

Одной из задач совмещения исторической и теоретической проблематики архитектуроведения на современном этапе вращая архитектурного мышления в пространство нелинейного миропонимания становится возрождение понятия «изящное». По сложившейся в научной практике логике принято считать, что в середине XX века происходил разрыв с ренессансной традицией. Важно восстановить реальную картину диалога этой традиции и направленных в будущее творческих устремлений в середине XX века в нашей стране.

Ключевые слова: триада изящного: архитектура – скульптура – живопись; внутреннее строение, восприятие внешнего, архитектурная форма, целостность, архитектоника большого времени, архитектура Новейшего времени, ренессансная традиция, архитектурное творчество. /

The revival of the notion of "the fine" has become one of the tasks in the framework of matching historical and theoretical issues related to architectural criticism at the present stage of architectonic thinking integration into the space of a non-linear world perception. 1954 - 1958. These years are a significant landmark in the history of Russian architecture of the Recent Time. There is the established scientific concept that these very years saw the break with the Renaissance tradition. It is really important to restore the real contents of the dialogue between the said tradition and creative aspirations addressing the future which existed in the middle of the 20th century in our country.

Keywords: fine triad: architecture - sculpture - painting; internal structure; perception of the exterior; architectural form; integrity; Grand-Time Architectonics; Recent-time architecture; Renaissance tradition; architectonic creativity.

## Стремление к совершенству в обретении Нового Возрождение понятия «изящное» для осмысления диалога художественного образа и интеллектуальной идеи в современной архитектурной форме /

текст

Юрий Волчок /  
text  
Yuri Volchok

В чем видится потребность вновь вывести на авансцену архитектуроведения и шире – гуманитарно сосредоточенного знания – понятие «изящное»? По моему мнению, оно не только позволяет зафиксировать внимание на внутреннем устройстве (строении) всякого произвольно взятого целого, порождаемого в диалоге художественного образа и интеллектуальной идеи, но и служит импульсом для углубленного его восприятия, объемлющего визуальный анализ и реальное знание о произведении. Особенно, если возвратиться к пониманию сути изящного по А. Пуанкаре. Пуанкаре, в частности, пишет: «Впечатление изящного может быть вызвано неожиданностью сближения таких вещей, которые мы не привыкли сближать; и в этом случае изящность плодотворна, ибо благодаря ей обнажаются родственные отношения, которые мы не замечали до тех пор; она плодотворна и в том случае, если она обусловливается единственно контрастом между простотой средств и сложностью проблемы...» [1, с. 25].

Сегодня это существенно важно: в фокусе осмысливающего произведение внимания оказываются его индивидуальные характеристики, интегрируемые в архитектурной форме. Именно она (архитектурная форма) все более обретает самоценность и выходит на первый план многослойного анализа архитектуры. Стилистические и типологические обобщения отступают в тень, размываются в периферийном восприятии ценностных достоинств видимых результатов архитектурного творчества, нацеленных в основном на интеллектуальные усилия в обретении Нового. (Новое – с большой буквы, чтобы акцентировать внимание на том, что это всеобщее новое. Новое как результат стремления к совершенству.) Здесь необходимо подробнее обосновать свою мотивацию разговора о всеобщем Новом, поскольку в реальности архитектурная профессия в нашей стране существует в условиях «догоняющего развития». Несомненно это откладывает свой отпечаток на осмысление разнообразия того содержания, которое реализуется в понятии «Новое».

Коль скоро мы не утратили еще окончательно стремление вырваться из «объятий» вторичности, то закономерно возникает потребность по-иному, созвучно разговору о Новом интерпретировать содержание понятия «стрем-

ление». И здесь нет необходимости сочинять «Новое». У нас есть фундамент, на который можно опереться, если вернуться к истинному смыслу понятия «супрематизм» в трактовке К. С. Малевича. Для него, по моему убеждению, супрематическая архитектура – это не стилевое обозначение одного из направлений в архитектуре, а фиксация стремления к совершенству – «возведение в предел» авторских поисков в формообразовании, способных привести к обретению подлинно Нового в архитектурном творчестве [2].

Ощущение, возникающее при первом же знакомстве с произведением архитектуры, закономерно вызывает потребность углубиться в осмысление его внутреннего устройства в поисках аргументации для возможности оценить творческое решение как подлинно (а порой и восхищенно) «изящное». При этом приходит в очередной раз осознание того, что большой мастер-архитектор всегда «ткач» [3]. Он формирует художественно предьявляемое целое архитектурной ткани изнутри ее «полотна»: узлы, закрепляющие нити в процессе «ткачества» архитектурной формы, вяжутся изнутри строения. Они не видимы постороннему взгляду, но узнавание закономерностей их устройства раскрывает в полной мере художественный образ произведения и его интеллектуальную идею, которые объединены диалогом архитектурного осмысления формы.

1954–1958 годы. Для истории отечественной архитектуры Новейшего времени это знаковые годы. На них приходится перелом в осмыслении направленности архитектурного творчества. По привычно сложившейся научной традиции изменения в содержании профессиональной деятельности в этот период связаны с отказом от ценностей, в первую очередь ренессансного классического наследия. Принято считать, что именно в это время происходил разрыв с исторически сложившимися закономерностями в архитектуре и обострился интерес к обретению Нового.

Сегодня, спустя практически шесть десятилетий, стоя у порога вновь формирующегося тотального недовольства содержанием и художественными результатами в текущей отечественной архитектуре, важно более внимательно реконструировать картину полноценного диалога ренес-



## Commitment to Excellence in the New. Revival of the Notion of "the Fine" for Comprehension of the Dialogue between Artistic Image and Intellectual Idea in a Modern Architectural Form

санной традиции и направленных в будущее профессиональных устремлений.

Фундаментальное исследование В. Н. Лазарева о началах итальянского Возрождения [4, 5] стало для нашей работы источником для осмысления того, каким мог быть этот диалог в архитектурном творчестве в первой половине пятидесятих годов. Впрочем, почему мог быть? Он и стал таковым, правда, в единичном случае – в творчестве И. В. Жолтовского и в эти годы. К тому же стоит заметить, что центральное для этой статьи событие – конкурс на фасады крупнопанельных жилых домов, в котором среди других принимала участие мастерская Жолтовского, состоялся в 1953 году и практически совпал по времени с выходом в свет первого тома капитальной работы Лазарева, при этом несколько опережая его по времени. На это стоит обратить внимание: Жолтовский и не мог быть знаком с этим трудом, размышляя над конкурсными проектом. Более того, интересующая нас в этом тексте работа В. Н. Лазарева опубликована в первой книге третьего тома «Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве» в 1979 году [6]. Автор рассматривал этот труд как развитие того исследования, которое было опубликовано во второй половине 1950-х годов. Здесь важно зафиксировать концептуальную и методологическую последовательность авторской позиции. Мирвосприятие и понимание мироустройства эпохи Возрождения за прошедшие, как пишет автор, шестнадцать лет до подготовки рукописи третьего тома не изменились, хотя временные рамки исследовательского интереса были расширены. Тем ценнее многочисленные совпадения в понимании и трактовке ценностей ренессансного мировосприятия у обоих мастеров (архитектора и историка искусства и архитектуры).

В. Н. Лазарев фиксирует внимание читателя на том, что «в представлении более поздних поколений итальянских писателей существенные сдвиги в искусстве раннего XV века были вызваны тем, что художники начали работать в «античной манере» (all'antica). В действительности же в самой ранней фазе развития прямые заимствования из античного искусства играли весьма скромную роль, особенно в сравнении с проторенессансными пережитками» [6, с. 100].

Это одно из многочисленных наблюдений В. Н. Лазарева над эпохой начала Раннего Возрождения в Италии, которые могут быть созвучны истории отечественной архитектуры в XX веке. Так, в частности, взаимоотношения ренессансной традиции и наследия авангарда в тридцатые годы были также существенно сложнее, нежели представление о том, что один пласт архитектурного профессионализма заместился другим.

Здесь необходимо зафиксировать едва ли не решающую трансформацию в последовательности предъявления изящных искусств, которую предлагает и в полной мере реализует в своей работе В. Н. Лазарев: архитектура, скульптура, живопись, т. е. в последовательности, обратной традиционно привычной. Уместно вспомнить, что одну из своих статей хорошо известный в нашей стране итальянский исследователь культуры эпохи Возрождения Эдженио Гарэн опубликовал в 1967 году и назвал ее «Изящные искусства: архитектура, скульптура, живопись». Она вошла в переведенную на русский язык в 1986 году книгу Э. Гарэна [7].

Лазарев связывает фундаментальные завоевания итальянской архитектуры в XV веке с именем Филиппо Брунеллески и самым тщательным образом анализирует его многогранное наследие.

Сегодня вращение ренессансного мировосприятия в отечественный опыт архитектурного творчества XX века также уместно начать с Брунеллески и конкретнее с его работы по созданию церкви Сан-Лоренцо во Флоренции (1424–1476). Исторически сложилось так, что фасад церкви остался недекорированным, и благодаря этому удается переключить внимание на обсуждение проблемы целостности архитектурного решения, исключая разговор о декорировании фасада. Это существенное обстоятельство, так как отечественный опыт осмысления и применения возможностей ренессансной традиции концентрируется в основном на фасадной поверхности.

Сегодня вновь логика оптимизации форматворческих решений приводит к расслоению творческих поисков на художественное решение фасадов и универсальное технологическое строение архитектурного тела. И, как следствие, диалог требований культуры и возможностей, предоставляемых цивилизацией, замещается автономией

^ Ф. Брунеллески.  
Базилика Сан-Лоренцо во  
Флоренции. Центральный  
неф. 1424–1446

^ Ф. Брунеллески.  
Базилика Сан-Лоренцо во  
Флоренции. 1424–1446.

творческих усилий, направленных на поиски внешнего вида сооружения, не проявляя при этом особого интереса к устройству его объемно-пространственной структуры. В наши дни ситуация повторяется, пусть и зеркально по отношению к 1950-м годам. Тем более очень важно полноценно осознать ренессансную традицию в архитектуре, понимая при этом, что и в XV веке не удавалось в полной мере «ухватить» то, как думал, реализуясь в творчестве, мастер такого масштаба, как Брунеллески.

К. В. Сергеев книгу о деконструкции идеала креативности удачно назвал «Приближение к Леонардо» [8]. Разговор о Брунеллески, тем более что о нем также идет речь в этой книге, можно зафиксировать в границах приближения и к этому мастеру в данной статье – «приближаясь к Брунеллески».

Лазарев пишет о трудностях приобщения к новому подходу и распространению его: «Архитектурные формы Брунеллески широким потоком растекались по всей Италии, способствуя изживанию готики. К сожалению, в большинстве областей они были восприняты без должного понимания, как простые составные элементы новой архитектуры *all'antica*. Тем самым сущность искусства Брунеллески от многих зодчих ускользнула...» [6, с. 212]. Когда читаешь работу Лазарева, складывается ощущение, что он, занимаясь историей и будучи досконально глубоко погружен в осмысление нюансов нового знания об исследуемой эпохе, остается современником и для своего времени. Трудно отказаться от этой мысли, читая дальше: «Теперь, когда у нас есть возможность более объективно взглянуть на исторический процесс, архитектура Брунеллески полностью сохраняет свою безотносительную ценность – и как первое новое слово, и как отмеченная печатью высокого художественного совершенства, и как проникнутая духом «гражданственного гуманизма», и как по-весеннему свежая, открытая и радостная» [6, с. 214]. Создается ощущение, что В. Н. Лазарев сохраняет приверженность теплым настроениям в отечественной культуре после 1953 года. К этому разговору примыкает еще одно место в книге, сближающее сложившуюся ситуацию в формировании начала ренессансной традиции с ее прочтением спустя пять веков. Лазарев пишет о том, что «Филиппо пошел гораздо дальше гуманистов. Если многие из них увлеклись голой формой, придавая ей преувеличенное значение, то Брунеллески, творчески используя античное и проторенессансное наследие, сумел на языке искусства, на языке архитектуры воплотить сущность нового...» [6, с. 214] (здесь и далее выделено мною. – Ю. В.).

Увлечение «голой формой», пролонгированное во времени, было понятно Лазареву. Он знал многогранную суть этой проблемы не только благодаря, в частности, работам Г. Вёльфлина, но и по разнообразным творческим поискам авангардистов первых десятилетий XX века, как отечественных, так и зарубежных. Ощущение движения времени добавило определенности в формулу вновь обретаемого в эпоху Раннего Возрождения наследия – наследия, которое сформировало новое понимание содержания архитектуры не только в свое время, но и на века вперед.

Лазарев на протяжении всего исследования употребляет двучленную конструкцию – античное и проторенессансное наследие в неразрывном обобщении. В этой формуле понятие об античном наследии фиксирует ее культурологически полноценное наполнение, а «проторенессансное» наследие объемлет все то, что дала цивилизация к своему времени, будь то начало XV века, либо время на пять веков позднее. Полноценность этой второй составляющей двучленной формулы ренессансной традиции определяется ее динамикой, адекватной логике развития цивилизации в движении времени. Такое

понимание ренессансной традиции позволяет всякий раз уточнять ее содержательное наполнение.

Лазаревскую «формулу» становления Ренессанса подтверждает еще один фрагмент из текста нашего источника: «Для флорентийцев Брунеллески был не только великим зодчим, но и кладом знаний. Вся его деятельность основывалась на глубоком проникновении в законы математики, геометрии, механики, статики. Его интересовали реальнейшие проблемы...» [6, с. 202].

И буквально современному нам архитектору, живущему в предвкушении скорого нелинейного ренессанса в понимании сути архитектуры, адресовано продолжение этого умозаключения историка, причем опубликованное тридцать пять лет назад: «Так Брунеллески, воздвигая одно прекрасное здание за другим, сумел обеспечить художнику уважение общества, добиться того, что архитектор занял место рядом с писателем и гуманистом, прервавшись из средневекового «мастера» в художника, чьи творения даровали ему бессмертие. И добился этого Брунеллески не только своими постройками, но и своими глубокими познаниями в области точных наук, намного превосходившими объективностью и конкретностью совокупность знаний даже у самого квалифицированного средневекового зодчего» [6, с. 202].

Историк искусства В. Н. Лазарев обращает внимание читателя на то, что Брунеллески обеспечил архитектуру высокий статус Художника, но при этом последовательно реализуя свой подход к формированию в профессии ренессансного мировосприятия, исследователь фиксирует закономерность двучленной конструкции архитектурного профессионализма. Брунеллески – не только автор «прекрасных зданий», но и ученый, при этом ученый в сфере разных наук. Уместно заметить, что позднее Л. М. Баткин, анализируя наследие Леонардо да Винчи, также размышляет о двойной природе его гения. Леонардо – и художник, и ученый [9]. В. П. Зубов в книге о Леонардо да Винчи большую, едва ли не центральную главу назвал «Математический рай» [10].

Это реконструкция понимания архитектурного профессионализма с позиции художественного творчества. Историки искусства и культуры (в нашем случае В. Н. Лазарев, В. П. Зубов, Л. М. Баткин) фиксируют внимание на дополнительной художественному началу научной, математически сосредоточенной составляющей изначальной для Брунеллески формулы архитектурного профессионализма. А если посмотреть на эту же формулу глазами историка науки? Б. Г. Кузнецов, кстати, в том же, что и В. Н. Лазарев, 1979 году, в частности, высоко оценивает то, что в «живописи Брунеллески обосновал введение перспективы и ее закона с такой общностью, которая сделала его идею (подлинный триумф воплощения идеи в образ и художественного образа в математическую идею) началом начертательной геометрии» [11].

Исходным для автора приведенного тезиса было высказанное им несколько раньше утверждение о роли живописи в миропонимании изучаемой эпохи: «Живопись Возрождения была наиболее эффективным для культуры пространственным представлением бытия. Она вернула миру его пространственную природу. Наиболее важное... открытие ренессансных художников – перспектива была существенным шагом подготовки пространственно-временной концепции мира, иначе говоря, науки XVII века» [11, с. 174].

И, как бы подытоживая свои размышления о роли художника, живописи в формировании логики понимания закономерностей мироустройства, Кузнецов пишет: «Живопись Возрождения должна была раскрыть структуру бесконечного пространственно-временного мира через структуру внутреннего мира...» [11, с. 178].



< Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. Фреска в церкви Санта-Мария-делле-Грацие в Милане. 1495–1498

Важно, что понимание роли художественного образа в архитектурном творчестве у историка науки формируется на основе неразрывности двучленной конструкции (и диалога), образа и идеи. Более того, Кузнецов ищет аргументы, подтверждающие восприятие так устроенной формулы диалога образа и идеи, как нормы архитектурного профессионализма, закрепившегося в эпоху Раннего Возрождения и пролонгированного в дальнейшем на два века. «Архитекторы Возрождения, – пишет он, – сами принадлежали к той группе горожан, для которых математика и механика, с одной стороны, и ремесло, и искусство, с другой – были связаны тесней всего. Их интересы были мостом между искусством, производством и отвлеченными математическими концепциями. В этом отношении творчество Брунеллески показательно» [11, с. 178]. Наглядно это проявилось и в том, как он переводит живописное понимание возможностей перспективного построения в архитектуру.

И далее историк науки подробно анализирует тесные дружеские отношения Брунеллески и крупнейшего флорентийского математика своего времени Паоло Тосканелли. При этом последний обучал архитектора основам теоретической математики, а тот, в свою очередь, иллюстрировал полученные знания в образных интерпретациях различных прикладных дисциплин и житейских ситуаций. «Трудно найти, – пишет Кузнецов, – более отчетливую, чем эти беседы, картину соединения идеи и образа» [11, с. 188].

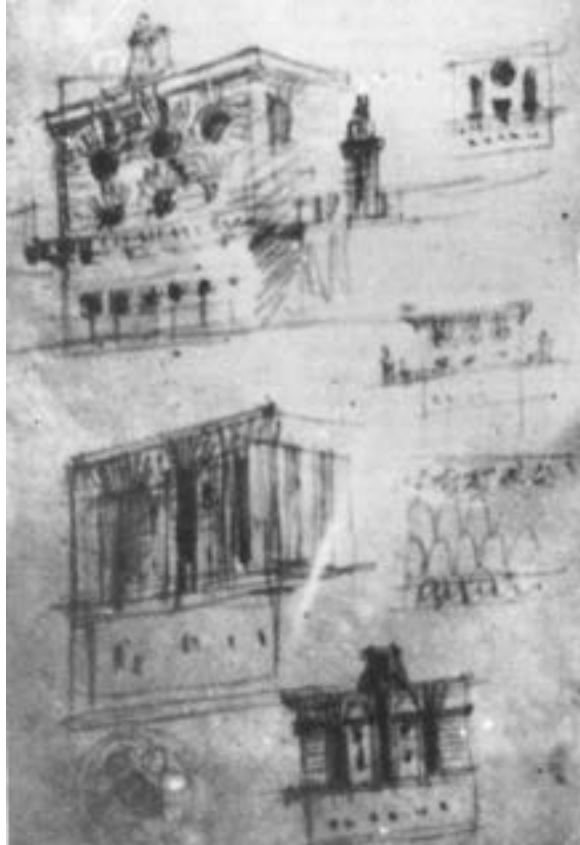
Вполне закономерно исследователь делает следующий шаг. Важно найти, как это соединение художественного образа и научной идеи сможет (или не сможет?) реализоваться в профессиональном мышлении одного человека, то есть будет характеризовать строение внутреннего мира творческой индивидуальности в эпоху Возрождения. Кузнецов находит формулу умозаключения, способную дать ответ на этот вопрос. «Если можно соединить в одном человеке такого конструктора, строителя и художника, как Брунеллески, и такого теоретика с великолепной гуманистической подготовкой, как Тосканелли, то такой человек – Леон Батиста Альберти», – пишет он и тут же объясняет, почему с его точки зрения, это важно. «Для него (Альберти. – Ю. В.) подъем художественного образа

до уровня научной идеи – это непосредственная реакция интеллекта. Он не вытесняет интуицию из искусства, а включает художественную интуицию в рамки теоретических конструкций» [11, с. 189].

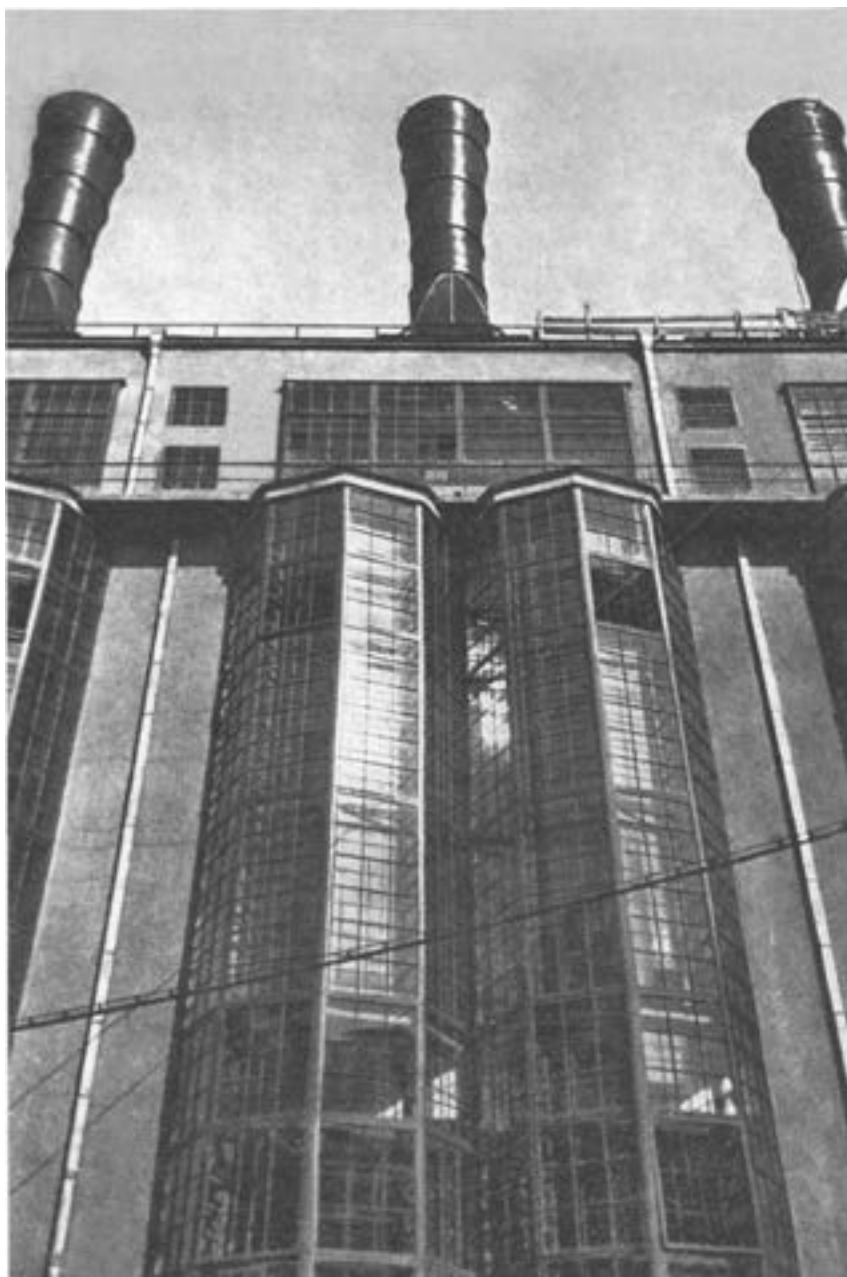
Что здесь удастся зафиксировать из опыта эволюции возрожденческого мировосприятия? Для современного нам читателя (поэта, художника, историка, архитектора, историка архитектуры) не столько интересен результат, то есть то, что предъявлено на «поверхности» исторического процесса, сколько осмысление того, как думали мастера, как поднимались до тех результатов, что вошли в историю (создавали ее предъявление). Однако «итальянским гуманистам, – пишет Л. М. Баткин, – было ничуть не проще, чем нам теперь, разобраться в собственных понятиях, сформировать их (и вместе с ними себя), переосмыслить на необычный лад архитектурные формулы «возрождения»... обновления (Renovatio), «золотого века». На это ушло почти два века...» И дальше автор подчеркивает: «Далось это... с громадным усилием, поскольку исходная посылка Возрождения, столь революционизировавшего культуру, по необходимости была традиционалистской» [12, с. 41]. Здесь формируется едва ли не основной узел, раскрывающий (способный раскрыть) содержание появления возрожденчески воспитанного Нового метода в творчестве спустя пять веков – у И. В. Жолтовского.

В. П. Зубов в своей работе о Леонардо да Винчи фиксирует внимание на том, что для Леонардо важно было не столько проследить едва ли не хронологическую последовательность в череде событий, которые по той или иной его заинтересованности попадали в поле его внимания, сколько охватить как можно более широкий круг сведений, способный обеспечить автору разнообразие связей между частями общего (целого), позволяющих сконцентрировать, собрать в «теперь» события прошлого и будущего. Понятие «теперь» становится в эпицентр обретения исторического знания. В. П. Зубов разъясняет смысл одномоментного эстетического постижения устройства целостности. Это такое «сразу», которое предполагает «прежде» и «после». И вслед за этим: «Живопись – это философия, говорит Леонардо, потому что она трактует о движении тел и быстроте их действия,

> И. В. Жолтовский. МОГЭС. Первые эскизы – поиски решения нового фасада здания котельной



v И. В. Жолтовский. Фасад здания котельной МОГЭС. Фрагмент. Фото начала 1930-х годов



а философия также имеет своим предметом движение». Существенно и то, что этот фрагмент из текста В. П. Зубова о философии живописи приводится историком науки Б. Г. Кузнецовым [11, с. 176].

Коль скоро последовательность разговора о становлении «Нового» вывела на этот уровень осмысления и трактовки ренессансного миропонимания, то важно вобрать в этот текст то, как понимает взаимосвязь прошлого и будущего в понятии «теперь» В. В. Биbihин в книге «Новый Ренессанс»: «Ренессанс в своем существе не склеивание прошлого из остатков, а искание настоящего. Настоящим оказывается то будущее, в котором настает древнее. Оно возвращается впервые, потому что было оно без того, чтобы вместить настоящее. Древности прошлого как настоящего еще не было, она будет. Для этого требуется не отстраивать музеи и реставрировать мертвые языки, формы культурной деятельности, а собирать все настоящее, т. е. мир. Ренессанс вводит в узел, в котором завязывается история, т. е. настоящее время, которое должно наступить... Дело... не в определении понятий и построении концепций, а в обращении внимания на вещи, в которые мы так или иначе уже втянуты» [13, с. 37, 38].

Необходимо зафиксировать впрямую увязанную с этим разговором тему «ценности». Сосредоточусь здесь на предъявлении этой темы также у В. В. Биbihина, поскольку оно неотторжимо от его трактовки Ренессанса, возрожденческой культуры. «Способность произведения собраться вокруг простого средоточия может быть большей или меньшей. Тем самым вводится тема ценности», – пишет он. И дальше: «Ценность здесь однако не этический и не эстетический, а онтологический и экзистенциальный критерий. Высшее, что может быть, сказано о произведении искусства, есть его необходимость. Наличие этой ценности делает второстепенной как психологию творчества, так и психологию восприятия; необходимое утверждает себя наперекор всякой личной и ситуационной оценке, невзирая на негативную или позитивную расположенность не только зрителя, но и самого художника к произведению» [13, с. 62, 63].

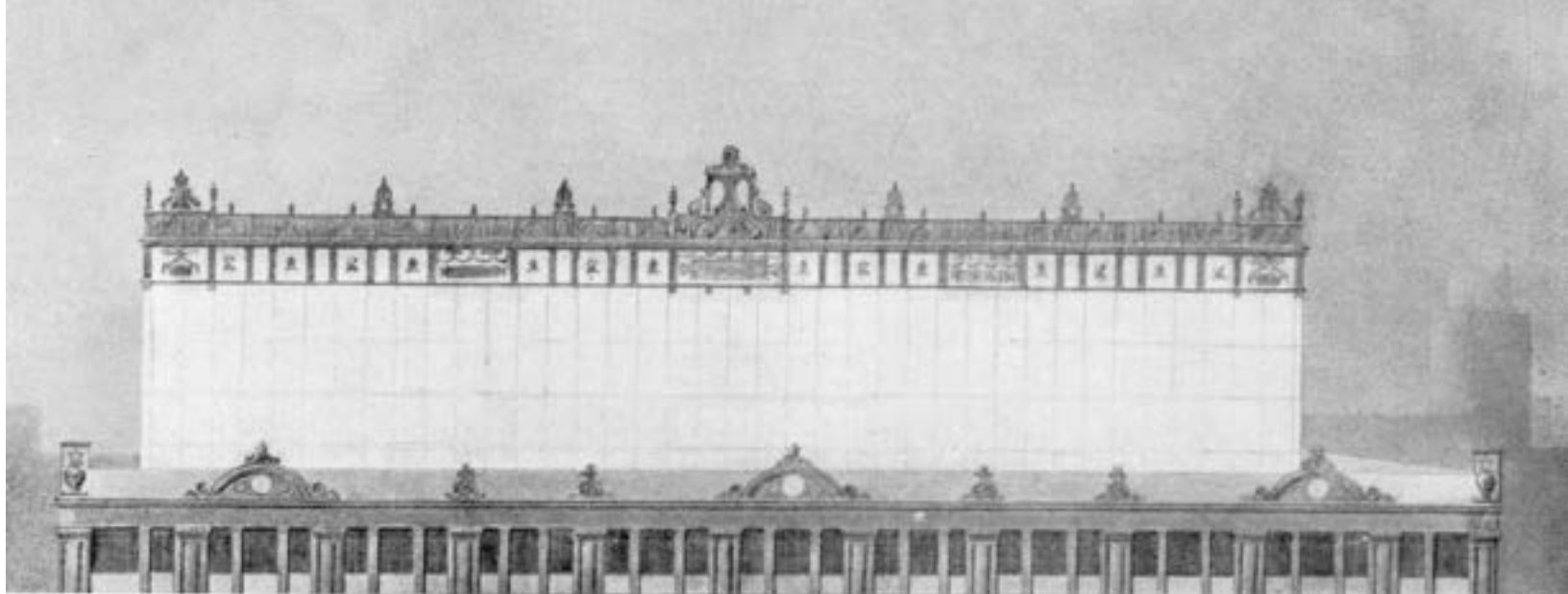
Нельзя при этом не отметить, что разговор о ценностях Биbihин ведет в контексте понимания Г. Вёльфлином целостности произведения, которое «держится его серединой, или сердцевинной» и в его терминологии становится «формообразующим зерном».

На этом фоне у нас появляются достаточные основания говорить о появлении Нового в творческом опыте И. В. Жолтовского, привлекая к этому разговору тот круг объектов, которые внешне не отвечают привычным «канонам» ренессансной традиции.

Обратимся к книге М. Я. Гинзбурга «Стиль и эпоха», опубликованной в 1924 году. Важно показать, как она задумана, как в ней решены возрожденческие мотивы становления нового стиля и какую роль в судьбе этой книги сыграл И. В. Жолтовский.

В науковедении привычно обсуждать проблемы стилесложения на историческом материале, иными словами, на материале прошлого, у Гинзбурга же история развернута в будущее, опорой для которого становится современность. Но в данном случае современность – это не результат творчества, а появление нового в процессе творчества. В качестве эпитафии для книги автор берет слова Г. Вёльфлина: «Движение начинается сразу во многих точках. Старое перерождается, увлекая все за собою, и наконец ничто уже не противится потоку: новый стиль становится фактом».

В книге есть еще два эпитафия: фото триплана Капрони и броненосец. Гинзбург втянул в представление о современности, о новой социальной реальности прошлое и будущее.



^ И. В. Жолтовский. Фасад здания холодильника на Открытом шоссе в Москве. 1951

v И. В. Жолтовский. Эскизы фасада здания холодильника на Открытом шоссе в Москве. 1951

Я сознательно собираю здесь «штрихи к портрету» – возрожденческому портрету книги Гинзбурга в соответствии с формулировками Нового Ренессанса по Библинину, чтобы подчеркнуть методологические ориентиры, фиксирующие то, что отечественная архитектура эпохи авангарда принадлежит в полной мере к «слою» основателей, фундаторов нового стиля и, как следствие, новой для своего времени трактовке понятия «современность» в общеевропейском контексте. Последний раздел книги «Стиль и эпоха» называется «Иллюстрации – отражение нового стиля в произведениях современных русских архитекторов». На мой взгляд, этот раздел имеет самостоятельное значение для понимания роли творческой личности в становлении того или иного нового стиля.

М. Я. Гинзбург открывает свой обзор работ коллег примерами из творческой практики И. В. Жолтовского и вот как объясняет этот выбор. «В выборе материала автор, – пишет он о себе, – старался быть по возможности объективным и представить различные группировки архитекторов, в работах которых сказалось в большей или меньшей степени чувство новой формы и, следовательно, которые могут иметь какую-либо генетическую значимость в образовании нового стиля» [14, с. 153, 154].

В книге «Стиль и эпоха» приводится пять объектов И. В. Жолтовского из числа сооруженных им на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в 1923 году. Стоит заметить, что братья Веснины в этом разделе книги упоминаются также пять раз. Правда, только двумя объектами. А. А. Веснин представлен ставшей уже тогда весьма популярной театральной работой – сценической конструкцией к спектаклю «Человек, который был четвергом» в Московской камерном театре. Думаю, что это численное преимущество упоминания А. А. Веснина было концептуально важно для М. Я. Гинзбурга. До появления классики конструктивизма оставалось еще несколько лет: до авторского дома на Новинском бульваре, равно как и до веснинских универмага на Красной Пресне, Дома политкаторжан, Дворца культуры Пролетарского района...

Таким образом, вполне осознанно для современников – читателей книги «Стиль и эпоха» – именно И. В. Жол-

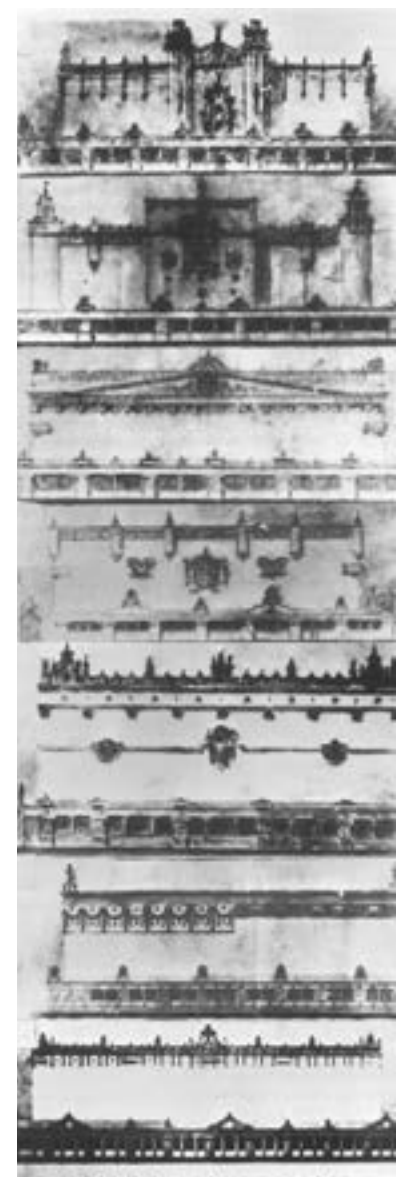
товский в первые годы предьявлял, если не олицетворял, появление нового стиля.

Надо сказать, что это не единственный случай в творческой судьбе Жолтовского. Похожая ситуация сложилась через несколько лет со зданием МОГЭС и после войны с построенным на Открытом шоссе зданием холодильника с навесными в крупнопанельном исполнении фасадами, а несколько позже – в конкурсных проектах фасадов крупнопанельных жилых домов. Именно с этими работами Жолтовского связывается понятие «новое» в эволюции стиля, его развития – в логике интерпретации понятия «современность». «Анализ истории архитектуры показывает, – пишет Гинзбург, – что в большинстве стилей прошлого новая архитектурная форма рождается большей частью как конструктивная... лишенная декоративных прикрас» [14, с. 120].

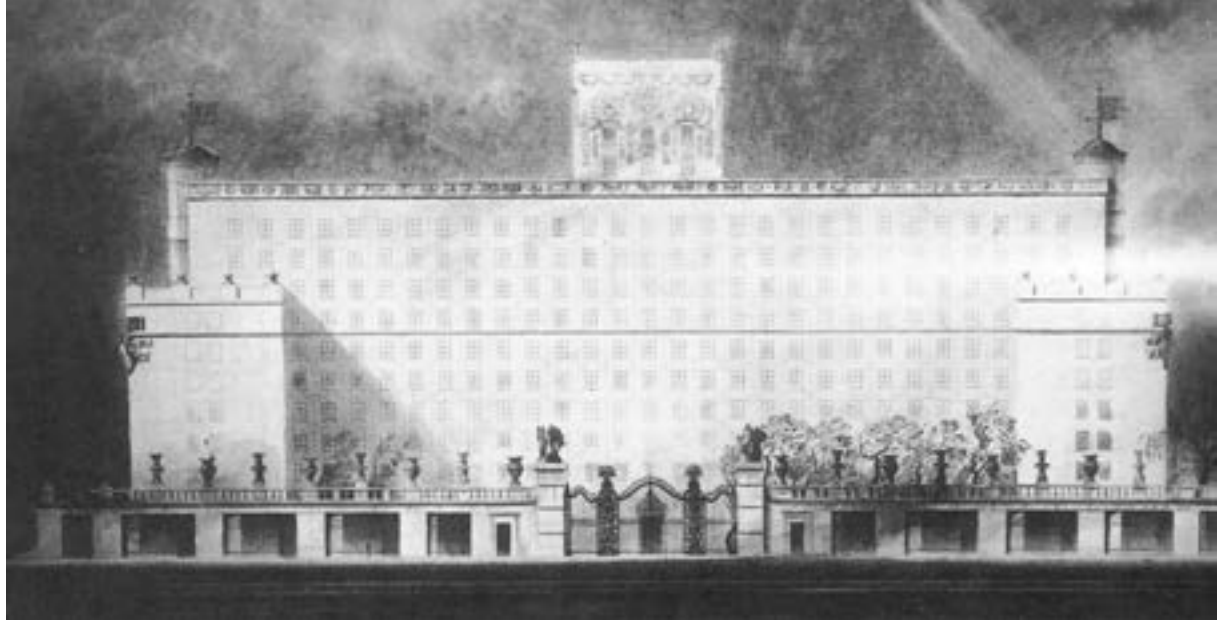
Конструктивизм как связность «стиль = метод» (на ранних стадиях его развития) достаточно полно сопрягается и с неразрывностью того, что именно А. Г. Габричевский назвал «методом логической тектоники» Жолтовского. Здесь интересна не только «связь времен», но и преемственность в формотворчестве, породившая или воспитавшая Новое в архитектурном формообразовании или, точнее, и то, и другое, и породившая, и воспитавшая, если вспомнить и подчеркнуть еще раз неразрывность эстетического и этического начал в методологии обретения Нового в проектах фасадов Жолтовского для МОГЭС, холодильника и крупнопанельных жилых домов. Отсюда необходимая «крастянность» во времени процесса этого обретения, вбирающего в свою орбиту действительно бесконечно отдаленные от сегодняшнего дня импульсы для созревания Нового.

В методе Жолтовского (и в эскизах это наглядно видно) действительно происходит процесс перерождения старого. Появляется нечто новое, которое далеко не всеми и уж тем более не сразу воспринимается как стиль. Более того, уходят десятилетия на преодоление негативного отношения к этому новому, и только затем начинает постепенно срабатывать формула Г. Вёльфлина. «Новый стиль становится фактом».

В случае с МОГЭС и фасадами холодильника убедительным подтверждением этому служат эскизы И. В. Жолтов-



> Мастерская И. В. Жолтовского. Фасад. Одно из предложений для конкурса на фасады крупнопанельных жилых домов. 1953



ского. В них видна последовательность, разворачивание логики размышлений, приведших автора к внутренне для него закономерному, но внешне не «рассказывающему» о себе решению. С конкурсным проектом на фасады крупнопанельных жилых домов сложнее. Аналогичных эскизов Жолтовского найти не удалось, и существуют ли они, неизвестно. Но откликнуться на авторскую потребность соотносить эстетическое ощущение, возникающее при решении вновь поставленной и весьма неочевидной в художественном отношении задачи с ренессансным опытом, представляется необходимым.

В конкурсном проекте мастерской Жолтовского помимо фасадов показана и перспектива улицы, сформированной разномасштабными и разнохарактерными зданиями в крупнопанельном исполнении. Что касается фасадов, то принципиальное, единственно возможное для авторов решение было найдено (и практически закреплено несколько ранее реализацией) в проекте фасадов холодильника на Открытом шоссе в Москве. Думаю, что именно этот прием – использование открытого технологического стыка между навесными панелями – стал побудительным мотивом для участия мастерской в конкурсе. Кстати, погружение в интуиции, порождаемые эскизами Жолтовского, наталкивает на мысль о том, что название Открытого шоссе могло стать импульсом для появления идеи технологически открытого стыка между панелями.

Перспектива улицы также возвращает нас к художественно обостренной работе памяти Жолтовского, закрепляющей полноценные в его «тектонической логике» приемы формирования той или иной целостности, восходящие к ренессансной традиции и способные сохранять ее. В данном случае улица крупнопанельных домов в конкурсном проекте отсылает нас к образу площади Синьории в Виченце – знаковому произведению А. Палладио. Если мысленно представить себе развертку застройки площади, то убеждаешься, что допущенные автором трансформации (перестановки) отдельных зданий – минимальны, а некоторые приемы, формирующие облик улицы, только подтверждают обоснованность выбора объекта для построения Жолтовским творчески необходимого ему диалога с профессиональной культурой мастеров итальянского Возрождения. Выведенная на

первый план башня в проекте Жолтовского приводит к башне, замыкающей периметр площади Синьории с правого внешнего угла, но с площади она не видна. «Башню Площади» Жолтовский в своем проекте интерпретировал как строящийся, незавершенный объект. И пожалуй, это наиболее емкое, глубокое развитие идеи доминантного объекта в композиции площади, «развернутой» в улицу. Предъявление улицы в перспективе, на мой взгляд, говорит о многом, в первую очередь призывая нас вспомнить о значимости вклада Ф. Брунеллески в становлении понятия «перспектива» и шифруя в этом предъявлении улицы ключевую роль, которую, по убеждению Жолтовского, призвана сыграть перспектива в том, как он реализовал ее возможности в плоскостях фасадов крупнопанельных жилых домов. Достаточно сегодня подойти к любому зданию, в котором удачно (качественно) реализован этот прием, чтобы убедиться в полноценности замысла Жолтовского: как преобразовать технологический способ индустриального домостроения в художественный прием.

В этой логике эпоха стиля, время его существования в самых разных интерпретациях при этом действительно выходит за определенные хронологические рамки. Получается, когда мы говорим о «стиле эпохи», то фиксируем некую характеристику, индивидуализирующую то или иное время, делающую его особым, отличным от других. Когда же речь идет об «эпохе стиля», то есть о времени его бытования, то рационалистически, безэмоционально (о чем говорил Гинзбург, характеризуя разность отношения самих конструктивистов к своему методу и стилю [14, с. 96, 97] речь должна идти буквально о физическом (математическом) понятии «область определения функции». Если же сохранять целостность восприятия и обретения стиля во времени, то его эпоха не может быть жестко ограничена, и это очень важно при установлении взаимоотношений стиля и метода. Гинзбург назвал свою книгу «Стиль и эпоха», зашифровав, закодировав в многозначительном «и» многообразие этих взаимоотношений. Строго говоря, и по сей день нет единодушия в истолковании того, что есть конструктивизм – стиль или метод? Или, точнее, эту дилемму надо трактовать иначе: когда конструктивизм являет себя как стиль, а когда – как метод?



Этот же «механизм» взаимоотношений стиля и метода срабатывал и при формировании ценностных предпочтений и ощущения перспективы в период становления крупнопанельного домостроения. И вновь этот процесс связан с именем Жолтовского. С его именем в первую очередь устойчиво во времени связывается понятие «качество архитектуры», благодаря традиции непрекращаемости для многих авторитета его профессионализма. Возможно, именно с понятием «качество», подразумевая за этим высокое качество и целостность многофункционального и технически совершенного архитектурного организма, необходимо связывать итоги конкурса на фасады крупнопанельных жилых домов.

Расслоение оценки итогов конкурса на два потока в полной мере характеризует размежевание профессиональных интересов и ценностных ориентиров. С одной стороны, они реализуются в недрах массовой культуры, с другой – в логике авторского, личностного отношения к осмыслению Нового в архитектурном творчестве.

Вслед за М. Л. Гаспаровым зафиксируем два (чередующихся, как правило) периода развития культуры – «распространение вглубь» и «распространение вширь». В первом случае мы сталкиваемся с постоянным продвижением вдоль «шкалы» смысловых структур, углубленного, уточненного их понимания.

Распространение культуры вширь ориентировано на иные ценности, на вовлечение в сферу творческой деятельности максимально широкого круга людей. Углубленное знание замещается достаточно поверхностным знакомством с предметом рассмотрения. Отсюда и необходимость сосредоточения максимально большего «набора» смыслов буквально на поверхности, повышенное внимание к детали, архитектурному оформительству и описательности самого процесса формообразования. Анализируя и оценивая такие периоды развития культуры, очень существенно понимать, что «буквализм – не бранное слово, а научное понятие» [15, с. 11–15].

Анализ и формирование архитектурного профессионализма в его постоянном диалоге с двумя типами распространения культуры позволяют сделать еще один шаг для уточнения конструкции взаимоотношений архитектуры и диалога культуры и цивилизации. При этом важно,

что типы рас-пространения культуры не только чередуются между собой, не совпадая по времени с более привычной для истории архитек-туры периодизацией, ориентированной на чередование стилевых предпочтений, но и достаточно сложно сосуществуют в одно и то же время, хотя и в разных «культурных слоях» общества.

Отсюда накапливаются проблемы в формировании шкалы ценностей – как наследия, так и результатов современного творчества. Складывается, по сути, «патовая» ситуация: творческий процесс архитектора вынужденно адаптируется к массовым представлениям о ценностях архитектуры, а обсуждение проблематики сохранения наследия должно быть ориентировано на выявление и фиксацию индивидуальности, исключительности, уникальности объекта наследия, соответствие его мировому уровню архитектурного мастерства, динамике представлений о достоинствах подлинного профессионализма.

Сегодня поворот к интеллектуальному началу в разговоре об архитекторе – художнике и ученом – вновь набирает обороты. Внимание к нелинейной архитектуре, внутреннему изяществу строения формы закономерно выходит на первый план. Чисто визионерское восприятие архитектуры в этой ситуации едва ли непредусудительно, так как практически закрывает изначально дорогу к поискам Нового. Обреченность на «догоняющее развитие» становится удручающе неизбежной.

Вспомнить в этой связи подход к архитектуре Ф. Брунеллески совсем не бесполезно. В ней «...господствует разум, избегающий всего ненужного, лишнего, внутренне необоснованного. И в ней залогом гармонии неизменно служит соразмерность частей, их тщательно взвешенный пропорциональный строй. Что в корне отличает архитектуру Брунеллески от средневекового зодчества – это восприятие здания как целостного организма, в котором все взаимосвязано и в котором невозможны никакие изменения» [6, с. 205].

Осмысливая наследие И. В. Жолтовского, внешне никак не связанное с ренессансной традицией, нельзя отказаться и от убежденности М. Я. Гинзбурга в возможности и предшествующие работы Жолтовского (начала 1920-х годов) включить в единый пласт авангардной архитектуры. Что создавало ему основание для этого? На

^ Архитектурное решение улицы, застраиваемой крупнопанельными жилыми домами. Конкурсный проект мастерской И. В. Жолтовского. 1953







мой взгляд, именно восприятие архитектурного объекта как устройства целостного организма. Наряду с этим нельзя не вернуться к поискам закономерностей внутреннего строения, развивающих логику формообразования, реализуемую Ф. Брунеллески. В. Н. Лазарев утверждал в этой связи: «Такое понимание архитектуры открыло путь для всего дальнейшего развития ренессансного зодчества. В этом смысле Брунеллески можно смело назвать его родоначальником» [6, с. 207]. И. В. Жолтовский через века сохранил восходящий к Брунеллески подлинный смысл и изящество переосмысления и внутренних трансформаций традиционалистского подхода к обретенному Новому в эволюции архитектурного творчества.

#### Литература

1. Пуанкаре А. Наука и метод. – Одесса : Матезис, 1910.
2. Волчок Ю. П. Супрематическая архитектура // Энциклопедии русского авангарда. – М., 2014. – Т. 3, кн. 2. – С. 263–266.
3. Ямпольский М. Б. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. – М. : НЛО, 2007. – 616 с.
4. Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения: в 3 т. Т. 1. Искусство Проторенессанса. – М. : Изд-во АН СССР, 1956.
5. Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения: в 3 т. Т. 2. Искусство треченто. – М. : Изд-во АН СССР, 1959.
6. Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения: в 3 т. Т. 3. Начало Раннего Возрождения в итальянском искусстве. – М. : Искусство, 1979.
7. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. – М. : Прогресс, 1986. – 396 с.
8. Сергеев К. В. Приближение к Леонардо: деконструкция идеала креативности. – М. : Летний сад, 2010.
9. Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. – М. : Искусство, 1990.
10. Зубов В. П. Леонардо да Винчи. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1962.
11. Кузнецов Б. Г. Идеи и образы Возрождения. – М. : Наука, 1979. – С. 188–189.
12. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М. : Наука, 1989.
13. Библихин В. В. Новый Ренессанс. – М. : Наука, 1998.
14. Гинзбург М. Я. Стиль и эпоха: проблемы современной архитектуры. – М. : Гос. изд-во, 1924.
15. Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. – М. : Фортунa, 2012.

#### References

- Batkin, L. M. (1989). *Italianskoe Vozrozhdenie v poiskakh individualnosti* [The Italian Renaissance in search for individuality]. Moscow: Nauka.
- Batkin, L. M. (1990). *Leonardo da Vinci i osobennosti renessansnogo tvorcheskogo myshleniya* [Leonardo da Vinci and peculiarities of the Renaissance creative thinking]. Moscow: Iskusstvo.
- Bibikhin, V. V. (1998). *Novyi Renessans* [The new Renaissance]. Moscow: Nauka.
- Garin, E. (1986). *Problemy italianskogo Vozrozhdenia* [Italian Renaissance problems]. Moscow: Progress.
- Gasparov, M. L. (2012). *Metri i smysl. Ob odnom iz mekhanizmov kulturnoi pamyati* [Meter and sense. About one of the mechanisms of cultural memory]. Moscow: Fortuna.
- Ginsburg, M. Ya. (1924). *Stil' i epokha: problemy sovremennoi arkhitektury* [The style and the epoch: the problems of contemporary architecture]. Moscow: Gos. Izd-vo.
- Kuznetsov, B. G. (1979). *Idei i obrazy Vozrozhdeniya* [Ideas and images of the Renaissance]. Moscow: Nauka.
- Lazarev, V. N. (1956). *Proiskhozhdenie italianskogo Vozrozhdenia: v 3 t.* [The origin of the Italian Renaissance: in 3 vols.] (Vol. 1). Moscow: Izd-vo AS USSR.
- Lazarev, V. N. (1959). *Proiskhozhdenie italianskogo Vozrozhdenia: v 3 t.* [The origin of the Italian Renaissance: in 3 vols.] (Vol. 2). Moscow: Izd-vo AS USSR.
- Lazarev, V. N. (1979). *Proiskhozhdenie italianskogo Vozrozhdenia: v 3 t.* [The origin of the Italian Renaissance: in 3 vols.] (Vol. 3). Moscow: Iskusstvo.
- Poincare, A. (1910). *Nauka i metod* [Science and method]. Odessa: Mathesis.
- Sergeev, K. V. (2010). *Priblizhenie k Leonardo: dekonstruktsiya ideala kreativnosti* [Deconstruction of the creativity ideal]. Moscow: Letnii sad.
- Volchok, Yu. P. (2014). *Suprematicheskaya arkhitektura* [Suprematic architecture]. In *Entsiklopedia russkogo avangarda* (Vol. 3, book 2, pp. 263–266). Moscow.
- Yampolsky, M. B. (2007). *Tkach i visioner. Ocherki istorii representatsii, ili o materialnom i idealnom v culture* [A weaver and a visionary. Outlines of representation history, or about the material and the ideal in the culture]. Moscow: NLO.
- Zubov, V. P. (1962). *Leonardo da Vinci*. Moscow, Leningrad: Izd-vo AS USSR.

< Площадь Синьории в Виченце. Вид со стороны Лоджии-дель-Капитано Андреа Палладио

^ Средневековая башня у базилики на площади Синьории в Виченце Андреа Палладио

^ С. А. Скуратов. Жилой дом на Мосфильмовской улице. Фрагмент. Перспектива. 2011