой романтической философии от ницшеанства до фрейдизма.

Средневековый человек оказывался своего рода репрезентацией сверхчеловека (ср. "германец" у Воррингера), а сочетание Средневековья и Ренессанса в кватроченто многократно усиливало этот смысл. Напомним, что для Музея изящных искусств И.Цветаев в 1910-е годы избирает копии кватрочентистских кондотьеров - Коллеони и Гаттамелату - как наиболее характерные образы Ренессанса. Даже столь далекий от ницшеанства ученый, как Й.Хейзинга, начинает свою великую книгу о позднем средневековье с главы "Яркость и острота жизни", и перечисленные им свойства личности Средних веков: сила эмоций, острота впечатлений, импульсивность, грубость, наивность, инфантилизм - до странности напоминают тот же идеал, а относительно осмысления власти Хейзинга пишет: "Разве

это не примерно то же самое, что Буркхардт называл "пафосом власти"?"[40] (а Ницше - "волей к власти" - добавим от себя). Это - осмысление средневековья в 1910-е годы.

Итак, ренессансные мотивы через свою ницшеанскую семантику передавали широкий контекст романтических смыслов. Стоит сказать и о следующем. Идея "новой классики", центральная для неоклассицизма, не могла не черпать себе опору в историческом прецеденте возрождения классики, в феномене Ренессанса. Само существование этого феномена не могло не становиться основанием для надежд на успех неоклассики. Но при этом идея возрождения классики попадает в весьма специфический интеллектуальный контекст. В Ренессансе классика возродилась, имея за плечами тысячелетнее развитие культуры, которая вдруг вновь ощутила свою силу и молодость, обратившись к своим первоисточкам. Неоклассика тем самым также обращается к Ренессансу, как сам Ренессанс обратился к античности. При этом само возвращение к собственной молодости возможно как результат деятельности "сверхлюдей", титанов, романтических героев, ощутивших свою молодость, свободу и силу. Этот романтический контекст идеи возрождения составляет семантику ренессансных мотивов.

Обобщая все сказанное, можно определить всю ситуацию обращения к классической культуре в рассматриваемый период как некий диалог, который ведет культура 1900-1910-х гг. с предшествующими культурами. С философской точки зрения ситуация диалога превращает культуры в субъектов (ибо без субъекта диалог немислим)[41]. Та же идея в иных выражениях состоит в том, что основа этого диалога - самоопределение, самоосознание личности в культуре 1900-1910-х гг., которая как бы познает себя со стороны, в зеркале иных культур.

В центре культуры начала века стоит неоромантическая концепция личности. Она ни в коей мере не специфична для неоклассики, равно характеризуя и модерн, и символизм, и авангард. Но ее преломление в неоклассике дает возможность осознать ее существенные черты и понять насущность неоклассической идеи для культуры начала века. Поэтому мы позволим себе кратко остановиться на этой проблеме.

Концепция неоромантической личности сложна. Нам важен здесь один аспект этой концепции. Личность рубежа веков - это эксцентрик. Человек здесь тем более личность, чем более он индивидуален, неповторим, уникален. Таково самосознание раннего русского символизма - Брюсова, Блока, Бальмонта, таковы Юлиан, Леонардо, Петр в изображении Д.С.Мережковского. На рубеже XIX-XX веков

все другие концепции личности уходят в тень, нам трудно найти героя, который не мыслил бы себя таким образом.

Но около 1910 года в осознании личности происходит перелом. Идея бесконечного индивидуализма терпит крах. Яснее всего этот перелом выражается в идее "соборности" В.Иванова. Но несомненно, что новая концепция личности пронизывает более широкий круг явлений - русский религиозный Ренессанс, русский космизм и т.д.

Эксцентрик и "соборная личность" по видимости противоположны друг другу. Первый - бесконечно индивидуален, второй - бесконечно всеобщ. Однако для того, чтобы понять специфику этого перелома, необходимо осознать, что на самом деле - это одна и та же личность. Ведь, скажем, в "общее дело" Н.Федорова сливались отнюдь не некие изначально коллективные личности, его "братство" требовало бесконечного напряжения индивидуальных сил каждого. "Соборность" достигалась посредством изощренной саморефлексии, это не просто всеобщность, но всеобщность, к которой приходят путем индивидуального восхождения. В этом восхождении ясно видна идея вознесения человека над самим собой, сверхчеловеческая идея. Это - парадоксальней по своей природе, но очень устойчивый в идеологии XX века "коллективный сверхчеловек".

То, что казалось бы не поддается соединению, коллективность и индивидуальность, соединяется через изменение модуса осознания личности. "Можно ведь, - пишет Л.М.Баткин, - чтить человека, стоящего первым в ряду, а не вышедшего наособицу из ряда вон. Можно высоко ценить, считать выдающимся некое Я, но вовсе не за то, что делало бы его ни на кого не похожим и неподражаемым, и даже ничего не подозревать о возможности подобной ... ситуации. Выделенность античного героя, атлета, полководца или ратора, как и избранность средневекового праведника, есть вместе с тем наибольшая степень включенности, нормативности, максимальная воплощенность общепринятого, - короче, образцовость. И следовательно нечто противоположное тому, что мы понимаем под индивидуальностью"[42].

В цитированном отрывке Л.М.Баткин говорит о доренессансной концепции человека - той, в которой еще не было концепции личности. Мы же рассматриваем путь от личности - к "собору". Но пути к личности и от нее проходят по одним вехам. Классическая личность, так, как она понимается в 1910-е гг., совмещает в себе обе концепции. Мы уже говорили о важности ницшеанского понимания классики для неоклассицизма. Классика позволяла перевести

концепцию "сверхчеловека" из модуса эксцентрика в модус "образцовости". Именно это в конечном итоге составляет центр концепции "романтического классицизма" 1910-х гг. Именно в этом - насущность классики для культуры рубежа 1900-х и 1910-х годов.

Итак, мы проанализировали иконографическую эволюцию неоклассики, попытались определить сам смысл обращения к классике прошлого. И, однако же, нимало не приблизились к разрешению вопроса о причинах иконографической эволюции. В самом деле, в ряду - герой Возрождения, Петр I, романтический герой эпохи русского ампира (он же герой 1812 г.) - угадывается один тип личности. Следовательно, за каждой из классик стоит одна семантика. Это подтверждает наше представление о неоклассицизме как о семантической форме общности. Но что заставляет осуществлять описанный перебор классической традиции?

Обратим внимание на очевидную связь между эволюцией иконографической и стилистической. Петровские мотивы появляются на этапе стилизации, ампиры - на этапе перехода от стилизации к стилю, ренессансные - на этапе стиля. Разумеется, само по себе это не дает нам ответа на вопрос о причинах иконографической эволюции. Но эта связь очерчивает гипотетическое пространство, в котором следует искать этот ответ.

Напомним те мысли, которые высказаны А.Бенуа в рецензии на книгу Г.К.Лукомского "Современный Петербург" и которые уже цитировались в первой главе. Бенуа "не может скрыть известной досады", ибо привкус стилизации остается в неоклассическом движении до самого конца и в лучших творениях лидеров неоклассики. Следует учесть, что это - упрек не постороннему движению человека, но, напротив, упрек непосредственного участника и идеолога, т.е. упрек самому себе. Эту позицию в таком случае следует понимать следующим образом: четкая установка на преодоление стилизации и одновременно ощущение, что преодолеть ее не удалось.

Е.А.Борисова и Т.П.Каждан характеризуют неоклассическое движение следующим образом: "Неоклассицизм 1910-х годов сводился к формальному подражанию ... "вторичным" стилям", что является доказательством "нежизненности" неоклассики[43]. "Вторичные" стили - это ампиры и классицизм. Это положение находит себе классическую аналогию в платоновском отрицании ценности искусства как "отражения отражения" (искусство отражает вещь, вещь отражает свою идею) и само по себе логически безукоризненно. Ему

можно противопоставить лишь реальность жизни классической традиции, построенной на принципе отражения отражения на всем протяжении своего существования (Рим отражает Грецию, Ренессанс - античность, Классицизм - Ренессанс и Рим и т.д.). Но это противопоставление не снимает само по себе упрек во вторичности, который можно отнести к любому из классических стилей; в этом смысле этот упрек универсален.

Но если он универсален, почему не предположить, что он был актуален и для зодчих-неоклассиков? Допустим, что так, и попытаемся смоделировать ситуацию исходя из этого допущения. В 1900-е годы неоклассики не озабочены "вторичностью" стилей, на которые они ориентируются. Это ампиры и даже - петровское барокко, стили априорно "вторичные". Так происходит в период стилизации.

Но вот позиция изменяется - речь идет уже не о стилизации, а о стиле. Зодчие не дистанцированы от прототипов, напротив, они стремятся полностью слиться с ними, проникнуть в законы как свои. А привкус "стилизации" все равно остается - Бенуа не может четко определить природу этого "привкуса", но ясно ощущает его присутствие, "не может скрыть известной досады". Это - неразрешимое противоречие, ибо обращение к прошлому всегда приводит ко "вторичности". Но характерна логика Бенуа: чтобы избавиться от этого привкуса, "к архитектурной латыни, к архитектурным пандекстам, к архитектурной логике, к первоисточнику пора обратиться"[44].

Проанализируем эту логику. Архитекторы отказываются от стилизации, но продолжают ощущать ее привкус. Если они отказались от нее, то стало быть - дело не в них. В чем тогда? Во вторичности образца, к которому они обращаются. Если так, то от образца вторичного нужно двинуться к образцам первичным, к тем, которые, по словам Г.К.Лукомекого, "вдохновляли самих зодчих русского ампира".

Напомним, что процесс иконографической ретроспекции классицизма и ампира, а также появление ренессансных образцов, приходится на перелом от стилизации к стилю. Это как будто бы доказывает нашу гипотезу - обращение к первоисточнику диктуется логикой ухода от стилизации. Но в этой логике есть один изъян. Мы уже говорили, что стилистическую эволюцию неоклассики никто в начале века не фиксирует и не осознает. Цель - достижение стиля - очень абстрактна. Она внятна искусствоведам, но ее трудно представить себе как насущную задачу архитектурной практики. Поэтому идея иконографической эволюции для достижения подлинного стиля представляется чересчур умозрительной.

Вспомним неоклассические утопии. Помимо того смысла, который мы в них усматривали - признак перехода на позиции стиля, они имеют и иной, более непосредственный. Архитектурная утопия - жизнестроительный жанр, и появление неоклассических утопий указывает на усвоение неоклассикой жизнестроительных интенций. Все те связанные с утопиями явления, которые мы рассматривали в предшествующей главе, - неоклассические реконструкции городов, неоклассические ансамбли, города-сады и т.д. - также рождаются под знаком жизнестроительства.

Жизнестроительные интенции в архитектуре XX века не раз служили предметом архитектуроведческого анализа[45]. При этом за жизнестроительством в архитектуре принято видеть некие внеположенные архитектуре идеи, в основном утопии социально-политического плана. Наличие таких утопий бесспорно, хотя степень их оформленности может быть весьма различна. Неоклассика в 1910-е годы, в частности, опирается не на какую-либо ясно оформленную социальную доктрину, но на общий для культуры этого времени пафос переустройства мира. Нас, однако, интересуют не те утопические идеи, которые стояли за архитектурой, но она сама. Как сказываются жизнестроительные интенции в самой архитектуре, к каким последствиям это приводит для нее?

Считается, что коль скоро архитектура устраивает пространство, она всегда так или иначе устраивает формы жизни, и стало быть архитектурное жизнестроительство есть лишь осознание имманентно присущих архитектуре потенций. Это верно, но это еще не все. Ибо сознательная цель переустройства мира создает в архитектуре принципиально новую систему смыслов.

Ведь для того чтобы переустраивать жизнь, необходимо владеть секретом ее истинного устройства. Или точнее - ощущать, что им владеешь. Это самоощущение истинности архитектура не может экспортировать из какой-либо социально-политической утопии. Одна и та же утопия может быть передана различными архитектурными формами, а коль скоро именно архитектура устраивает жизнь, качества истинности, подлинности должно относиться именно к данным архитектурным формам, к самой архитектуре. Иначе говоря, жизнестроительный пафос вносит категорию подлинности, истинности в систему архитектурных смыслов.

Унаследовав эту категорию от архитектуры начала века, современное архитектуроведение не видит в ней ничего удивительного и обращается с ней вполне естественно. Но, подходя к этому воп

росу непредвзято, мы должны изумиться ее наличию. Ведь сами по себе архитектурные формы не могут быть ни истинными, ни ложными - они просто есть. Для самой архитектуры, ее задач вопрос истинности или ложности стены, крыши и т.д. не имеет смысла. Но именно на первую четверть XX века падает необычайно активное обсуждение этих вопросов. Филиппики против ложной архитектуры, ложных стилей, равно как призывы к новой, подлинной архитектуре заполняют высказывания, манифесты, трактаты всех архитекторов всех направлений. Не касаясь этой проблематики подробно, отметим, что вне связи с жизнестроительным пафосом архитектуры такого рода рассуждения просто не поддаются интерпретации.

Г.К.Лукомский в цитированном пассаже об иконографической эволюции неоклассики говорит о том, что "стиль ампир ... приобрел ... бутафорски-фальшивое значение". Обратим внимание на это выражение. Стиль не стал бутафорски фальшивым, он стал значить нечто бутафорски-фальшивое. В системе значений архитектуры появился принципиально новый элемент. Очевидно, что в ситуации стилизации вопрос о фальшивости или подлинности стилизации просто не может вставать. Подобное утверждение возможно лишь в ситуации стремления к подлинности архитектурных форм.

Сказанное позволяет нам определить внутренние факторы иконографической эволюции. Уникальный процесс поиска первоисточника был вызван принципиально новой ситуацией в архитектуре, усвоившей жизнестроительные задачи. Иконографическая эволюция дополняет стилистическую, поскольку за неоклассикой стоит задача обрести не просто стиль, но истинный стиль. Сама проблема истинности возникает в жизнестроительной перспективе - это проблема истинной архитектуры, способной устроить истинную жизнь. Это - не собственно художественная задача. Отсюда - отказ от длительной, последовательной разработки какой-то одной стилистики, отказ от одних образцов в тот момент, когда в следовании им удалось достигнуть высокого художественного качества, и обращение к другим - художественно менее освоенным, но философски более истинным. Отсюда - сам феномен иконографической эволюции, которую можно определить как движение неоклассики по пути к истинной архитектуре.

Глава 5. СМЫСЛ НЕОКЛАССИКИ

Проблема движения от стилизации к стилю, поиски совершенной архитектурной формы в образцах классической архитектуры прошлого - это как бы внутренние смысловые стержни неоклассики, имманентные смыслы самого стиля. Определенный выход в общекультурный контекст дают связи неоклассики с искусствоведением. Но, тем не менее, очевидно, что при всех стараниях искусствоведов неоклассика никогда бы не утвердилась, если бы не передавала некоего общекультурного содержания. Иначе стиль не может существовать. Каков общекультурный смысл неоклассики - центральный вопрос этой главы.

Как мы пытались показать в историографии, этот вопрос практически не ставится в современном архитектуроведении. Для этого есть свои основания: то, что определяется как дух эпохи, передает в 1910-е годы живопись авангарда. Традиционалистская неоклассика противостоит авангарду - но тогда она парадоксальным образом противостоит духу своей эпохи.

Мы не намерены снимать этот парадокс, предполагая, что неоклассика передает какое-то иное, чем авангард, содержание. В современной ситуации, при той степени исследованности, которая характеризует рассматриваемый период, искать в нем какие-то принципиально новые пласты смыслов - занятие на наш взгляд не слишком перспективное. Напротив, именно это парадоксальное сочетание авангарда и неоклассики мы и намерены положить в основу дальнейших рассуждений.

Впервые парадоксальность этого соседства отметил все тот же Лукомский, изумившись несходству путей развития архитектуры и живописи в 1910-е годы[1]. Изумительность этого расхождения усиливается, если принять во внимание следующее обстоятельство. 1910-й год, как мы стремились показать, - переломный в развитии неоклассики. Именно 1910-м годом З.Гидион датировал рождение авангардного сознания[2]. При всей условности подобной датировки, она отражает некую реальность. Здесь группируются первые русские авангардные выставки - "Бубнового валета", Союза Молодежи, "Ослиного хвоста", "Мишени". Около 1910-го года утверждаются кубизм, футуризм, экспрессионизм, чуть позднее - абстракция. Иначе говоря, расхождение путей живописи и архитектуры происходит как бы из одной точки.

Можно, разумеется, считать это совпадение чистой случайностью. Но можно и иначе. Тогда мы должны предположить, что около 1910-го года

происходит некий культурный сдвиг, который приводит к появлению и авангарда, и неоклассики. В таком случае возникает гипотеза, что за авангардом и неоклассикой могут стоять какие-то близкие культурные содержания.

Хронологические рамки этого исследования ограничиваются 1910-ми годами, и тем не менее мы позволим себе взглянуть на это совпадение как бы из перспективы. Речь идет не о постоянном соседстве неоклассики и авангарда в искусстве XX века, но о фактах куда более конкретных. На смену неоклассике в архитектуре приходит архитектура авангарда. По свидетельству А.В.Щусева, бывшего в тот период председателем Московского архитектурного общества и стоявшего в самом центре событий, конструктивизм в архитектуре утверждается в 1923 году[3]. В том же 1923 году выходит книга Б.В.Шапошникова "Эстетика числа и циркуля. Неоклассицизм в современной живописи". "Теперь уже не редки заявления, что новая живопись зашла в тупик, - пишет он. - "Назад к Энгру" - таков лозунг целой группы художников, недавно считавшихся "левыми" творцами новых путей и открывателями новых возможностей"[4].

Работа Б.В.Шапошникова была вдохновлена выходом манифеста Джино Северини с многозначным для нас названием "От кубизма к классицизму"[5]. Помимо самого Северини, Шапошников рассматривал творчество бывших футуристов Ф.Казаротти, У.Оппи, Де Кирико, а также французских неоклассиков М.Дени, А.Дерена и др. Путь ренегации от "кубизма к классицизму" в авангардной России 20-х годов переживался очень остро (аналогичный процесс происходил с некоторыми из бывших "бубновых валетов" - Кончаловским, Машковым). По словам И.Эренбурга, "Маяковский, побывав в 22 году в мастерской Пикассо, успокаивал друзей - нет, слухи неверны, Пикассо не вернулся к классицизму"[6]. На самом деле, за кубистическим периодом у Пикассо последовал, как известно, "энгристский" и "помпейский". 1923 годом М.Жиру датировал конец всего раннего авангарда в живописи: "К 1923 году все это (кубизм, футуризм, дадаизм и т.д. - Г.Р.) сходит на нет, уступая место сюрреализму"[7]. Сложный вопрос о связях сюрреализма и неоклассицизма не входит в проблематику настоящей работы, и здесь мы позволим себе лишь указать на то, что в России этот поворот переживался в контексте поворота к классике. Так, в 1924 году Б.Н.Терновец делает в ГАХНе доклад, посвященный творчеству Де Кирико, где представляет последнего как фигуру, связывающую воедино неоклассицизм в Италии, "новую вещественность" в Германии и сюрреализм во Франции[8].

Разумеется, в 1923 году не вся новая живопись поворачивает к классике, но то, что такой поворот происходит, не вызывает сомнений. В 1910-м году живопись выбирает авангард, а архитектура - классику. В 1923 году - наоборот. Для каждого из видов искусств классика и авангард оказываются некой неиспользованной возможностью выразить содержание своей эпохи. И коль скоро эти процессы идут параллельно, не свидетельствует ли это, что речь идет о каком-то одном содержании?

Косвенные соображения о возможном родстве авангарда и классики подтверждаются творческой эволюцией конкретных мастеров. Показателен в этом смысле отмеченный С.О.Хан-Магомедовым феномен А.Веснина. "Творческий путь Александра Веснина - уникальный случай в искусстве первой трети XX века. Сложившийся архитектор, откровенный сторонник традиционалистских течений в архитектуре, он одновременно выступает как левый художник"[9]. Возможна ли подобная "расколотость" одного мастера в случае, если бы два течения, две стилистики действительно не имели ничего общего между собой? А.Веснин подтверждает эту общность и дальнейшей творческой эволюцией. Его выход в авангардную архитектуру происходит, как известно, через театр. Здесь же конструктивистским декорациям "Человека, который был Четвергом" предшествует "классицизирующий кубизм" "Федры" Расина и "Благовещения" Клоделя (стоит обратить внимание на саму "классичность" сюжетов авангардного Камерного театра). При этом творческий путь А.Веснина уникален лишь в том смысле, что он соединяет неоклассику в архитектуре и авангард в живописи. Само же сочетание двух стилистик можно найти у многих мастеров - у всех, о которых говорилось в связи с трактатом Шапошникова.

В контексте эволюции одного мастера соображения о родстве двух стилистических систем могут подкрепляться поисками некоего формального единства, формальных характеристик, которые равно характеризуют и авангард и неоклассику. Так, скажем, можно искать единый стиль Пикассо, равно характеризующий и его кубистические, и классицизирующие полотна. При всей соблазнительности идеи показать формальное родство классики и авангарда в целом, не применительно к одному мастеру, а вообще, мы вынуждены, однако, отказаться от этого пути. И не потому, что формальные концепции неоклассики и авангарда противоположны, а потому, что не вполне ясно, какие формальные концепции должны сопоставляться. Авангард, по нашему мнению, так же как и неоклассика, представляет

общность семантическую, а не формальную - единой формальной концепции нет ни здесь, ни там.

Вместо такого сопоставления формальных концепций, позволим себе, однако, напомнить то, что говорилось в историографии: в начале 1930-х годов проблема совпадения формальных характеристик авангарда и классики вставала применительно к проблеме использования классического наследия на базе конструктивизма. Тогда открытая мера формального сходства оказалась неожиданно высокой. Вопрос ставился на уровне формальной теории - сравнения характеристик классической формы как таковой с принципами конструктивизма. Путь сопоставления отвлеченной классической формы с отвлеченной авангардной формой не кажется нам продуктивным, но все же стоит заметить, что те характеристики классической формы, которые были выработаны теоретиками формализма: Гильдебрандтом, Вельфлином, Риглем (отличия между ними здесь не столь существенны) - в период развития и господства неоклассики ложатся на кубизм или геометрическую абстракцию с несколько обезоруживающей полнотой. "Стоит упомянуть, - пишет Ф.Ф.Умерова, - о сходстве основных понятий, выработанных К.С.Малевичем и А.Гильдебрандтом. Супрематист и классик оперируют одинаковыми терминами"[10]. С позиций раннего формализма различия между неоклассикой и рядом авангардных течений вообще трудно уловимы, граница характеристик формы скорее разделяет Малевича и Кандинского, чем Малевича и Жолтовского (форма закрытая, ясная, линейная и т.д.). Вообразим себе, скажем, "изображение с объемной осью вращения, которая обретает некое зрительное значение и ... может стать единицей пространства, кирпичом пространственного здания". Перед нами возникает, по-видимому, некое кубо-футуристическое произведение. Между тем, это анализ ренессансных композиций от Джотто до Рафаэля, проведенный В.А.Фаворским[11].

Итак, нам представляется, что мы имеем некоторые основания поставить вопрос о гипотетическом родстве неоклассики и авангарда. Однако, это родство такого рода, что оно скорее ставит в тупик, чем открывается исследователю, желающему его выразить. Вернемся к 1910-му году. Та точка, в которой впервые сходятся авангард и неоклассика, - это та же точка, в которой оканчивается модерн. Можно предположить поэтому, что около 1910-го года возникает некое новое состояние культуры, которое по-разному выразили неоклассицизм и авангард, но которое модерн выразить уже не может.

Почему, в таком случае, заканчивается модерн? Исследователи этого стиля

предпочитают, как правило, не касаться этого грустного для них сюжета. Говоря о конце стиля, искусствознание в принципе располагает двумя моделями этого процесса. Первый рассматривает конец стиля как результат его внутреннего развития до известного предела. Эта модель, условно говоря гегельянская, предполагает, что стиль развивается под влиянием внутренних, присущих ему противоречий, а потом это развитие переходит в некое новое качество. (В архитектуре, скажем, это противоречия между старой типологией и новыми функциями, новыми конструкциями и старой системой декораций и т.д.). В рамках второй модели изменение стиля - это результат неких глубинных сдвигов, происходящих в культуре в целом, в системе ценностей.

Внутренние противоречия стиля модерн - излюбленная тема его исследователей. Противоречия действительно определяют этот стиль: стремление к естественности, органичности - и искусственность, созданность стиля, жизнестроительные интенции - и искусство для искусства, элитарность и эгалитарность и т.д. Было бы легко поэтому сказать, что конец модерна - результат его имманентных противоречий, взорвавших его изнутри, если бы не одно обстоятельство. Все последовавшие за модерном течения логично и последовательно развивают присущие ему антиномии.

В таком случае здесь также следует говорить о сломе культурной ситуации. Что же это за слом?

Д.В.Сарабьянов пишет о позднем Серове: "Стиль должен был стать для художника способом автономного мышления, в стиле должна была заключаться формульность искусства Нового времени, признаки мышления найденными, устоявшимися категориями, способ преодоления зыбкости"[12]. О Петрове-Водкине: "Живописная поверхность стала как бы спянной, линии остановились на местах, им предназначенных. Вся пластическая система служит одному - Петров-Водкин дает не факт, а понятие, не случай, а закон"[13]. Подобные характеристики изменений в творчестве отдельных мастеров около 1910-го года можно найти во множестве, но мы ограничимся этими двумя примерами. В обоих случаях речь идет о взгляде сквозь некую ментальную призму, художественная система приобретает черты философичности, буквально метафизичности, черты концепции, где случай дает закон, факт превращается в понятие, художественная форма - в формулу.

И Серов, и Петров-Водкин - мастера неоклассического, или, во всяком случае, близкого к неоклассике ряда. Обратимся теперь к ряду противоположному - к авангарду. Сопоставление неоклассики

и авангарда невозможно, если мы относимся к раннему авангарду как по преимуществу к формальному эксперименту. Но существует противоположный взгляд, в рамках которого за нетривиальностью формы встает нетривиальность мысли, и именно она оказывается первичным элементом системы.

"Интерес авангарда, - пишут В.С.Турчин и В.И.Бажанов, - обращен к чистому мышлению. Во всех его манифестах звучит постоянная апелляция к сознанию"[14]. "Поиск философичности авангарда не случаен и симптоматичен. Бросающаяся в глаза теоретичность авангарда зовет к этому"[15]. М.Жиру так, характеризует основу поэтики авангарда: "Суть оказывается не в том, чтобы создать художественное произведение, важно проявление мысли, духовной деятельности"[16].

Если поставить себе целью найти некий четкий рубеж, отделяющий искусство XX века от всего, ему предшествующего, то на эту роль наиболее обоснованно будет претендовать факт рождения абстрактного искусства, поскольку здесь меняется самое глубинное - миметическое - основание европейского искусства. Этот перелом начала 10-х годов столь же принципиален и в русле наших рассуждений. Изобразительность абстракции можно представить себе как изображение того, что в рамках логики получило имя "идеализированных объектов" (геометрические фигуры, точки, чистые цвета и т.д.). Это класс объектов, не существующих ни в какой иной реальности, кроме реальности сознания. Иначе говоря, в случае абстракции мы можем говорить об изображении сознания как такового, изображении интеллекта.

Исследователи модерна склонны подчеркивать преемственность от Ар Нуво к авангарду, и для этого есть свои основания. Отметим, однако, насколько интенции авангарда и модерна здесь противоположны. Интерес модерна обращен не к сознанию, но к неким бессознательным, витальным силам, которые вообще не подлежат интеллектуальному освоению, но лишь "чувствованию", "переживанию".

Ориентацию на интеллект мы с поразительной последовательностью наблюдаем в разнообразных проявлениях культуры непосредственно после 1910 года. В 1911 году происходит раскол в Академии стиха, и молодые поэты под предводительством Н.Гумилева уходят из Академии, руководимой символистами (В.Иванов), образуя новую акмеистическую школу. Не останавливаясь здесь на известных обстоятельствах возникновения термина "акмеизм", отметим другое самоназвание того же направления - "кларизм" – от

латинского "clarus" (чистый, ясный). Акмеистический лозунг "прекрасной ясности" привел к появлению философской лирики качественно нового уровня (Мандельштам, Ходасевич и др.).

На 1910-е годы падает зарождение традиции немецкого интеллектуального романа. Именно в это время впервые выступают такие авторы, как Г.Гессе, Т.Манн, Р.Музиль. Традиция романа XIX века переживает слом, кризис, изменяется поэтика. У М.Пруста предметом изображения оказывается протекание человеческой мысли, а не человеческие действия. Ментальную реальность бесконечной степени сложности создает Джойс.

В музыке этого времени мы, как представляется, также можем найти сходные процессы. Если творчество Вагнера принято сопоставлять с модерном, то логичной выглядит попытка интерпретации антивагнеровской линии в музыке, развивавшейся начиная с середины 1900-х годов, в контексте рассматриваемой проблематики. Дариус Мийо, один из членов "группы шести" во Франции, занимавшей резко антивагнеровские позиции, писал об Э.Сати, сотрудничавшем с этой группой: "Он обращается к контрапункту и фуге, превосходным гимнастическим упражнениям для достижения гибкости и лаконизма. Сати - это настоящий Ренессанс". Смысл новаций Сати он видит в отказе от расплывчатости и неясности "импрессионистической" музыки предшествующего неоромантического этапа[17]. На 1910-ые годы падает создание додекафонической системы Шенберга, где новая, математически вычисленная система гармонии становится основой порождения новой музыкальной структуры. Заметим, что новации Шенберга в России воспринимались не в контексте авангарда, но неоклассики - очерк о нем публикует "Аполлон"[18]. В контексте проблем особой интеллектуализации культуры может, как представляется» интерпретироваться и творчество раннего Прокофьева и Стравинского.

Общеизвестен факт того влияния, которое оказывало на деятелей культуры и искусства начала века естествознание[19]. Нам кажется, что в развитии естествознания в этот период мы имеем основания указать на тот же перелом. Речь идет не только о теории относительности, хотя здесь мы сталкиваемся с ярким примером интеллектуализации, ибо перед нами попытка создания модели мироздания, которая не находит себе никакой поддержки в обыденном эмпирическом опыте, в обыденной реальности. На этот период падает рождение или актуализация таких научных идей, как "неевклидова геометрия, неархимедова концепция измерения, неньютонова механика Эйнштейна, немаквеллова физика Бора и арифметика

некоммутативных операций, которую можно было бы назвать непифагорейской"[20].

Г.Башляр, процитированный выше, - один из создателей того направления в философии, которое получило имя "новой рациональности". В обоснование описанного опыта ментальности он говорит: "Изучение реальности действительно дает что-либо лишь тогда, когда оно подсказано попытками реализации рационального"[21]. Интересную параллель к этим словам находим у крупнейшего представителя русского религиозного ренессанса С.Булгакова: "Мир тварный существует, имея своей основой мир идей ... - вот величайшая, содержательнейшая и важнейшая истина о мире"[22]. Тенденция к интеллектуализации философского знания ясно читается в оппозиции Бергсон-Гуссерль, олицетворяющей для нас противоположность философских идей 1900-1910-х годов. В русле тех же процессов следует, видимо, рассматривать и идею ноосферы - ментальной оболочки Земли у Вернадского.

В свете сказанного нам представляется, что экстраполяция понятия "новый интеллектуализм" на большинство явлений культуры 1910-х годов является не слишком произвольным допущением. Модерн, с его апелляцией к иррациональному, не мог выразить семантику нового интеллектуализма. Неоклассика же (и авангард) явилась его выражением, и именно в этом ее общекультурный смысл. Модерн попытался отреагировать на изменение общекультурной ситуации - именно в этом контексте следует, как нам представляется, анализировать появление рационального модерна. Однако рациональный модерн как бы подчеркивал свою связь с предшествующей стадией развития стиля - тем, что Е.И.Кириченко определяет как "элегичность" этого направления. Скругленные углы, орнаментальные вставки, живописные и скульптурные фризы, маскароны с томящимися женскими лицами - все это показывало, что разрыва с предшествующей концепцией здесь не произошло. Рациональный модерн любит эстетику конструкции как чем-то витально-конструктивным, как скелетом, не осмысляет ее как выражение примата интеллектуального принципа в художественном творчестве (что происходит позднее, в конструктивизме). Приходя же к идее рационального как интеллектуального, это направление начинает активно использовать неоклассические детали и тем самым попадает в орбиту неоклассического движения.

"В пространстве витающие архитектурные чудеса современности построены будут искусством плюс ум, и главное в них будет количество ума". Это "ноосферическое" понимание архитектуры у

Н.Ледовского[23] кажется ясным рубежом, отличающим "новую архитектуру" от всего предшествующего. И, однако же, интеллектуализм конструктивизма преемственен от интеллектуализма неоклассики. Хорошую параллель к словам Дедовского представляет дефиниция И.В.Жолтовского: "Классика - высшая мудрость. Все, что мудро - классично"[24] (параллель особенно значимая в контексте "ученичества" Ледовского у Жолтовского сразу после 1917 года[25]). В этом определении Жолтовский применяет своеобразную метатезу: не то, что классично, мудро, но наоборот (в соответствии с этим он мог назвать классичной архитектуру не классическую по формам) - классичность и интеллектуализм оказываются здесь полными синонимами.

Подобное интеллектуальное понимание классики характерно для неоклассицизма с самого начала развития этого стиля. В интервью, данному "Аполлону" Ж.Л.Шарпентье в 1910 году, читаем: "Классическое - это превосходное, законченное, упорядоченное. ... Коль скоро художественное произведение содержит нить ("не жемчуг делает ожерелье, но нить, на которую он нанизан"), коль скоро в нем есть определяющая идея - произведение является классическим"[26]. Если отбросить пышную риторику, характерную для модерна, то становится очевидной тождественность этой дефиниции той, которую предлагал Жолтовский: классично то, что логично, а не то, что классично по формам, основой классики опять оказывается интеллектуализм.

Сам альянс неоклассики с искусствознанием, к исследованию которого мы не раз возвращались на протяжении предшествующих глав, в контексте интеллектуализма неоклассики представляется не менее интересным. Дело не только в постоянной потребности рефлексии классической традиции и современной практики, которая характеризует неоклассицизм, хотя эта потребность показательна сама по себе. Основная тема эволюции искусствознания в это время - это движение от эссеизма к науке об искусстве. В рамках русской ситуации - противостояние мирискуснической традиции и традиции немецкого формального искусствознания, начинающего свою активную экспансию на русскую почву. В проекции же этой оппозиции в неоклассику - это оппозиция ампирно-классицистической и ренессансной ориентации.

Победа неоренессансной позиции И.В.Жолтовского, непосредственно связанного с немецкой формальной школой, - это своего рода победа "научного", интеллектуализованного понимания классики над более эмоциональным эссеистическим. Интеллектуализм

того типа, который мы описывали выше, то есть конструирование некой ментальной призмы, сквозь которую рассматривается мир объектов, характеризует формальное искусствознание уже с первых шагов - с деятельности Римского кружка. "Для всего римского кружка пафос их идейной борьбы заключался в стремлении к ... классике, к раскрытию вечных и неизблемых законов построения художественного произведения"[27]. При этом, по словам главы кружка К.Фидлера, "если ... спорят ... за право выражать сущность художественной деятельности два великих принципа - подражания и преобразования действительности, то ... разрешение этого спора возможно лишь выдвиганием на место обоих принципов третьего - принципа производства действительности"[28]. Итак, задача искусства понимается здесь как создание новой действительности по вечным и неизблемым законам классики. "Художник поднимается от абстракции к абстракции, - пишет Фидлер. - ... Поднимается художник над запутанностью, неопределенностью, изменчивостью созерцания к ясной, определенной ... действительности"[29]. Искусство вносит интеллектуальный порядок в хаос Бытия, создает новую упорядоченную действительность.

"Есть принципы, есть законы, есть, очевидно, метод, которым пользовались античные мастера и мастера Ренессанса и который лежит в основе их творчества", - писал И.В.Жолтовский[30]. Пафос неоклассики здесь - открытие вечных законов архитектуры наподобие законов Ньютона и конструирование действительности в соответствии с ними. Это бросает новый отсвет на традиционную для советского архитектуроведения проблематику стиля и метода. В начале века "метод" - это принадлежность прежде всего науки, и сама тема метода, возникающая в неоклассике, но не в модерне, свидетельствует об интеллектуально-сциентической ориентации неоклассицизма.

Само жизнестроительство неоклассики приобретает в этом контексте особый оттенок. Это жизнестроительство основано на новом интеллектуализме. Неоклассика наследует жизнестроительные интенции от модерна, но в модерне они строятся на ином основании на тезисе "красота спасет мир", это продолжение панэстетизма модерна. Здесь принцип иной, иная, несколько парадоксальная цель - познать законы, на которых зиждется мироздание, а потом переустроить его по этим самым законам.

"Цель искусства, - пишет Б.В.Шапошников в уже упоминавшемся нами трактате, - можно определить следующим образом: реконструировать Вселенную по тем самым законам, которые ей управляют"[31].

Свой трактат Шапошников называет "Эстетика числа ...". Акцент на интеллектуальном, логическом естественно приводил к математике. Сам тезис о реконструкции Вселенной по ее собственным законам - просвещенческий, но специфика этих классицистических идей у Шапошникова в том, что для него законы Вселенной - математические. "Математические законы гармонии дают возможность обратить вибрации Вселенной сперва в числа, в аккорды, а затем в направления, кривые, формы, цвета"[32]. Это преобразование, по Шапошникову, и есть путь неоклассики.

Идеи Шапошникова развивались в интеллектуальном контексте раннего ГАХНа, членом президиума которого он являлся вместе с И.В.Жолтовским. В 1927 году Жолтовский делает в ГАХНе доклад "Опыт изучения античного мышления в архитектуре", где предлагает математизовать (формализовать) оригинально понятое вельфлинское противопоставление классической и барочной формы (здесь - греческой и римской)[33]. Математизация - своего рода кредо Жолтовского. Именно в контексте нового интеллектуализма следует рассматривать, как нам представляется, его теорию "золотого сечения", о чем дальше.

Итак, неоклассицизм предстает как выражение нового интеллектуализма. Однако из этого не следует, что его семантика исчерпывается идеей ясного, рационального. Отношения между интеллектом и областью иррационального складываются здесь значительно сложнее.

Напомним вновь об иконографической эволюции неоклассики. Неоклассицизм странным образом интересуется не "чистая" классика. Если это Греция, то архаика, если Ренессанс, то либо кватроченто, либо маньеризм. Он все время балансирует на грани аклассичности. Как совместить все те неоромантические смыслы, которые мы обнаруживали в неоклассике, с идеей классической ясности?

В свое время Т.П.Каждан тонко указала на стилистическую противоположность архитектурной ткани неоклассики и скульптурного декора, к которому прибегают архитекторы. Если архитектура классична, то скульптура по стилистике принадлежит модерну[34]. Действительно, все те ницшеанские образы, которые анализировались в предшествующей главе, принадлежат стилистике модерна. Эту стилистику один из обозревателей "Зодчего" охарактеризовал в следующих выражениях, описывая скульптуру, украшавшую здание германского посольства в Петербурге П.Беренса: "По сторонам (аттика - Г.Р.) находятся две фигуры, изображающие бритых молодых людей жирного телосложения и весьма безучастного вида"[35].

Это ироническое описание характерных для модерна атлетов, находящихся в состоянии полусна, четко проясняет, насколько далеки образы скульптуры от того интеллектуального контекста, который мы прочитывали за неоклассической архитектурой.

Стоит вспомнить, что стоит за отношениями архитектуры и скульптуры в традиции, заданной архитектурой модерна, и значимость наблюдения Т.П.Каждан резко возрастет. Скульптура - это выражение, придание образа тем внутренним силам, которые пронизывают материю камня. И если внутри неоклассической архитектуры появляется скульптура модерна, то, следовательно, те силы, которые жили внутри архитектуры модерна, продолжают жить и здесь. Сковав их классическим каноном, неоклассицизм не забыл о той иррациональной природе формообразовательных процессов внутри каменной массы, которую открыл модерн. Именно она проявляется в томящихся кариатидах и скованных сном атлантах.

Разумеется, можно отнести к отмеченному явлению как к своего рода "родимому пятну" модерна в неоклассике, которое проявляется помимо воли автора и не входит в художественный замысел. Скульптура может просто отставать от архитектуры в стремлении к классике и сохранять стилистику предшествующего этапа. Тогда описанный эффект окажется не более чем случайностью. Однако роль открытой модерном иррациональной сферы представляется нам принципиально иной. Она предстает как актуальная часть художественной концепции, часть творческого мышления неоклассиков.

Обратимся вновь к архитектурной теории И.В.Жолтовского. В своем законченном виде она сформулирована А.Г.Габричевским уже в советское время. Однако Жолтовский, в отличие от Фомина и Щусева, никогда не переживал тотальной трансформации своих творческих принципов, и поэтому его суждения середины века - источник для понимания ситуации 1910-х годов.

В модерне Жолтовский никогда не работал, поэтому проблема "родимых пятен" модерна для него вставать не может. Сама его теория выглядит на первый взгляд как последовательное развитие принципов классического мышления. В центре его учения, с явной отсылкой к Гегелю, оказывается учение о противоречиях. А.Г.Габричевский формулирует эти идеи следующим образом: "Сама идея ... и самое строение архитектурного организма, воплощающего природные закономерности, диалектичны. Единство художественного образа, его содержание раскрываются путем снятия целого ряда диалектических противоречий, специфичных для того или иного искусства"[36].

Однако при внешне гегельянском образе эта теория существенно отличается от идей Гегеля. Ведь по Гегелю, диалектические противоречия вообще ни в каком случае не могут быть "сняты", уничтожены, они могут лишь перейти в иное качество. По сути (а не по форме) эта теория напоминает скорее учение Аристотеля о катарсисе - именно в катарсисе противоречия внутри художественного произведения разрешаются, и в этом полагается смысл искусства.

Что же является для Жолтовского архитектурным аналогом катарсиса? Противоречия здесь разрешаются в "статическом начале". "В каждом ... единстве есть то, что я назвал бы статическим началом, которое порождает отдельные элементы, определяет их бытие и форму. Поэтому все элементы по существу динамичны. Они наделены движением, они ориентированы к своему статическому началу"[37].

Мы все еще находимся в рамках идей классической парадигмы - учение Аристотеля, примененное к формальному анализу классической композиции, не выводит нас за ее пределы. Но существует один нюанс - органичность "статического начала". "Оно подобно растительному семени, завязи, узлам, порождает подчиненные ему формы. Формы эти развиваются в определенной последовательности, сопровождающейся облегчением и уменьшением форм. Закон дифференцированного развития приводит нас к закону роста организма"[38].

Мысль о соответствии архитектурной композиции организму также классична. Обсуждая эти идеи Жолтовского, А.Г.Габричевский в качестве эпитафии избирает слова Палладио: "Здание должно походить на целое и законченное тело, в котором каждый член соответствует другому и все члены равно необходимы для целого"[39]. Однако в классике тело, организм - человеческие. Развитие же из "завязи, семени, узлов" - слова иного культурного контекста, они принадлежат неовитализму, модерну.

Этот нюанс переворачивает теорию Жолтовского. Ибо началом жизни архитектурного организма, его первотолчком - и его концом, катарсисом оказывается иррациональный виталистический рост из растительного семени, завязи. Архитектор исследует этот рост, раскладывает его на первоэлементы, рассматривает противоречия между ними. Но это не логическое исследование логичного по внутреннему устройству объекта. Это исследование с помощью логики иррациональных законов органического развития.

Эту особенность понимания классики Жолтовским хорошо понял и, можно даже сказать, усвоил П.П.Муратов. Нам уже приходи

лось отмечать, что на архитектуру Палладио он взглянул как бы глазами Жолтовского, считая, что только такой тонкий палладианец, как Жолтовский, способен до конца понять композиционные принципы Палладио. Что же должно понять в этих принципах? "Архитектурная идея Палладио всегда развивается из плана, жилище мыслится им прежде всего как логическое группирование плановых клеток. ... Момент разрастания здания был для него излюбленным творческим моментом, и в руинах античности он больше всего любил те, где особенно выражено это развитие, предпочитая геометричности храмов органическую "клетчатость" терм"[40].

Не вдаваясь в вопрос о том, насколько точна такая характеристика и римских терм, и Палладио, стоит сопоставить эту характеристику с принципами формообразования модерна. "В некоторых произведениях архитектуры, например, в архитектуре Делового двора И.С.Кузнецова, - пишет Д.В.Сарабьянов, - композиционная ячейка, становящаяся своеобразным рапортом, наподобие орнаментального, оказывается основой организации общей композиции"[41]. Сходство очевидно, П.П.Муратов также за строгим классическим языком видит иррациональный органический рост.

Издание "Аполлона" открывалось, как известно, статьей А.Бенуа "В ожидании гимна Аполлону". В ней читаем: "Искусство не должно быть для искусства, ибо искусство, будучи от Бога, должно быть воздано ему"[42]. На первый взгляд, перед нами выход из панэстетизма модерна, из принципа "искусства для искусства". И, однако же, этот выход идет по пути мертвого круга: искусство существует не для искусства, но для Бога, однако Бог этот - Аполлон, бог искусства, и мы возвращаемся на круги своя. Зачем предпринято подобное риторическое упражнение?

Противопоставив "искусство" и "Бога искусства", А.Бенуа в рамках этой статьи придал особое значение и тому, и другому. "Искусство" - это собственно язык искусства, и здесь Бенуа зовет к языку классически ясному, строгому, "академически холодному". Бог же становится тем, что искусство должно выразить, и это Аполлон, но в коннотациях Ницше: "Будто бы распяли брата его, Диониса. Да и братья ли это? Не два ли здесь лика одного светодателя?"[43]. Иначе говоря, четким, ясным языком должно быть передано иррациональное хтоническое содержание.

Настолько, насколько эта статья выполняла роль манифеста, А.Бенуа выразил то, что с самого начала виделось создателям журнала. Известно, какую роль в этом сыграли И.Анненский и С.Маковский. Маковский писал об Анненском: "Ницше ... увидел в античной

трагедии источник "вод живых" и для современного человечества. Анненский, кажется, единственный писатель, поверивший ему до конца. /.../ Вряд ли возник бы "Аполлон", не случись моей встречи с Иннокентием Федоровичем"[44]. Все это дионисийское содержание отливало у Анненского в отточенные классические формы, и именно за это почитали его акмеисты. Это радикально отличало "Аполлон" от предшествующего "Золотого руна", искавшего ницшеанские смыслы, но не стремившегося к "прекрасной ясности" их выражения.

Итак, неоклассика не просто интеллектуальна, она ищет способа выразить интеллектуально, рационально исследовать иррациональный смысл. Во многом эта интенция свойственна всему новому интеллектуализму. Предшествующий период неоромантизма открыл и ввел в культуру мощный пласт иррациональных смыслов, и новый интеллектуализм стремится пересказать, освоить этот пласт.

Стоит напомнить, насколько подобное стремление характерно для авангарда. Характерен пример Кандинского: его стремление создать сверхрациональный язык, где каждому элементу - цвету и форме - будет придано четкое значение, находится в странном противоречии с семантикой, которая должна быть передана - некое неясное течение эмоционально-психологических импульсов. В цитированном пассаже Б.В.Шапошникова о математической трансформации "музыки сфер" в цвета и линии нельзя не увидеть того же стремления (напомним, до своего отъезда в Германию Кандинский стремился к активному сотрудничеству с ГАХНом и во многом формировал программу исследований). Стремление создать сверхрациональный язык для передачи совершенно иррационального содержания характеризует и других "отцов" авангарда. За квадратиками Мондриана открывалась гармония космоса, понятая через теософию. Сверхрациональный первоэлемент К.Малевича оборачивается черной бездной.

Нашему представлению о 1910-х годах как о времени утверждения нового интеллектуализма противоречит общеизвестный факт активного распространения в этот период новых мистических учений. Однако, на наш взгляд, мистика 1910-х годов прекрасно иллюстрирует положение о попытке рационального исследования иррациональной сферы, которая характеризует новый интеллектуализм. Мистические учения этого времени, будь то теософия или штейнерианство, до крайности логизированы, интеллектуализованы.

Аналогию описанному процессу увлечения математикой демонстрирует учение такого мистагога, как Н.Гюрджиев. Он появляется

в Петербурге в 1912 году и с этого момента начинается его "учительство". М.Б.Мейлах обращает внимание на "странную приверженность Гюрджиева ко всевозможным схемам, графикам, чертежам"[45]. В центре учения лежит "закон октав": "В космической перспективе этот закон определяет развитие по нисходящей октаве луча творения от верхнего "до" в Абсолюте до нижнего "до" в Ничто. Между ними располагается "си" - все творимые миры, или мир трех законов, "ля" - наша Галактика,, мир шести законов, "ре" - Луна, мир девяносто шести законов ..."[46]. Никак не обсуждая сути этого изотерического знания, отметим, что оно бросает мистический ответ на идеи Б.В.Шапошникова, и не только его.

При анализе идеи "золотого сечения" у Жолтовского стоит вспомнить, что в рамках пифагорейской традиции золотое сечение - мистический принцип гармонизации Вселенной. Утверждая этот принцип, Жолтовский как будто продолжает классическую традицию. И, однако же, здесь мы скорее обнаруживаем новацию, чем следование традиции. Основная пропорция золотого сечения (приблизительно 618:382) показалась ему слишком "взвинченной". Казалось бы, это достаточное основание для того, чтобы от нее просто отказаться. Однако Жолтовский пошел по иному пути. К полученному от первого сечения отрезку он вновь применяет ту же функцию, получая первую производную (528:472), и повторяет операцию, получая вторую производную (507:492)[47]. Эта пропорция его удовлетворила. Эти действия выглядят как странное стремление проверить собственную интуицию математическими действиями. Это мистика чисел, где иррационально правильная гармония архитектурных пропорций - таинственный ответ пифагорейских пропорций Вселенной, и связаны эти пропорции четкими с точки зрения математики и совершенно непостижимыми по смыслу числовыми соотношениями.

Итак, специфика неоклассической парадигмы, пронизанной ницшеанскими идеями и соединяющей рациональную ясность с мощным пластом иррационально-хтонического содержания, позволила выразить новый интеллектуализм с наибольшей полнотой, иная архитектурная стилистика на это претендовать не могла. Именно это в конечном счете привело к победе и утверждению неоклассического стиля - неоклассика выразила новое состояние культуры.

Семантику нового интеллектуализма неоклассицизм сохраняет на всем протяжении XX века, и с этим связано его успешное противостояние традиции новой архитектуры - конструктивизму, рационализму, функционализму, выразившим те же идеи. Поэтому же неоклассика

легко становилась архитектурным выражением рационалистических утопий XX века, что, однако, не входит в проблематику настоящей работы. Разумеется, между новой архитектурой и неоклассикой существует фундаментальное различие - одно направление апеллирует к традиции, второе ее отменяет. И, однако же, взаимоотношения их нельзя мыслить себе как противостояние нового и старого, традиций эклектики XIX века и нового мышления XX в. Неоклассика 1910-х годов выразила принципиально новое содержание, характеризующее именно начало культуры XX века - новый интеллектуализм.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подведем краткие итоги. Нам представлялось необходимым показать особое значение неоклассики в архитектуре начала XX века. Мы пытались доказать, что неоклассицизм - не одно из ретротечений внутри модерна, но явление более значительное. Неоклассика, в отличие от других ретротечений, не открывает модерн, подобно русскому стилю или неоготике, но заканчивает его. Превратившись в самостоятельное (хотя и очень специфическое) стилевое явление, неоклассицизм победил все другие направления в архитектуре 1900-1910-х годов и архитектурно оформил эту эпоху, вобрав в себя ее основные смыслы.

Неоклассицизм возник не в результате имманентного развития архитектуры. В его основе лежал мирискуснический импульс, импульс, пришедший из искусствознания. Это - явление уникальное в архитектуре XIX - начала XX века. Однако при констатации этой уникальности, кажется возможным предположить, что здесь мы сталкиваемся с проявлением более общих закономерностей в жизни классической традиции. Если отношения архитекторов и гуманистов Ренессанса лишь отчасти (в модусе очевидной модернизации) напоминают исследованную нами ситуацию, то отношения Винкельмана и классической архитектуры XVIII - начала XIX века являются ей прямой аналогией. Быть может, способность и необходимость порождать собственную рефлексию изнутри себя самой - онтологическое свойство классики, в какой-то степени обеспечивающее ее способность возрождаться.

То, что неоклассика 1910-х гг. возникла под влиянием искусствоведческого импульса, сыграло особую роль в сложении этого стиля. Импульс с самого начала носил не формальный, но семантический характер. Он был обращен ко всем направлениям архитектуры сразу, все они включились в формирование нового стиля. Это обусловило изначальный полиморфизм движения.

Неоклассицизм прошел в своем развитии два этапа. Мы обозначили их как этап стилизации и этап стиля. На первом этапе развития отношение к классике - это отношение к чужому языку. На втором этапе отстранение от классики сменяется подражанием ей - это отношение не как к чужому языку, но как к своему, обретенному вновь.

На пути формирования нового классического стиля в традиционном понимании смысла термина - то есть как формальной общности, - возникало два основных препятствия. Первое – полиморфизм

движений, образовавших неоклассику. Второй - множественность классических прототипов, на которые неоклассика ориентировалась. На втором этапе, когда неоклассицизм отказался от стилизации, первое из этих препятствий практически исчезло. Мог сформироваться новый классический стиль. Он и начал формироваться в произведениях архитекторов, синтезировавших классику с достижениями рационального модерна.

Однако задача преодоления стилизации впервые была поставлена и разрешена в рамках мирискуснического направления неоклассики, которое захватило лидерские позиции. Решения, найденные здесь, приобрели характер общезначимых, напротив, новая классика, возникавшая на базе рационального модерна, оказалась лишь периферийным течением внутри неоклассицизма. Мирискусничество же маслило возрождение классики не на пути формирования новой формальной концепции, но на пути максимального вживания в классику прошлого. Начался уникальный процесс иконографической эволюции - последовательная иконографическая ретроспекция классики прошлого.

Мы не считаем при этом, что некое стечение обстоятельств помешало превратиться неоклассицизму в полноценное художественное явление, каким являлся бы новый классический стиль. В контексте развития классики возникновение нового классического стиля было бы вполне традиционным. Процесс же иконографической эволюции действительно нетривиален, а возникшая семантическая форма общности предсказывала многие стилевые феномены искусства XX века.

Движущим фактором иконографической эволюции неоклассики являлось стремление обрести подлинную архитектуру, пригодную для решения жизнестроительных задач. В этом наиболее рельефно проявляется специфика неоклассики как феномена XX века. Ни неоготика, ни русский стиль даже не подходили в своем развитии к жизнестроительной проблематике. Даже по сравнению с модерном неоклассика знаменует собой новый этап в развитии жизнестроительных идей. На неоклассику приходится перелом от жизнестроительства эстетического, от идеи превращения жизни в произведение искусства, к жизнестроительству интеллектуальному, где архитектура становится средством управления жизнью по законам Разума, жизнестроительный контекст делает чрезвычайно интересной философскую проблематику неоклассики.

Конкретные пути формирования неоклассицизма привели к тому, что сформировался стиль, единство которого - не в новой

формальной концепции, но в том, что возникает единый семантический фон актуализации классического наследия. Какие же смыслы включает в себя этот фон?

Он строится как комбинация традиционных для идеологии классики смыслов и новых идей, характерных для начала века. 1910-е годы - время ощущения исчерпанности европейской культурной традиции. Именно в это время О.Шпенглер пишет свой "Закат Европы". Имея в виду влияние на него идей Г.П.Данилевского, можно говорить об особой актуальности этих идей для России. Авангард предлагает новый путь (тема "нового варварства", разрушения всего отжившего, очень важна для самосознания раннего авангарда). Неоклассика же актуализует иную возможность - возвращение к истокам. Поскольку классика - искусство молодых и сильных (Греция, Ренессанс), обращение к ней выступало как равномогущая авангарду альтернатива. Иначе говоря, обращение к классике выступало как избавление от угрозы конца культуры.

Для русской ситуации эти смыслы получали особое значение и в иной связи. Попадая в оппозицию славянофильства и западничества, неоклассика прокладывала мост между этими двумя полюсами. Она реализовывала собой идею "всемирной отзывчивости" русского национального гения, в наиболее законченном виде сформулированную в "Пушкинской речи" Ф.М.Достоевским. При этом Россия как "молодая культура" воспринимала в классике наследие "дряхлающей" Европы и давала ему новую жизнь. По Н.Бердяеву, мистические бездны русского национального характера требовали "аполлонического" начала, которое и несла с собой неоклассика.

Классика оказывалась значимой и в контексте проблем самосознания, самоопределения личности в русской культуре начала XX века. Мы пытались показать, насколько значим для неоклассики философский контекст идей Ф.Ницше. Сверхчеловек Ницше, при всей его уникальности как философского конструкта, - это личность неоромантизма, "эксцентрик", уникум. Но в классическом контексте тот же сверхчеловек оказывался личностью образцовой, нормативной, типической, из героя, который ни на кого не похож, становился героем, которому следует подражать. Найденное здесь сочетание идеи индивидуализма и образцовости разрешало противоречие между эксцентрической личностью модерна и новой "соборной" личностью.

Мы перечислили лишь часть тех смыслов, которые несла с собой неоклассика. Она же позволяла переплавить их в новом интеллектуальном контексте, который мы так и обозначили - "новый интеллектуализм".

Выразив эту семантику, неоклассика смогла утвердиться в качестве господствующего стилевого направления. Она включила в свою семантику основные смыслы эпохи. Возникла система, в которой один смысл тянет за собой другой, ассоциируется с ним. Возник единый смысловой фон. Именно такую систему мы называем стилем как семантической формой общности.

В этой работе мы практически полностью сосредоточились на анализе неоклассики в узком контексте проблематики русской архитектуры 1900-1910-х гг. Мы отдаем себе отчет в том, что сама специфика материала требует и иного контекста. Неоклассицизм начала XX века не может не встраиваться в ряд классицизмов, требует своего самоопределения в этом ряду. Здесь, в заключении, за пределами основного текста работы, нам хотелось бы высказать некоторые соображения на эту тему.

Мы намеренно не касались этого вопроса в нашем анализе неоклассики. Подлинная классика - будь то античность, Возрождение или классицизм - слишком опасный контекст для оценки Фомина и Жолтовского. Контекст, который слишком умаляет их значение.

Дело не в том, что неоклассика не выдерживает качественного сопоставления с классикой прошлого. Поставленный так вопрос не имеет объективного ответа. Неясно, что с чем сравнивать: стиль со стилем, памятник с памятником? Качественный критерий в конечном итоге субъективен: нам, скажем, кажется, что особняк Половцева И. Фомина выдерживает сравнение с классицистическими усадьбами, но исследователь классицизма вряд ли согласится с такой оценкой. В конце концов, важно не это.

Сам масштаб сравниваемых объектов бесконечно несопоставим. Там - поражающие воображение эпохи долгих взлетов европейской культуры, произведения, которые создают основу самого самостояния этой культуры. Здесь - десятилетний эпизод в жизни страны, неудержимо движущейся к катастрофе 1917 года.

В такой перспективе место, которое занимает неоклассика, определяется однозначно. Это - один из кратких моментов агонии классической традиции. Само же развитие классики при таком взгляде приобретает черты откровенно эсхатологические. Это - затухающие колебания грандиозного маятника.

В самом деле, длительность эпох господства классики непрерывно уменьшается.

Тысячелетие античности, за ним - два века Ренессанса, "барочный" классицизм французской школы XVII века, наконец, семь десятилетий классики Просвещения (1760-1830). Десятилетие неоклассицизма начала XX века - это как бы доказательство того, что классика неудержимо движется к закату, к смерти.

Для такого взгляда есть все основания. Для нас, однако же, невозможно признать, что тот материал, которым мы занимаемся - это проявление агонии и доказательство смерти. Несогласие с этой точкой зрения проистекает именно отсюда. Возможен ли иной взгляд? Для историка необходимым требованием является попытка проникнуть во внутреннюю логику предмета. Нельзя ли тогда согласиться с наивной верой всех классицистов и признать классику действительно вечной ценностью? И не ожидать тогда каждый раз ее смерти, не изумляться ее способности возрождаться?

Уже одно это изменение позиции позволяет отчасти переоценить значение неоклассики в ряду классицизмов. Ибо сколь кратким не был бы период ее господства, возрождение классики все же произошло.

В самой несомасштабности камерной неоклассики начала XX века и грандиозной классики прошлого есть нечто не вполне убедительное. Сопоставление тысячелетия античности и десятилетия неоклассики предлагает однозначный вывод, но в следующей отсюда констатации того, что неоклассика - это явление в сто раз менее значительное, чем античность, есть некий наивный арифметизм. Невольно закрадывается ощущение неправомерности самой процедуры подсчета.

Если подсчитать количество памятников, оставленных неоклассикой, то оно скорее всего превысит количество памятников классицизма. Сам по себе этот подсчет столь же бездоказателен, как и подсчет возраста той или иной классической традиции. Но над ним стоит задуматься. Если за десятилетие неоклассики успевают произойти столько же, сколько, скажем, за семь десятилетий классицизма Просвещения, то это очевидно означает не то, что классицизм начала XX века - явление в семь раз менее значительное, чем классицизм предшествующий. Это означает, что скорость жизни классической традиции становится в семь раз быстрее.

И эта констатация сама по себе ничего не доказывает. Возникает вопрос о том, почему же классика изживает себя столь быстро. Но хотя он очень близок к вопросу о том, почему классика умирает, это все же несколько иной вопрос. От чего зависит скорость,

с которой проходит свой путь та или иная архитектурная традиция? Здесь возможен целый ряд ответов. Хотелось бы, однако, обратить внимание лишь на один аспект проблемы, как представляется, довольно важный.

Скорость проживания тех или иных идей в архитектуре (и не только в ней) - это скорость распространения этих идей. Волна палладианства, скажем, распространяется по Европе примерно 200 лет. Волна же "современной архитектуры" Корбюзье, Баухауза и т.д. распространяется за десятилетие. У них, по-видимому, разная степень интенсивности, а не разная степень значительности. И эта скорость зависит не от имманентных свойств самих идей, а от контекста, в который они попадают.

Появление архитектурной периодики следует признать одной из эпохальных революций в развитии архитектуры. Скорость, с которой распространяется палладианство, это скорость, с которой, скажем, Иниго Джонс отправляется в Италию, находит там рисунки Палладио, покупает их, привозит в Англию, показывает друзьям, ценителям, использует в своей работе и т.д. Скорость, с которой распространяется "новый стиль" - это скорость, с которой подписчик получает журнал, открывает его и рассматривает проект, читая краткую аннотацию к нему.

По ходу нашего рассмотрения неоклассики мы не раз обращали внимание на роль журналов в ее утверждении и распространении. Можно сказать, что журналы сделали ее жизнь чрезвычайно интенсивной, но и чрезвычайно быстротечной. Изменилось ли от этого что-либо в содержании самой классической идеи, самой классической традиции? Да, изменилось. Ибо когда волна классики распространяется в течение 200 лет, она успевает много раз внутренне измениться. Она вбирает в себя и английскую элегичность, и французскую рациональность, и многое другое. В ней больше вещей уникальных, отличных от всего остального, больше памятников, имеющих собственное неповторимое значение, смысл. Когда же волна распространяется за десятилетие, она сметает все на своем пути. В ней больше вещей проходных, вторичных, в которых не успело взрасти собственное содержание, в которых заимствовано все - и формы и смысл. Значение их лишь в том, что они утверждают сам факт распространения классики. Правда, такое "шаблонное" распространение отчасти компенсируется тем, что возникает - в тех же журналах - специальная задача по осмыслению, переживанию, формулированию новых смыслов новых форм. Возникают искусствоведы. Но их роль двойственна - они находят новые смыслы, они же слишком быстро изживают их, объявляя устаревшими.

Что означает сказанное? Для нас это означает, что дело не во внутренних потенциях классической традиции, которая ослабла настолько, что жизни ее хватило лишь на десятилетие. Нет, классика - это константа, ее значение постоянно, вечно. Меняются условия, в которые она попадает, но не она сама.

Доказательством жизненности классической традиции в XX веке могло бы стать и указание на то, что 1910-е годы - лишь первый из ее взлетов, за которым последовала неоклассика 30-50-х годов. Однако от этого аргумента мы склонны отказаться. При всей его убедительности подтекст, который за ним скрывается, заключается в том, что неоклассицизм 1910-х гг. - лишь прелюдия тоталитарной классики.

По ходу работы мы несколько раз касались этой темы. Здесь хотелось бы сказать следующее. Да, разумеется, неоклассика 30-50-х гг. генетически связана с неоклассикой 1910-х гг. Работают одни и те же мастера. Означает ли это, что они выражают одни и те же идеи?

За убеждением, что неоклассика начала века подготовила тоталитарный стиль, скрывается следующая логика. Политика, вызвавшая к жизни классические формы в архитектуре, объявляется имманентным, неотторжимым содержанием этих форм. Тогда оказывается, что эти формы содержали в себе основные смыслы этой политики еще до того, как возникла сама политика. Идея достаточно сомнительная.

Мы принимаем на веру миф о монолитности тоталитаризма, созданный им самим. Миф этот заключается в том, что здесь было лишь одно (великое) содержание, один смысл, который имеет статус вечного. Тогда идеи Жолтовского или Фомина оказываются как бы идеями Сталина, случайно, или посредством планомерной телепатии, попавшими в головы Жолтовского и Фомина. Это предположение не просто антиисторично, оно противоречит здравому смыслу. Жолтовский утверждал идею вечности классики, усвоенную им в интеллектуальном контексте науки об искусстве начала XX века. Фомин - идею героических, сверхчеловеческих сил классики, усвоенную им в контексте ницшеанского осмысления классики 1900-1910-х гг. Вряд ли можно всерьез полагать, что кто-либо из советских идеологов подозревал о существовании этих идей, тем более мог их усвоить и транслировать. В том, что их идеология соединилась с архитектурой Фомина и Жолтовского, следует видеть уникальный культурный феномен. Их представления о вечности коммунистической идеи и героики борьбы за нее вдруг соединились с теми, которые

возникли в ином, вряд ли понятном и близком им интеллектуальном контексте.

Классика 1910-х гг. и классика 30-50-х возникли в совершенно разных культурных контекстах. За ними стоят не просто разные, а противоположные культурные феномены. Вся эволюция неоклассики, все процессы, в ней происходившие, демонстрируют нам, что классика здесь возрождается, возникает как культура частного человека. Она вырастает из особняка и усадьбы. Она не связана с государственной идеологией, она не подпитывается никакими государственными заказами. Она даже в определенном смысле оппозиционна власти, поддерживающей русский стиль.

Это отличает неоклассику не только от последующего развития, но и от предшествующего. Быть может в этом - ее главное значение, ее специфика. Ибо классика в России, и не только в России, впервые возникает не как стиль государственный, впервые не иницируется властью. Она возникает как результат самоопределения, самоосознания в культуре частного человека, индивидуальной личности.

В заключении хотелось бы сказать следующее. Европейская культура знает множество возрождений: неоготику, неороманику, неорусский стиль. Неоклассика как будто бы занимает свое место в этом ряду. И, однако же, здесь действует некий таинственный закон. Произведения неоготики, при всей их обаятельности, не могут быть сопоставлены с подлинной готикой. Во всех неостиях присутствует неотторжимый привкус вторичности. Классика возрождается как-то по-иному. Она не теряет своей подлинности. Ибо Ренессанс не вторичен по отношению к античности, классицизм не вторичен по отношению к Ренессансу.

Эту способность классики возрождаться следует признать таинственной и чудесной. Почему так происходит, остается непонятным. К попытке понять это и была устремлена наша работа.

Примечания к "Введению"

1. Е.А.Борисова, Т.П.Каждан. Русская архитектура конца XIX - начала XX века. М., 1971. С. 167.
2. См. Г.А.Недошивин. Г.Вельфлин. // История европейского искусствознания. Вторая половина XIX – начало XX века. Книга I. М., 1969.
3. См. Н.М.Гершензон-Чегодаева. Теории развития искусства в западноевропейском искусствознании. 1900-1940. // Современное искусствознание за рубежом. Очерки. М., 1964.
4. M.Podro. The critical historins of Art. New Haven & Lnd., 1982, p. 129-145
5. А.М.Кантор. О стиле и стилистическом анализе. // Советское искусствознание. - 1977. - вып. I. - М., 1978.
6. А.Д.Чегодаев. Художественная культура XVIII века. // Випперовские чтения. - 1973. Материалы научной конференции. / ГМИ им. Пушкина. - М., 1974.
7. Е.И.Кириченко. Модерн. К вопросу об истоках и типологии. // Советское искусствознание. - 1978. - вып. I. - М., 1979. - С. 251.
8. Там же.
9. Там же, с. 253.
10. Д.В.Сарабьянов. К определению стиля модерн. // Советское искусствознание. - 1978. - вып. 2. - М., 1979.
11. А.И.Каплун. Стиль и архитектура. Москва, 1985.
12. M.Shapiro. Leonardo and Freud. An Art historical Study. // Journal of the History of Ideas. - 1956. - v. 17- - N 2.
13. Цит. по: В.В.Иванов. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 67.
14. А.Э.Бринкман. Площадь и монумент как основные формы художественного выражения. М., 1935.
15. М.Шапиро. Стиль. // Советское искусствознание. - вып. 24. - М., 1988, С. 390.
16. О.Мандельштам. Разговор о Данте. М., 1987. С. 19.
17. М.Бахтин. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. // Он же. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 12.
18. М.Шапиро, цит. соч., С. 419.
19. Г.Вельфлин. Основные понятия истории искусств. М.-Л., 1930. С. 10.

19. W.S.Hecksher. The genesis of iconology. // Stil und Uberlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses fur Kunstgeschichte in Bonn. 1964, Band 3. Theorien und Probleme. Berlin, 1967. P. 246.
20. См. М.Соколов. Границы иконологии и единство искусствоведческого метода. // Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII-XVII веков. М., 1977. С. 244-247.
21. O.Pacht. Review of Panofsky's Early Motherland Painting // Burlington Magazine, XCVIII, 1956. p. 276.
22. См. Г.С.Щур. Теория поля в лингвистике. М., 1974; Л.М.Васильев. Теория семантических полей. // Вопросы языкознания. 1971. № 5.
23. А.Ф.Лосев. Философия имени. // Он же. Из ранних произведений. М., 1990. С. 44.
24. П.Флоренский. Столп и утверждение истины. Париж, 1989. С. 16-22.
25. См. К.Леви-Строс. Структурная антропология. Л., 1985.
26. А.Я.Гуревич. Категории средневековой культуры. М., 1972.
27. См. Ю.М.Лотман, Б.А.Успенский. Миф - имя - культура. // Труды по знаковым системам. - № 6. - Тарту, 1979.
28. Б.М.Кириков. Разновидности неоклассицизма в русской архитектуре начала XX века. // Архитектура. Сборник научных трудов. / ЛИСИ. № 109. - Л., 1976.

Глава I. Историография. Примечания.

1. У.Патер. Сандро Боттичелли. // Он же. Ренессанс. М., 1912.
2. Г.К.Лукомский. Г.Вельфлин. Ренессанс и барокко. // Аполлон, 1914. - № 4. с. 23.
3. В.Я.Курбатов. Г.Вельфлин. Ренессанс и барокко. Издательство "Грядущий день". // Архитектурно-художественный еженедельник. - 1914. - № 2. - С. 9.
4. Г.К.Лукомский. Архитектурные вкусы современности. // Труды IV Съезда русских зодчих. - СПб., 1911. С. 28.
5. Г.К.Лукомский. Современный Петербург. Очерк истории возникновения и развития классического строительства. Петроград, 1917. С. 53.
6. Г.К.Лукомский. Европейские выставки летом. // Аполлон. - 1909. - № I. - Хроника, С. 1.

7. А.Бенуа. Русский неоклассицизм. // А.Бенуа размышляет... М., 1968, С. 117.
8. В.Я.Курбатов. Об украшении Петербурга. // Зодчий. - 1908. № 14. С. 408.
9. М.С.Лялевич. Об архитектурно-художественной разработке мостов и других подобных сооружений в городах. // Труды IV Съезда русских зодчих. СПб., 1911, С. 2.
10. Г.К.Лукомский. Неоклассицизм в архитектуре Петербурга. // Аполлон. 1914, №5. С. 6.
11. О.Ф.Мунц. Парфенон или св. София. // Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975, т. I, С. 78.
12. М.Лялевич. Еще о стиле. // Зодчий. - 1908. № 15. С. 134.
13. Н.Н.Врангель. Историческая выставка архитектуры в Академии художеств. // Аполлон. 1911. №5. С. 11
14. А.Н.Бенуа. Русский неоклассицизм ... с. 11
15. Г.К.Лукомский. Современный Петербург ... с. 54
16. М.Я.Гинзбург. Стиль и эпоха. М., 1924, С. 66
17. Там же, с. 19
18. А.А.Федоров-Давыдов. Русское искусство промышленного капитализма. М., 1929. С. 121.
19. В.В.Кириллов. Архитектура русского модерна. Опыт формологического анализа. М., 1979. С. 11.
20. А.А. Федоров-Давыдов. Цит. соч., с. 165.
21. Там же, с. 56
22. Там же, с. 141
23. Там же, с. 99
24. А.Г.Габричевский. Античность и античное. // Античность в культуре и искусстве последующих веков. / ГМИИ им. Пушкина. М., 1984. С. 12
25. М.Я.Гинзбург. Стиль и эпоха ... с. 66. Ср. В.В.Кириллов, цит. соч., с. 11
26. E.Kauffman. Von Ledoux bis Les Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Automen Architektur. - Wien, 1934.
27. Д.Е.Аркин. Э.Кауфман. От Леду до Ле Корбюзье. // Архитектура за рубежом. 1935. № 4.
28. А.И.Некрасов. Русский ампир. М., 1935. С. 122.
29. См.: Н.Б.Соколов. А.В.Щусев. М., 1950; М.Минкус, Н.Пекарева, И.А.Фомин. М., 1955; Е.Дружинина-Георгиевская, Я.Корнфельд. Зодчий А.В.Щусев. М., 1969; Г.Д.Ощепков. И.В.Жолтовский. Проекты и постройки. Ю.С.Яралов. Таманян. М., 1950; А.Новиков. А.В.Щусев. М., 1955; Я.Кауфман. Владимир Александрович Щуко. М., 1946; Г.В.Сергеева. Творчество А.В.Щусева и И.А.Фомина. Борьба за принципы социалистического реализма в их деятельности. М., 1951.

30. М.Минкус, Н.Пекарева. Фомин. М., 1953. С. 7
31. М.И.Джандиери. Фомин. М., 1954. С. 7
32. М.П.Цапенко. Борьба с формализмом в советской архитектуре. М., 1949. С. 23-24.
33. М.П.Цапенко. О реалистических основах советской архитектуры. М., 1953. С. 86
34. Ср. А.А.Федоров-Давыдов, цит. соч., с. 122, М.П.Цапенко, цит. соч., с. 67
35. М.П. Цапенко, цит. соч., с. 98
36. И.Дмитраков, М.Кузнецов. Александр Веселовский и его последователи. // Октябрь. 1957. №12
37. М.А.Ильин. Фомин. М., 1946
38. Е.А.Борисова, Т.П.Каждан. Русская архитектура конца XIX - начала XX века. М., 1971. С. 168.
39. Б.М.Кириков. К проблеме неоклассицизма в русской архитектуре. // Архитектура. Сборник научных трудов. / ЛИСИ. №109. Л., 1976. С. 10
40. Е.А.Борисова, Т.П.Каждан, цит. соч., С. 169
41. Е.И.Кириченко. Русская архитектура 1830-1910-х гг. М., 1982. С. 312
42. Там же, с. 342
43. Там же, с. 357
44. Там же, с. 337
45. Е.И.Кириченко. Творчество Ф.О.Шехтеля и архитектурный процесс конца XIX - начала XX века. // Ф.О.Шехтель и проблемы русской архитектуры конца XIX - начала XX века. Сборник научных трудов. / ГНИМА им. Щусева. М., 1968. С. 4
46. А.Н.Бенуа размышляет... с. 115
47. В.Г.Лисовский. Особенности русской архитектуры конца XIX - начала XX века. Л., 1976. С. 34
48. Е.А.Борисова, А.И. Венедиктов, Т.П.Каждан. Архитектура и архитектурная жизнь // Русская художественная культура конца XIX - начала XX века. 1908-1917. Кн. 4., М., 1980, С. 333

49. А.Л.Пунин. Неоклассическое направление в архитектуре Петербурга начала XX века. // Архитектура. Доклады XXI научной конференции. / ЛИСИ. - Л., 1963. С. 50
50. Е.А.Борисова, А.И.Венедиктов, Т.П.Каждан, цит. соч., с. 303
51. В.В.Кириллов, цит. соч., с. 15
52. А.А.Стригалева. Специфические черты в архитектуре России в период между началом первой мировой войны и Октябрьской революцией. // Проблемы истории советской архитектуры. - Вып. 7. - М., 1985. С. 7
53. Там же, с. 9
54. С.О.Хан-Магомедов. Александр Веснин. М., 1973, с. 11
55. Он же. Теоретические концепции творческих течений в советской архитектуре. М., 1974, с. 4
56. Там же, с. 25
57. Е.А.Борисова, А.И.Венедиктов, Т.П.Каждан, цит. соч., с. 313
58. А.А.Стригалева, цит. соч., с. 7
59. А.В.Ерофеев. О возникновении неоклассицизма в русской архитектуре 1900-1910-х годов // Проблемы истории советской архитектуры. Вып. 6. М., 1983. С. 10
60. Там же, с. 8
61. Там же
62. А.Л.Пунин, цит. соч., с. 49
63. В.М.Полевой, Античность и неоклассика в искусстве XX века. // Проблемы античной культуры. М., 1986. С. 81
64. Г.Ю.Стернин. Из истории русской художественной жизни на рубеже, 1900-1910-х годов. К проблеме неоклассицизма. // Советское искусствознание. - '82. - Вып. 2. М., 1984
65. Е.А.Борисова, Т.П.Каждан, А.И.Венедиктов... цит. соч., с. 313
66. Е.И.Кириченко. Русская архитектура 1830-1910-х годов... с. 366
67. Г.Ю.Стернин, цит. соч.
68. См. Г.Лукомский. Архитектура на Римских выставках. // Аполлон. - 1911. - №10. С. 26-40; А.Я.Тугенхольд. Международная выставка в Риме. // Аполлон. - 1911 - №9 С. 27-30

69. Г.К.Лукомекий. Неоклассицизм в архитектуре Петербурга. // Аполлон. - 1914. №5 С. 11
70. Он же. Современный Петербург... С. 23
71. А.Н.Бенуа. Революция в художественном мире. // А.Бенуа размышляет... М., 1968. С. 139
72. Ср.: P.O.Rave. Entartete Kunst. Hamburg, 1949; H.Lehman-Haupt. Art under a Dictatorship. - New-York, 1954, P.Brenner. Die Kunstpolitik der Nationalsozialismus. - Hamburg, 1963 G.Urena. Arquitectura Urbanistica civil y militar en el periodo de la Autarquia. Madrid, 1982
73. R.Behnem. Neoclassicism. // Encyclopedia of Modern Architecture. - London, 1971 p. 204
74. А.Л.Пунин, цит. соч., с. 47
75. Е.И.Кириченко. Русская архитектура 1830-1910-х гг., с. 357
76. См. Т.Ф.Саваренская. Западно-европейское градостроительство XVII-XIX веков. М., 1987
77. Подробнее см. Г.И.Ревзин. Сад модерна и неоклассицизм. // Вопросы истории архитектуры. М., 1990
78. Г.А.Недошивин. Судьба античного наследия в искусстве XX века, // Он же. Из истории зарубежного и отечественного искусства. М., 1990
79. С.С.Аверинцев. Образ античности в западноевропейской культуре XX века. Некоторые замечания. // Новое в современной классической филологии. М., 1979
80. В.В.Кириллов, цит. соч., с. 12

Глава II. Примечания

1. См. "Искусство строительное и декоративное". - 1903. №3. С. 13; См. также Е.Г.Козлова. Очерк Ивон Д'Акс "Современная Москва" и его автор. // Ф.О.Шехтель и проблемы истории русской архитектуры конца XIX - начала XX века. М., 1988. С. 112
2. См. Б.Л.Васильев, Б.М.Кириков. Творческие связи финских и петербургских зодчих в начале XX века (архитектура "северного модерна"). // Скандинавский сборник. XXVI. Таллин, 1981
3. В.П.Апышков являлся идеологом рационального направления в архитектуре. См. В.П.Апышков. Рациональное в новейшей архитектуре. СПб., 1905
4. См. К.Н.Афанасьев. А.В.Щусев. М., 1978. С. 48-58
5. См. Е.А.Борисова, Т.П.Каждан. Русская архитектура конца XIX - начала XX века. М., 1971. С. 170

6. См. Г.Н.Яковлева. К методологии исследования архитектурной эклектики XIX-XX вв. // Проблемы истории советской архитектуры. - Вып. 4. М., 1978.
7. Е.И.Кириченко. Михаил Быковский. М., 1988
8. См. М.В.Нашокина. К истории русской академической школы первой половины XIX века (архитектурные "реставрации" античных памятников). // Советское искусствознание. - Вып. 24. М., 1988
9. М.Яковлев. Заметки о Петербурге XVIII в. // Старые годы. 1907. №№7-9. С. 447
10. Г.К.Лукомекий. Новости архитектурной жизни. // Зодчий. 1910. №46. С. 455
11. См.: Мод. В Императорском Обществе архитекторов-художников. // Зодчий. 1913. №4. С. 44
12. В.Я.Курбатов. О русском стиле для современных построек. // Зодчий. 1910. №30. С. 311
13. Е.А.Борисова. Знак стиля. // Архитектура СССР. 1988. № 1
14. В.Л.Глазычев. История архитектуры: конструирование и осмысление. // История архитектуры: предмет, объект и метод исследования. - М., 1988. С. 28
15. Там же
16. См. Е.И.Кириченко. Интерьер неоклассицизма // Декоративное искусство. 1972. №2
17. Е.И.Кириченко. Русская архитектура 1830-1910-х годов. М., 1982. С. 368
18. А.И.Власюк. Архитектура России. // Всеобщая история архитектуры. - т. X. М., 1972. С. 39
19. См. Н.Ф.Хомутецкий. Из переписки А.В.Щусева и А.И.Фомина. // Архитектурное наследство. - 1959. № 9, С. 149
20. Г.Д.Ощепков. И.В.Жолтовский. // И.В.Жолтовский. Проекты и постройки. М., 1955. С. 5
21. А.Бенуа. Художественные письма. // Речь. - 1912. - 25 октября. - № 284
22. Е.А.Борисова, Т.П.Каждан, цит. соч., С. 174
23. С.О.Хан-Магомедов, Александр Веснин. М., 1973. С. 11.
24. На выставке современных течений // Зодчий. - 1908. №20. С. 180
25. Н.Б-ий. Международная строительно-художественная выставка. // Зодчий. - 1908. №30. С. 271

26. Д.В.Сарабьянов. Стиль модерн. М., 1989. С. 94
27. В.Я.Курбатов. Ежегодник общества архитекторов-художников. // Зодчий. - 1911. №10. С. 115
28. Г.К.Лукомский. Архитектурные вкусы современности. // Труды IV Съезда русских зодчих. СПб., 1911. С. 23
29. См. Е.И.Кириченко. Художник в архитектуре русского модерна. // Декоративное искусство. - 1988. №11
30. И.А.Фомин. Московский классицизм. (Эпоха Екатерины II и Александра I). // Мир искусства. - 1904. № 7
31. Е.А.Борисова, Т.П.Каждан, А.И.Венедиктов. Архитектура и архитектурная жизнь. // Русская художественная культура конца XIX - начала XX века. 1908-1917. - Кн. 4. Москва, 1980
32. См. О.Мунц. Краткий ответ на вышепомещенную статью.// Архитектурно-художественный еженедельник. - 1916. №9. С. 118
33. Общую характеристику см.: Т.А.Славина. Исследователи русского зодчества. Л., 1983. С. 159-185
34. Г.К.Лукомский. Современный Петербург. Пг., 1917. С. 3
35. Г.К. Лукомский. Палладио. Берлин, 1925
36. П.П.Муратов. Очерки Италии. - т. 3, Берлин, 1924. С. 310
37. И.Э.Грабарь. Ранний александровский классицизм и его французские источники. // Он же. О русской архитектуре. М., 1969. С. 234
38. И.Э.Грабарь. Дух барокко. Там же, с. 314
39. Г.К.Лукомский. Современный Петербург, с. 53
40. Г.Л.(укомский). Дом Первого Российского страхового общества. // Зодчий. - 1913. №14. С. 167-168
41. Д.В.Сарабьянов. Стиль модерн, с. 23
42. См. В.С.Турчин. Социальные и эстетические противоречия стиля модерн. // Вестник Московского университета. - Серия VIII. История. 1977. №6. С. 68
43. Ср. Т.В.Датюк. Оценка "нового стиля" в современной ему художественной критике. // Ф.О.Шехтель ... с. 52-56
44. А.Бенуа. Искусство Стеллецкого. // Аполлон. 1911. №4. С. 5-6
45. Н.Бердяев. Судьба России. М., 1990 (Репринт, М., 1918), С. 46

Глава III. Примечания

1. С.О.Хан-Магомедов. Теоретические концепции ..., с. 3-20
2. См. Д.В.Сарабьянов. Русское и советское искусство. 1900-1930. // Москва-Париж. 1900-1930. Т. I. М., 1981. С. 19
3. См. Д.В.Сарабьянов. Стиль модерн. Истоки, история, проблемы. М., 1989. С. 158-159.
4. Г.Л.(укомский). Дом первого Российского Страхового общества. // Зодчий. 1913. №14. С. 168
5. Ю.Рохъ. Новости архитектурной жизни. // Аполлон. 1909. № I. С. 17
6. Е.А.Борисова, Т.П.Каждан, цит. соч., с. 167
7. В.Хазанова, О.Швидковский. Русская и советская архитектура. 1900-1930. // Москва-Париж. 1900-1930. т. I. М., 1981. С. 88
8. В.В.Кириллов. Архитектура русского модерна, с. 138
9. И.Э.Грабарь. О современном московском строительстве // Он же. О русской архитектуре. - М., 1969. С. 320
10. См.: L.Venevolo. Histoire de l'architecture moderne. - Vol. 2. Avant-garde et le mouvement moderne. 1890-1930. Paris, 1980. P. 35-38
11. М.В.Нащокина. Венские мотивы в архитектуре Москвы начала XX века. // Вопросы истории архитектуры. М., 1990. С. 94-109
12. См. Б.Л.Васильев, Б.М.Кириков. Творческие связи финских и петербургских зодчих в начале XX века (архитектура "северного" модерна). // Скандинавский сборник. - XXVI. Таллин, 1981. С. 186-206
13. Е.А.Борисова, Т.П.Каждан, цит. соч., с. 169
14. Е.А.Борисова, Т.П.Каждан, А.И.Венедиктов, цит. соч., с. 306
15. Е.Г.Козлова. Очерк Ивон Д'Акс "Современная Москва" и его автор. // Ф.О.Шехтель и проблемы истории архитектуры XIX - начала XX века. М., 1988 С. 111-114
16. И.Э.Грабарь. О современном московском строительстве, с. 322
17. Цит. по: Л.М.Баткин. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989. С. 33

18. М.Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 252
19. Там же, с. 253
20. А.Бенуа. Мои воспоминания. т. I. М., 1981. С. 101
21. Г.Н.Яковлева. К методологии исследования архитектурной эклектики XIX-XX вв. // Проблемы истории советской архитектуры. Вып. 4. М., 1978
22. В.Я.Курбатов. Об украшении Петербурга. // Зодчий. 1908. №43. С. 400
23. Цит. по: Ю.С.Яралов. Таманян. М., 1950. С. 10
24. А.Бенуа. В ожидании гимна Аполлону. // Аполлон. 1909. №1
25. М.А.Ильин. Фомин. М., 1949 С. 11-13
26. Д.С.Лихачев. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982. С. 15
27. Подробнее см.: Г.И.Ревзин. Сад модерна и неоклассицизм. // Вопросы истории архитектуры. М., 1990
28. Е.А.Борисова, Т.П.Каждан, А.И.Венедиктов, цит. соч., с. 300-305
29. Там же, с. 333
30. Martell. Разгаданный ребус. // Архитектурно-художественный еженедельник. 1914. №26. С. 253

Глава IV. Примечания

1. См. Г.К.Лукомский. Современный Петербург. Очерк истории возникновения и развития классического строительства в Петербурге. Петроград, 1917. С. 10
2. Там же, с. 54
3. А.И.Каплун. Стиль и архитектура. М., 1985. С. 146-147
4. Е.А.Борисова, Т.П.Каждан, цит. соч., с. 168
5. Г.К.Лукомский. Архитектурные вкусы современности. // Труды IV Съезда русских зодчих. СПб., 1911. С.-28
6. Ср. М.Остроумова. Два барокко. // Декоративное искусство. 1971. №12
7. Е.И.Кириченко. Русская архитектура 1830-1910 гг., С. 365
8. Е.А.Борисова, Т.П.Каждан, цит. соч., С. 175

9. См. В.Я.Курбатов. Классицизм и ампир. // Старые годы. 1912. Июль-сентябрь. С. 108
10. См. Е.И.Кириченко. Архитектурные теории XIX века в России. М., 1986. С. 27-37; Е.А.Борисова. Архитектура и город. // Русская художественная культура второй половины XIX века. М., 1988. С. 274-322; Она же. Ранний романтизм и русская архитектура. // Мир искусств. М., 1991. С. 366-384
11. См. S.Gidion. Spatbaroker und romantischer Klassizismus, Munchen, 1922
12. Я.Тугенхольд. Международная выставка в Риме. // Аполлон. 1911. №9. С. 47
13. Русская художественная летопись. - 1911. № 20. С. 328
14. Е.И.Кириченко. Архитектурные теории XIX века в России, с. 60-81
15. Она же. Русская архитектура 1830-1910 гг. С. 366
16. Е.А.Борисова, Т.П.Каждан, цит. соч., с. 163
17. М.В.Нащокина. Выступление на круглом столе "Судьба классицизма в искусстве XX века" во ВНИИ искусствознания. 1991
18. Г.А.Недошивин. Судьба античного наследия в искусстве XX века. // Он же. Из истории зарубежного и античного искусства. М., 1990
19. См. Т.П.Каждан. Синтез искусств. // История русского искусства. т. X. М., 1969. С. 428
20. К.Н.Афанасьев, А.В.Щусев. М. 1978. С. 54
21. Г.К.Лукомский. Современный Петербург, с. 62
22. См. специальный выпуск "Архитектурно-художественного еженедельника", посвященный проектам женских архитектурных курсов: 1917, №4
23. Н.Анциферов. Душа Петербурга. Л., 1990. С. 20
24. Е.А.Борисова, А.И.Венедиктов, Т.П. Каждан, цит. соч., с. 347
25. См. Н.Былинкин. И.В.Жолтовский. // Мастера советской архитектуры об архитектуре. т. I. М., 1975. С. 26
26. Г.Д.Ощепков. И.В.Жолтовский.// И.В.Жолтовский. Проекты и постройки. М., 1955. С. 7
27. Там же

28. Е.И.Кириченко. Русская архитектура 1830-1910-х гг., с. 365
29. См. Е.Васютинская. Владимир Алексеевич Щуко. // В.А.Щуко. Каталог выставки к 100-летию со дня рождения. М., 1980. С. 6
30. А.Бенуа размышляет... М., 1968. С. 120
31. В.Я.Курбатов. Переживание архитектурных форм и выработка нового стиля. // Труды Всероссийского Съезда художников. Т. 2. Петроград, 1914. С. 70
32. В.Я.Курбатов. Г.Вельфлин. Ренессанс и барокко. // Архитектурно-художественный еженедельник. 1914. № 2. С. 10
33. J.Burkhardt. The Architecture of the Italian Renaissance. London, 1985. P. 3
34. Г.К.Лукомский. Современный Петербург, с. 48
35. См. История немецкой литературы. т. III. М., 1976. С. 16; С.С.Аверинцев. Образ античности в западно-европейской культуре XX века. Некоторые замечания. // Новое в классической филологии. М., 1979. С. 9
36. Ф.Ницше. Антихристианин. // Сумерки богов. М., 1969. С. 19
37. Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. I, с. 26
38. Г.Вельфлин. Классическое искусство. СПб., 1912. С. 5
39. М.Н.Либман. Средние века и Ренессанс. // История европейского искусствознания. Вторая половина XIX - начало XX в. Кн. I. М., 1969. С. 119
40. И.Хейзинга. Осень Средневековья. М., 1988. С. 20
41. См. В.С.Библер. М.М.Бахтин или поэтика культуры. М., 1991
42. Л.М.Баткин. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989. С. 6
43. Е.А.Борисова, Т.П.Каждан, цит. соч., с. 169
44. А.Бенуа размышляет..., с. 119
45. См. С.П.Батракова. Искусство и утопия. М., 1990; А.В.Иконников. Зарубежная архитектура: от "новой архитектуры" до постмодернизма. М., 1982

Примечания к главе V

1. См. Г.К.Лукомский. Современный Петербург... с. 52
2. З.Гидион. Пространство, время, архитектура. М., 1984. С. 254
3. См. Архитектура СССР. 1934. №6. С. 14
4. Б.В.Шапошников. Эстетика числа и циркуля. Неоклассицизм в современной живописи. М., 1923. С. 6-7
5. С. Severini. Du cubisme au classicisme. Paris, 1921
6. И.Эренбург. Люди, годы, жизнь. М., 1961. С. 314
7. М.Жиру. Искусство Франции с 1900 по 1930 год // Москва-Париж, т. I. М., 1981. С. 40
8. См. Бюллетени ГАХН. №10. М., 1927/28. С. 28
9. С.О.Хан-Магомедов, Александр Веснин. М., 1973. С. 14
10. Ф.Ф.Умерова. Классика и новая архитектура. К проблеме преемственности. // Проблемы истории советской архитектуры. № 3. М., 1974. С. 61
11. В.А.Фаворский. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988. С. 61
12. Д.В.Сарабьянов. Русская живопись конца 1900 – начала 1910-х годов. М., 1970. С. 29
13. Там же, с. 45
14. Л.А.Бажанов, В.С.Турчин. К суждению об авангардизме и неоавангардизме. // Советское искусствознание. –‘77. Вып. I. М., 1978. С. 33
15. Там же, с. 34
16. М.Жиру, цит. соч., с. 42
17. Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М., 1975. С. 96-97
18. М. Calvoressi. Музыкант наших дней Арнольд Шенберг. // Аполлон. 1912. №6. С. 32-37.
19. См. П.М.Нагапетян. Сциентизм в эстетике модернизма. Ереван, 1979
20. Г.Башляр. Новый рационализм. М., 1987. С. 12
21. Там же
22. С.Н.Булгаков. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. Сергиев Пасад, 1917. С. 216
23. Цит. по: С.О.Хан-Магомедов. Теоретические концепции творческих течений в современной архитектуре. М., 1974. С. 20

24. Цит. по: Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. I. М., 1975. С. 36
25. См. С.О.Хан-Магомедов. Теоретические концепции ..., с. 19
26. J.L.Charpentier. Парижский диалог о возврате к классицизму. // Аполлон. 1910. №9. С. 22-23
27. История европейского искусствознания. Вторая половина XIX - начало XX века. Книга I. М., 1939. С. 48
28. Там же, с. 47
29. Там же.
30. Цит. по: Мастера советской архитектуры..., с. 25
31. Б.В.Шапошников, цит. соч., с. 32
32. Там же, с. 33
33. См. Бюллетени ГАХН. №6-7. М., 1927. С. 35
34. См. История русского искусства. Т. X. М., 1969 С. 428
35. О.Б. Петербург. // Зодчий. 1913. №4.С. 45
36. А.Г.Габричевский. Жолтввекий как теоретик архитектуры. // Архитектура СССР. 1983. №3-4. С. 104
37. Цит. по: Мастера советской архитектуры ..., с. 38
38. Там же, с. 38
39. А.Г.Габричевский, цит. соч., с. 103
40. П.П.Муратов. Образы Италии. Т. 3. Берлин, 1924. С. 309
41. Д.В.Сарабьянов. К определению стиля модерн. // Советское искусствознание. 1978. Вып. 2. М., 1979. С. 218
42. А.Бенуа. В ожиданьи гимна Аполлону. // Аполлон. 1909. № I. С. 8
43. Там же, с. 5
44. С.Маковский. Иннокентий Анненский. // Серебряный век. Мемуары. Москва, 1990. С. 133
45. М.Б.Мейлах. Теория трансмутаций Г.И.Гюрджиева. // Рациональное и иррациональное в современном буржуазном сознании. Вып. 2. М., 1979. С. 144
46. Там же, с. 145
47. И.В.Жолтовский. Проекта и постройки. М., 1955. С. 8

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	2
Введение.....	4
Глава I. Неоклассика в литературе о ней.....	17
Глава II. Неоклассический импульс.....	48
Глава III. Стилистическая эволюция неоклассицизма. От стилизации к стилю.....	68
Глава IV. Иконографическое развитие неоклассики. Проблема истинной архитектуры.....	97
Глава V. Смысл неоклассики.....	129
Заключение.....	146
Примечания.....	154