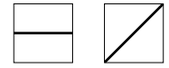
Сергей Ситар

Архитектура внешнего мира. Искусство проектирования и становление европейских физических представлений

Новое издательство
Москва 2012



Архитектурно-строительная аналогия в европейской мысли: от «мистического Ничто» античности к «объективному Ничто» Эйнштейна и Больцмана

Вопрос о критериях научности того или иного представления, требующий определения специфики научного представления в сравнении, к примеру, с представлением мифологическим, — это вопрос о границах науки, и потому он едва ли может быть решен и даже поставлен изнутри самой науки («научно»). Античная философия, понимавшая себя еще как «искусство», позволяет подойти к этому вопросу через обращение к «генеалогии понятий» — начав, к примеру, с предложенного Платоном в диалоге «Политик» деления искусств на «практические» (praktike) и «познавательные» (gnostike). «Практическими» искусствами Платон называет ремесла, в которых знание (logos) остается непроявленным — как бы «вросшим в дела». Исходным примером «познавательного» искусства служит математика, которая не производит новых вещей, а лишь познает и составляет суждения о том, что уже познано. От математики Платон переходит к зодчеству и обращает внимание на то, что архитектор — поскольку он не прикладывает к строительству собственные руки, а только управляет рабочими, — также является представителем искусств познавательных. После этого рассуждения Платон добавляет об архитекторе: «Но только, я думаю, после того, как он вынесет суждение, это еще не конец, и он не может на этом остановиться, подобно мастеру счетного искусства [математику]: он должен отдавать

приказания — какие следует — каждому из работающих, пока они не выполнят то, что наказано»[50]. В современных терминах это «суждение», которое зодчий составляет перед началом строительных работ, мы определили бы как «проект».

Аристотель в «Физике» также обращается к строительному искусству, но совсем по другому поводу — с намерением показать, что возникновение и бытие природных вещей не случайно, а обладает внутренней разумностью и целенаправленностью: «И так, как делается [каждая вещь], — пишет он, — такова она и есть по природе, и, какова она по природе, так и делается, если что-либо не помешает. Делается же ради чего-нибудь, следовательно, и по природе существует ради этого. Например, если бы дом был из числа природных предметов, он возникал бы так же, как теперь [создается] искусством; а если бы природные [тела] возникали не только благодаря природе, но и с помощью искусства, они возникали бы так, как им присуще быть по природе»[51]. Объединяет то и другое (дом и «природное тело»), согласно Аристотелю, наличие *формы-эйдоса*.

Из сопоставления позиций Платона и Аристотеля следует, что предмет естественнонаучного представления — а этим предметом в первую очередь являются именно артикулированные смыслы или «идеи» природных вещей, которые после Аристотеля начинают делиться на более частные аспекты (происхождение, форма, назначение и т.д.), — возникает в момент, когда мир в целом начинает мыслиться по аналогии с сооружением или изделием, подчиненным рациональному замыслу[52]. Совпадая в этом пункте, Платон и Аристотель расходятся лишь в вопросе о том, каким именно способом смысл (идея, форма) реализуется в мире «природных тел». Согласно платоновской космологии, изложенной в «Тимее», демиург обустраивает действительный мир, взирая на им же созданный идеальный самодвижущийся образец, который Платон называет словом «парадигма» (παραδείγμα), использовавшимся в то время для обозначения архитектурных моделей — образцов для

50 *Платон*. Политик, 260a (Т. 3. Ч. 2. С. 15).

51 *Аристотель*. Физика, 199a (Т. 3. С. 98).

52 Переходным этапом к такому толкованию было учение Эмпедокла, в рамках которого Вселенная трактуется как созданная по божественному замыслу *картина*, — как это следует, в частности, из следующего фрагмента: «**Словно когда живописцы испещряют посвятительные дощечки [=картины] / Люди, хорошо сведующие в искусстве благодаря Смекалке (Метис) / Схватив руками разноцветные краски / И смешав их в определенной пропорции** (armonih) **— одних больше, других меньше — / Приготовляют из них изображения, похожие на все вещи / И создают деревья, мужчин и женщин / Зверей и птиц, и водокормных рыб / И долговечных богов, всех превосходящих почестями / — Так да не одолеет твоего ума обман, будто / Смертные [существа] — сколько их ни явлено взору в несметном количестве — происходят из другого источника, / Но четко знай, что [единственный источник] — они [= элементы], ибо слово, услышанное тобой, — от бога**» (Фрагменты ранних греческих философов. М.: Наука, 1989. Ч. 1. С. 349). Иначе говоря, четыре стихии образуют мир подобно тому, как краски, повинуясь воле художника, складываются в картину.

строительства зданий. К этому, впрочем, следует добавить, что платоновский «образец» представляет собой вечное, живое и разумное существо, содержащее в себе эйдосы (образцы) всех родов сущего, и, соответственно, является эталоном истинности для любых суждений, то есть он неизмеримо сложнее и совершеннее всех когда-либо создававшихся людьми объектов. Однако сходство деятельности демиурга с работой архитектора простирается здесь настолько далеко, что представители созданного демиургом «рода богов», по версии Платона, выступают затем в роли строительных рабочих, на которых возлагается обязанность довершить творение «тленного» мира по вечной умопостигаемой модели. Нарочитость этого сходства миротворения со строительством здания по проекту вызвала сомнения у Аристотеля, который в «Физике» и «Метафизике» непрерывно полемизирует с программным тезисом Платона о самостоятельном существовании «эйдосов-идей».

Показательно, что различие позиций двух патриархов европейской философии по вопросу о существовании идей лучше всего раскрывается именно в использовании ими *архитектурно-строительной аналогии*. Следуя за Платоном, для иллюстрации своих философских положений Аристотель регулярно прибегает к примеру строящегося дома (наряду с примером излечения тела от болезни при помощи врачебного искусства). Не отступая далеко от позиции своего великого предшественника, он полагает вполне очевидным, что бытие природных вещей определяется формой-эйдосом — примерно так же, как существование дома определяется наличием общего замысла, идеи или смысла (логоса). Однако, с точки зрения самого же Платона, уравнять эйдос природной вещи с формой искусственного изделия невозможно, поскольку в таком случае теряется из виду неоспоримое различие между естественными вещами и произведениями человека. Отсюда с необходимостью вытекает парадоксальный, на первый взгляд, пункт учения платоников: выделяя в естественных вещах формальный (эйдетический) аспект по аналогии с продуктами человеческого творчества, платоники при этом не признают существования самостоятельных эйдосов для искусственных объектов (таких, например, как дом и кольцо)[53]. Аристотель,

53 *Аристотель*. Метафизика, 1080a (Т. 1. С. 331). Отступление от этого принципа можно найти у самого Платона в начале 10-й книги «Государства», где идея кровати признается единственной и богосотворенной: *Платон*. Государство, 596b–597d (Т. 3. Ч. 1. С. 458–460).

хотя и несколько неуверенно, присоединяется к ним, говоря при этом следующее:

> В некоторых случаях определенность, характеризующая вещь, не имеет места иначе, как в составной сущности (то есть в соединении формы с материей — *С.С.*), — так обстоит дело, например, с формой дома, если только [здесь] не иметь в виду искусства (для подобных форм не бывает также возникновения и уничтожения, но в [некотором] ином смысле существует и не существует дом без материи… и [вообще] все то, что зависит от искусства); а уж если говорить [об отдельном существовании этих форм], то только — по отношению к предметам природы[54].

Но чем же все таки принципиально отличаются природные вещи от искусственных? Размышления над этим вопросом приводят Аристотеля к установлению различия в способе возникновения, то есть различия между «возникновением благодаря природе» и «актами создания». По поводу последних Аристотель говорит: «через искусство возникает то, форма чего находится в душе»[55], — причем в применении к *дому* формой (или идеей) он называет как «дом без материи», так и домостроительное искусство в целом. Но если *в области искусства* форма может осуществляться, не будучи «самостоятельной», а находясь *в душе* действующего начала (например, строителя), то не правильнее ли под формами природных вещей понимать нечто, находящееся внутри них самих? И стоит ли, в таком случае, признавать отдельное существование форм-эйдосов для *природных* вещей и вводить для объяснения происхождения космоса антропоморфную фигуру демиурга, творящего, глядя на эти вечные «образцы»?[56] Примерно такой ход рассуждений приводит Аристотеля если не к полному отрицанию, то, по крайней мере, к систематической критике платоновой теории идей, из которой рождается его собственное учение о действующем начале природы: если платонов демиург — это, условно говоря, архитектор, который когда-то сотворил мир в соответствии с заранее созданным чертежом-концептом, то аристотелевский созерцающий себя Разум-Нус или «неподвижный движитель» творит непрерывно и «энергийно», то есть каждый единичный его акт есть одновременно и частный момент осуществления всеобщего замысла и законченное, самодостаточное действие, уже заключающее в себе свою цель[57]. Человеку нечто подобное (единично-всеобщее) доступно лишь в виде отдельных моментов его чистой созерцательной разумности и благости: когда человек, например «видит и тем самым увидел, размышляет — и тем самым размыслил, думает — и тем самым подумал… он живет

54 *Аристотель*. Метафизика, 1070a (Т. 1. С. 303).

55 Там же, 1032b (С. 198).

56 Ср.: «В самом деле, что это такое, что действует, взирая на идеи?» (Там же, 990b [С. 88]).

57 На этом полном («энергийном») понятии движения, подразумевающем единство в событии материальной, формальной, действующей и целевой причин, Аристотель строит итоговую систему различия между «природными» («существущими по природе») и «искусственными» вещами: первые содержат в себе причину собственного стремления к изменению; вторым же это стремление свойственно только «по совпадению», то есть «лишь постольку, поскольку они оказываются состоящими из камня, земли или смешения [этих тел]» (*Аристотель*. Физика, 192b 8–24 [Т. 3. С. 82]).

хорошо и тем самым уже жил хорошо, он счастлив — и тем самым уже был счастлив». Но к ожидающим какого-то внешнего окончания действиям человека это не относится, поскольку «нельзя сказать, что он учится — и тем самым научился или лечится — и тем самым вылечился… идет — и уже сходил, *строит дом — и построил его*…»[58].

Аристотелевская концепция, как видно из вышесказанного, представляет собой существенно модифицированную версию креационизма Платона, в которой из божественного творчества принципиально исключается «принижающая» его аналогия с творчеством человека — и это, прежде всего, момент *труда по реализации*, определяющий *дистанцию* между замыслом и достижением цели. Помимо этого, Аристотель устанавливает принципиальный водораздел между *математическим* познанием природы и божественным всеведением, наглядно показывая, что любое математическое представление обречено на неполноту, поскольку имеет дело лишь с частным аспектом тех или иных реальных вещей («первых сущностей» или «субстанций»), для которых невозможно полное внешнее определение, ибо только само их бытие совпадает без искажений с их понятием — иначе говоря, они есть такие и только такие, какие они есть. Эта произведенная Аристотелем реконструкция платоновского учения об идеях поражает глубиной и не утрачивает своего влияния в течение последующих двух тысячелетий — ее отголоски отчетливо слышатся и в учении Спинозы о тождестве Природы и Бога, и во всеохватывающем диалектическом синтезе Гегеля. Примечательно, однако, что при всей своей радикальности она ни в коем случае не отменяет основного достижения предшествующего этапа античной мысли, а именно перехода к *трактовке сущего в аспекте формы*, которая для Аристотеля есть одновременно и суть бытия и — в преимущественном смысле — *природа* рассматриваемой вещи[59]. В этом пункте *преемственности* между Платоном и Аристотелем обнаруживается основание и отправная точка европейского «исследовательско-преобразовательного» культурного проекта, посторенного на представлении о том, что все существующее существует только в меру и в силу своей оформленности. Позицию Гераклита — малоазийского предшественника афинской Академии — еще можно было резюмировать следующим образом: людям кажется, что они имеют дело с некими определенностями, но это лишь иллюзия, с помощью которой слабый человеческий рассудок успокаивает себя; Вселенский же Логос, со своей стороны, столь отличен от всего чувственно данного, что актуально непознаваем. Эта радикально-релятивистская или радикально-скептическая позиция, подтолкнувшая целый ряд античных мыслителей к самоубийству, несомненно послужила «трамлином» для созерцательно-мистического взлета платонизма в сферу вечных умопостигаемых сущностей. И достигнутой в этот знаменательный момент «высоты» европейской мысли хватило надолго — как заметил уже

58 *Аристотель*. Метафизика, 1048b (Т. 1. С. 248).

59 Ср.: «Следовательно, форма есть природа» (*Аристотель*. Физика, 193b [Т. 3. С. 84]).

в XX веке Мартин Хайдеггер, «вся западная философия [вплоть до Ницше] есть платонизм»[60]. После Аристотеля проблематичность представления об «оформленности» чего бы то ни было сменяется вопросом о том, как именно возможна вот эта — вполне доступная нашему наблюдению — оформленность и откуда она берется. Поэтому восприятие и толкование происхождения природных вещей по аналогии с человеческим осмысленным творчеством и возникающий отсюда концепт *технологического креационизма*[61] не только не исчезают с культурного горизонта, но, наоборот, последовательно вытесняют всякий познавательный скептицизм. Вот, например, какую метафорическую трактовку акта сотворения мира предлагает Филон Александрийский (I век н. э.), учение которого на фоне учения Аристотеля выглядит как несколько наивное возвращение к возвышенному платонизму:

> Когда строится город по великой любви к почестям царя или какого-то правителя, присваивающего себе единоличную власть и вместе с тем блистательного умом и желающего приумножить свое счастье, обычно бывает так, что Приходит сведущий человек, обученный зодческому искусству, и, рассмотрев, какие преимущества [для строительства] предоставляет климат и рельеф, вначале в уме рисует едва ли не все части того города, который собирается строить: святилища, гимнасии, пританеи, места собраний, порты, верфи, улицы, укрепления, основания домов и общественных зданий. Затем, запечатлев, словно на воске, в своей душе образ каждой из частей, он воздвигает умопостигаемый город. Посредством присущего ему воображения воссоздав его очертания и еще отчетливее представив детали, он, подобно хорошему ремесленнику, взирая на образец, начинает затем возводить город из камня и дерева, соотнося каждую из чувственных сущностей с умными идеями. Подобно тому следует полагать и о Боге, Который, задумав основать Свой великий град вначале замыслил его прообразы, из которых составив умопостигаемый мир, Он и стал создавать затем чувственный, пользуясь первым как образцом[62].

Здесь, впрочем, в платонизм вносится важная «проаристотелевская» поправка — образцы или «умные идеи» существуют, по Филону, не только самостоятельно, но также «в уме» или «в душе» строителя. Но для чего в принципе необходимо выделять создание образца или «проекта» (в душе творца или вне ее) как отдельную стадию или составляющую Творения? Такая «архитектурность» мира является гарантией его охваченности единой упорядочивающей волей или творческим «замыслом-смыслом», направляющим все события и вещи по заранее определенному пути. Отсюда понятно, почему «проективизм» Платона и Аристотеля в христианскую эпоху

60 *Хайдеггер М.* Европейский нигилизм // Хайдеггер М. Время и бытие. С. 158.

61 Эпитет «технологический» использован здесь с оглядкой на античное значение слова «техне» (te′cnh) — искусство вообще.

62 *Филон Александрийский*. О сотворении мира согласно Моисею [17–19] // Филон Александрийский. Толкования Ветхого Завета. С. 53–54.

представляется не только оправданным, но даже требующим дополнительного акцентирующего усиления. В IV веке Амвросий Медиоланский, наставник Блаженного Августина, критикует в своем «Шестодневе» как платоново учение о самостоятельности идей, так и аристотелевскую безначальную вечность мира — именно по той причине, что они не в состоянии раскрыть *всю грандиозность* божественного креативного акта. «Идеи», по Амвросию, не существуют вне творца, поскольку в таком случае они начинают с ним конкурировать, но мир не есть и просто непрерывная демиургия неподвижного Разума-Нуса, поскольку такая интерпретация не гарантирует в полной мере сплоченности мира в божественном знании *цели и целого мировой истории*. Критический синтез Платона и Аристотеля в свете ветхозаветной космогонии приводит Амвросия к формуле, в которой наличие «проекта» (образца) утверждается, но с указанием на его коэкстенсивность (равнодейственность) творению мира: «Как прекрасно сказано: в начале сотворил, для того, чтобы с *непостижимой быстротой описать прежде сделанное и изложить доказательство этого*»[63]. «С непостижимой быстротой» здесь означает загадочное для человеческого ума совпадение трех отдельных моментов божественного созидательного акта: творение как таковое, его описание и его доказательство-изложение по сути одновременны, ибо само время также является сотворенным в этом акте. Согласно Амвросию, жизнь в присутствии тайны этого совмещения — это дар, который отличает верующего от тех «натурфилософов», по мнению которых мир образуется в результате самопроизвольного (то есть «случайного» или «спонтанного») сцепления и расцепления атомов. О последних Амвросий, со ссылкой на Моисея, говорит: «Эти люди подобны паукам, ткущим паутину»[64].

В этой короткой критической ремарке дает о себе знать надвигающийся необратимый разрыв между теологией и натурфилософией, и потому она заслуживает специального комментария. На первый взгляд может показаться, что этим сравнением Амвросий только подчеркивает свое презрительное и негативное отношение к атомистам. Впечатление это несколько меняется, если вспомнить, во-первых, об упомянутом выше различии между искусством архитектора и строительным ремеслом (которое было введенно Платоном в диалоге «Политик»), а во-вторых — о том, что паутина является примером так называемого строительства животных — наряду с пчелиными сотами, муравейниками, гнездами и т.п. Полагая, что последователи атомистических взглядов достаточно наказаны уже самой своей близорукостью, Амвросий не считает необходимым заниматься подробным опровержением их позиции, однако через сравнение их с пауками он косвенным образом дает понять, что познание, основанное на христианском религиозном опыте, относится к атомистической натурфилософии примерно так же, как архитектура относится к «машинальному» ремеслу или строительству

63 *Амвросий Медиоланский*. Шестоднев [II-5]: www.creatio.orthodoxy.ru/fathers/amvrosi_mediolansky.html.

64 Там же, II-7.

животных, не способных подняться до самопознания и самоосмысления. Использованная им метафора в таком толковании выглядит не такой уж уничижительной — ведь в плетении паутины присутствует известная методичность, а по тонкости работы она даже превосходит большинство человеческих изделий. Точно также и размышлениям атомистов может быть свойственна известная рациональность, хотя и не поднимающаяся до постижения сути вещей. Одним словом, здесь — вновь с участием архитектурно-строительной аналогии — устанавливается достаточно тонкое, но в то же время принципиальное различие между двумя уровнями или способами познания: с одной стороны, мирским, прагматическим и недальновидным, с другой — религиозным, действительно глубоким и всеохватывающим. И, что немаловажно, работа архитектора на этом этапе мыслится как аналогия познания второго типа.

65
Искусство софиста сравнивается здесь с ремеслом охотника, торговца, кулачного бойца и чистильщика: *Платон*. Софист, 221d–231a (Т. 2. С. 328–342).

Инновационный момент, обращающий на себя внимание в высказывании Амвросия, состоит в том, что сравнение с конструирующим производством используется им уже не столько для истолкования происхождения природных вещей, сколько для характеристики человеческого познания — ведь «паутина», которую «плетут» физики-атомисты, есть не что иное, как дискурсивное представление, учение или знаниевая модель. Сравнение познания, не достигающего сущности познаваемого предмета, с различными видами ремесел уже проводилось в античности — в частности, в платоновском диалоге «Софист»[65], — однако строительное искусство до сих пор едва ли могло фигурировать среди таких ремесел, поскольку главной отличительной чертой «неполноценного» познания полагался, говоря современным языком, именно недостаток конструктивности и фундаментальности. Что же касается познания, достойного называться научным, то оно, независимо от конкретного предмета, традиционно мыслилось стремящимся к единой общезначимой цели, пусть даже эта цель обозначалась у разных философов по-разному — как эйдос, идея, форма, логос, ousia, ratio. В кратком отказе Амвросия от полемики с атомистами (через сравнение их с пауками) звучит признание наличия в их деятельности не только некой рациональности sui generis, но также и своеобразной конструктивности. С другой стороны — в отличие от Платона, который считает своим долгом подробно рассмотреть и опровергнуть учения современных ему софистов, — Амвросий демонстративно отстраняется от полемического диалога с натурфилософами — ведь странно было бы человеку дискутировать с пауками.

Но в результате возникает трещина внутри европейской познавательной традиции: от этого отчасти смиренного, а отчасти иронического «умывания рук» открывается прямая дорога к аверроистскому учению о «двойственной истине» и далее к кульминационному

Ил. 4
Христос Пантократор, творящий мир с помощью циркуля, инструмента архитектора— распространенный сюжет европейских иллюстрированных Библий XIII века. Сцена сотворения мира из Библии св. Людовика, собрание кафедрального собора Толедо [a], и из французской Морализованной Библии (Bible Moralisée), собрание Австрийской национальной библиотеки, Вена [b].

эпизоду в истории средневековой схоластики — полемике между «реалистами» и «номиналистами» по поводу онтологического статуса универсалий (общих понятий). Номинализм, с одной стороны, возобновляет аристотелевскую критику платоновых гипостазированных идей, с другой — сопротивляется также и аристотелевскому отождествлению формы вещи с ее бытием, переключая внимание на связь формы с человеческим представлением и языком. С этого момента возникает два параллельных мира — наряду с античным и раннехристианским горизонтом вещей, определяемых идеями Творца, выделяется горизонт сугубо человеческих, «эмпирических» наблюдений и обобщений: на смену божественному смыслу (логосу, ratio), нисходящему в вещи свыше, приходят «понятия» и «термины» (conceptum, terminus), под которыми подразумеваются смыслы, сформированные в человеческом уме на основе чувственных впечатлений[66]. Показательно, что *и этот* эпистемологический сдвиг не обходится без привлечения архитектурно-строительной аналогии. Вот, к примеру, какую трактовку понятия «универсалии» предлагает Уильям Оккам (напомним, что к сфере «субъектного» [субъективного] он относит чувственно-воспринимаемое бытие, а к сфере «объектного» [объективного] — умопостигаемое):

> Я утверждаю, что универсалия не есть нечто реальное, имеющее в душе или вне ее субъектное (subjectivum) бытие, а имеет в ней лишь объектное (objectivum) бытие, и есть некий [мысленный (fictum)] образ, существующий в объективном бытии, так же как внешняя вещь — в субъективном бытии. Поясню это следующим образом: разум, видящий некую вещь вне души, создает в уме подобный ей образ так, что если бы он в такой же степени обладал способностью производить, в какой он обладает способностью создавать образы, то он произвел бы внешнюю вещь в субъективном бытии, лишь численно отличающуюся от предыдущей. Дело обстоит совершенно так же, как бывает с мастером. В самом деле, так же как мастер, видя дом или какое-нибудь строение вне [души], создает в свой душе образ подобного ему дома, а затем строит подобный ему дом вовне, который лишь численно отличается от предыдущего, так и в нашем случае образ, созданный в уме на основании того, что мы видели внешнюю вещь, есть образец, ибо, так же как образ дома (если тот, кто создает этот образ, имеет реальную способность производить) есть для самого мастера образец, так и тот образ есть образец для того, кто создает его. И сей [образ] можно назвать универсалией, ибо он образец и одинаково относится ко всем единичным внешним вещам и ввиду этого сходства в объективном бытии может замещать вещи, которые обладают сходным бытием вне разума. Таким образом, в этом смысле универсалия такова не первично, а получается через абстрагирование, которое есть не что иное, как некий вид создавания образов…[67]

66 Первому соответствует *universalia ante res*, второму — *universalia post res*.

Как видно из этого фрагмента, на исходе Средневековья эпистемология все еще находится в теснейшем контакте со строительным искусством, следуя за предоставляемыми им примерами. Оккам — известный сторонник строгого разграничения теологии и натурфилософии (также как и разделения церковной и светской власти), и в данном случае он формулирует принцип, который призван узаконить независимое от веры опытное познание природных вещей через обоснование возможности постепенно «выделять» их смысл (или его элементы, такие как общая характеристика вида, схема и т.п.) из материала внешних наблюдений. Оккам не поднимает здесь вопроса о том, *как вообще возможен рассудочный опыт,* то есть как, например, можно обнаружить сходство между какими-то вещами, не обладая заранее самим понятием (идеей) сходства, — эта проблема, непреодолимая вне той или иной метафизики, у Аристотеля решается с помощью категории «общего чувства» (или «шестого» чувства души), а в дальнейшем становится предметом настойчивых размышлений европейских философов, включая Декарта, Лейбница и Канта. Однако трудно не заметить, что вводимый Оккамом на основе архитектурно-строительной аналогии принцип «абстрагирования из опыта» в то же время является адаптацией и развитием метафоры, использованной Амвросием для определения светского «имманентного» изучения мира, — иначе говоря, то, с чем мы имеем дело у Оккама, представляет собой усилие по поднятию статуса и системности секулярной ветви познания с уровня «строительства животных» на уровень, так сказать, «профессионального зодчества». Через тринадцать столетий после Филона Александрийского рядом с метафорой мира как города, построенного Творцом, начинает усиливать свое влияние другая, конкурирующая метафора — образ мира как города, *составленного из человеческих представлений*[68].

Подобное же перерождение — из божественного основания мира в абстракцию или представление человеческого ума — переживает в тот же период универсальное пространство и время. «Неподвижный движитель» у Аристотеля определялся как не имеющее величины начало, суть и конечная цель всех мировых движений — и, таким образом, как их идеальная пространственная мера; — а, кроме того, как то, что движет «неограниченное время», которое можно назвать *абсолютным* в сравнении с конкретными и ограниченными внутримировыми «временами» (интервалами), возникающими *в той или иной материи*[69]. Соответственно,

67 *Уильям Оккам*. Избранное. С. 129.

68 Сам Филон признает существование человеческих представлений в применении к городу, как это выражено, например, в следующем фрагменте: «**Законодатель считает, что города — это не только то, что выстроено из земного материала — из камня и дерева, но и то, что люди, водрузив в душе своей, носят с собою повсюду**» (*Филон Александрийский*. О смешении языков [106] // Филон Александрийский. Толкования Ветхого Завета. С. 324). Существенно, однако, что в его время человеческий «образ города» (приближающийся к божественному «прообразу») еще не расширяется до масштабов «образа мира», приобщиться к которому может быть дано только такому величайшему пророку, как Моисей, и только благодаря чуду божественного откровения.

69 Ср.: Аристотель. Метафизика, 1073a, 1020a («время есть количество»), 1071b («время — или то же самое, что движение, или некоторое свойство движения»); Физика, 219b («время не есть движение, но [является им постольку], поскольку движение заключает в себе число») (Т. 1. С. 311, 307; Т. 3. С. 149).

по Аристотелю, в чувственно-телесном (материальном) мире единое пространство и единое время распадаются в многообразие хотя и соизмеримых в принципе, но *качественно* различных времен и мест («хроносов» и «топосов»). Университетская схоластика XIV века прикладывает настойчивые усилия к тому, чтобы преодолеть эту множественность (гетеротопность-гетерохронность) и артикулировать абсолютные пространство и время, но уже не как «верховный» трансцендентальный принцип, а как умозрительные абстракции, которыми могут и должны пользоваться в своих описаниях ученые-математики[70]. Ньютоновское естествознание в XVII веке делает следующий решительный шаг к упразднению «теологического» пространства античности и Средневековья — оно устанавливает абсолютные пространство и время в качестве *физической реальности*, отделяя их при этом от возможного вмешательства или влияния со стороны Творца принципом неприкосновенности всеобщих законов природы. В заключительной главе «Математических начал естественной философии» (1687) Ньютон пишет о Боге:

> Он вечен и бесконечен, всемогущ и вездесущ; иными словами, его длительность простирается от вечности до вечности; его присутствие — от бесконечности до бесконечности; он правит всеми вещами и знает все вещи, которые делаются или могут быть сделаны. Он не есть вечность и бесконечность, но вечен и бесконечен; он не есть длительность или пространство, но он длится и присутствует. Он длится всегда и присутствует везде — и, существуя всегда и везде, он *конституирует* (constituit) длительность и пространство… В нем все вещи содержатся и движутся; однако он и вещи *не воздействуют* [непосредственно] друг на друга: Бог не затрагивается движением тел; тела же не встречают никакого сопротивления со стороны Бога»[71].

Если заменить в этом пассаже слово «Бог» словом «монарх», а слово «тела» — словом «подданные» или «граждане», то получится определение некой идеальной *конституционной* монархии. И, конечно, нельзя считать простым совпадением тот факт, что основополагающая для новоевропейской науки работа Ньютона выходит всего за два года до того, как британский парламент принимает знаменитый «Билль о правах» (1689), лишающий короля возможности приостанавливать действие парламентских законов, самочинно облагать подданых налогами и использовать армию как инструмент внутренней политики[72].

Представление Бога в качестве архитектора постепенно, но необратимо уступает место фигуре Бога-законодателя. В частности, Николай Коперник, посвящая папе Павлу III свой революционный гелиоцентрический трактат «Об обращении небесных сфер» (1543), именует Бога лучшим и наиболее «регулятивным» архитектором (мастером — opifex) всех вещей[73]. Вместе с тем, как показывает цитировавшийся выше отрывок из Оккама, использование архитектурно-строительной аналогии в роли фундаментальной «эпистемологической направляющей» развития знаний о мире не прекращается, а только меняет сферу приложения. Если принимать оккамовское «архитектурное» определение универсалии, исходя из теологического догмата о сотворенности мира, то «абстрагирование из опыта» приобретает смысл реконструкции в умозрительном представлении божественного образца (идеи, проекта), реализованного в процессе Творения. При этом, однако, переориентация архитектурно-строительной аналогии на сферу человеческого опыта и «абстрагирования из опыта» позволяет обосновать и легитимировать *изолированное* от теологии естественно-научное познание (scientia naturalis) таким образом, как если бы оно могло осуществляться *независимо* от принятия или непринятия креационизма и веры в Бога. При более внимательном рассмотрении выясняется, что такая легитимация необходимо несет в себе *презумпцию* самостоятельной и самоценной познаваемости вещей в качестве существовующих вне сознания (extra anima, то есть «вне души» — по Оккаму). Иными словами, в предренессансной и постренессансной культуре постепенно распространяется вполне догматическое принятие «внешнего» существования вещей, которое подготавливает последовавший в дальнейшем полный разрыв научных представлений как с креационизмом (Платона и реалистов), так и с аристотелевским отождествлением формы и бытия вещи. Как видно из вышеизложенного, архитектурно-строительная аналогия служит, в частности, удобным передаточным звеном, позволяющим естественным наукам относительно «мягко» выйти из-под юрисдикции христианской догматики и церковного образования. Более того, поскольку секулярная наука не хочет обременять себя никакой новой догматикой

70
Этот концептуальный сдвиг подробно рассматривается в работе В.П. Зубова «Пространство и время у парижских номиналистов. (К истории понятия относительности движения)». При всей глубине этого исследования, трудно согласится с предложенной Зубовым итоговой характеристикой системы Аристотеля, которая выражена, в частности, следующей формулой из заключительного параграфа: «**Неуклонная работа критической мысли показала, что в пределах замкнутой аристотелевской Вселенной нет абсолютно неподвижного тела и абсолютных „часов“. Во всяком случае, с чисто кинематической точки зрения вопрос этот неразрешим**» (*Зубов В.П.* Из истории мировой науки: Избранные труды, 1921–1963. СПб.: Алетейя, 2006. С. 294). Из текста XII и XIII книг «Метафизики» Аристотеля с достаточной определенностью следует, что Разум-Нус в его системе трактуется и как пространственная константа («неподвижный движитель») и как абсолютные «часы», — хотя к нему едва ли можно применить понятие «тела» в новоевропейской трактовке. Выражение «с чисто кинематической точки зрения» в цитированном фрагменте Зубова может подразумевать, что кинематика не считает себя в праве включать в свои объяснительные концепции нечто, не являющееся таким (материально-пространственным) телом. Но это не совсем корректно хотя бы потому, что и средневековая, и современная физика расматривает в качестве физической реальности, к примеру, «импульс» (impetus), который также едва ли можно определить как «тело».

71
В переводе А.Н. Крылова 1916 года (с частичным сохранением орфографии источника): «**Он вечен и безконечен, всемогущ и вездесущ, т.е. существует из вечности в вечность и пребывает из безконечности в безконечность, всем управляет и все знает, что было, и что может быть. Он не есть вечность и безконечность, но он вечен и безконечен, он не есть продолжительность или пространство, но продолжает быть и всюду пребывает. Он продолжает быть всегда и присутствует всюду; всегда и везде существуя, он установил пространство и продолжительность… В нем все содержится и все вообще движется, но без действия друг на друга. Бог не испытывает воздействия от движущихся тел, действующие тела не испытывают сопротивления от от вездесущия Божия**» (*Ньютон И.* Математические начала натуральной философии. Пг.: Изд. Николаевской морской академии, 1916. С. 590). Перевод уточнен по изд.: *Newton I.* The Mathematical Principles of Natural Philosophy / Transl. by A. Motte. London: Symonds, 1803. P. 311–312; Philosophiae naturalis pricipia mathematica auctore Isaaco Newtono, Eq. Aur. Londini: apud Guil. & Joh. Innys, Regiae Societatis typographos, 1726; курсив мой.

72
К позиции Ньютона тесно примыкает позиция его современника Декарта, который отождествляет «природу» с материей и объясняет «невмешательство» Бога в повседневные дела природы его «совершенной неизменностью»: «Прежде всего под природой я отнюдь не подразумеваю какой-нибудь богини или какой-нибудь другой воображаемой силы, а пользуюсь этим словом для обозначения самой материи. Я рассматриваю ее со всеми свойственными ей качествами, описанными мной, во всей их совокупности и предполагаю, что бог продолжает сохранять все сотворенное им в том же самом виде. И только из того, что бог продолжает сохранять материю в неизменном виде с необходимостью следует, что должны произойти известные изменения в ее частях. Эти изменения, как мне кажется, нельзя приписать непосредственно действию бога, поскольку он совершенно неизменен. Поэтому я приписываю их природе. Правила, по которым совершаются эти изменения, я называю законами природы» (*Декарт Р.* Мир, или Трактат о свете [VII] // Декарт Р. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1989. Т. 1. С. 199–200).

73
Nicolaus Copernicus. De revolutionibus orbium coelestium [Libri VI]. Norimbergea apud Ioh. Petreium, 1543. P. III. Ср. у Лейбница в «Монадологии» (1741): «**Можно сказать еще, что Бог как зодчий полностью удовлетворяет Бога как законодателя и что, таким образом, грехи должны нести с собою все возмездие в силу порядка природы, в силу самого механического строя вещей, что точно так же добрые деяния будут обретать себе награды механическими по отношению к телам путями, хотя это не может и не должно происходить постоянно сейчас же**» (*Лейбниц Г.* Монадология [89] // Лейбниц Г. Сочинения: В 4 т. М.: Мысль, 1983. Т. 1. С. 429).

(кроме вышеназванной презумпции познаваемости «внешнего мира»), то ее *собственная* «имманентная» конструктивность-архитектоничность становится по сути единственным принципом ее *само*легитимации — в дополнение к эксперименту как легитимации *внешней*, то есть действующей «со стороны объекта».

За три века, прошедших со времен Оккама до научной революции, *здание* из аналога отдельного *концепта* успевает превратиться в устойчивую метафору *мировоззрения* образованного человека, — по распространившемуся убеждению, к моменту достижения человеком зрелости его мировоззрение должно являть собой стройную систему логически связанных положений, установленную на надежном основании[74]. Это требование «мыслить зданиями» хорошо иллюстрируют вступительные строки к «Размышлениям о первой философии» Декарта (1641), в которых родоначальник европейского рационализма описывает побудительный мотив своей реформаторской деятельности в области науки:

> Вот уже несколько лет, как я приметил, сколь многие ложные мнения я принимал с раннего детства за истинные и сколь сомнительны положения, выстроенные мною впоследствии на фундаменте этих ложных истин; а из этого следует, что мне необходимо раз и навсегда до основания разрушить эту постройку и положить в ее основу новые первоначала, если только я хочу когда-либо установить в науках что-то прочное и постоянное;

и далее:

> …так как подкоп фундамента означает неизбежное крушение всего воздвигнутого на этом фундаменте здания, я сразу поведу наступление на самые основания, на которые опирается все то, во что я некогда верил[75].

Намерение разрушить прежнее и возвести новое здание на новом фундаменте Декарт выражает неоднократно, в том числе и в другом своем программном произведении — «Рассуждении о методе». Принимая во внимание иезуитское образование Декарта и его подчеркнутую лояльность к католицизму, едва ли можно считать случайным созвучие этой стратегической декларации с некоторыми евангельскими сюжетами — в частности, с завершающей Нагорную проповедь притчей о благоразумном муже, строящем на камне, и безрассудном человеке, строящем на песке (**Мф. 7: 24–27**). Имеется, правда, и немаловажное различие: если в Евангелии под надежным фундаментом для строительства подразумевается понимание и исполнение заповедей, изложенных в Нагорной проповеди,

74 Немалую лепту в этот процесс вносит характерное композиционное сходство между готическими соборами и поздними схоластическими трактатами (типа «Суммы теологий» Фомы Аквинского), на которое обращает внимание Эрвин Панофский в своей известной работе «Готическая архитектура и схоластика» (*Панофский Э.* Перспектива как символическая форма: Готическая архитектура и схоластика. СПб.: Азбука-классика, 2004).

75 *Декарт Р.* Размышления о первой философии // Декарт Р. Сочинения. СПб.: Наука, 2006. С. 141.

то Декарт наиболее прочным основанием считает неопровержимость факта своего собственного существования как мыслящей субстанции, то есть самоочевидность знаменитой пропозиции «я мыслю, следовательно существую» (ego cogito ergo sum)[76]. Историческая специфика картезианского «методического сомнения» заключается именно в стремлении выстроить систему достоверного знания *самостоятельно*, без опоры на какие-либо внешние источники и авторитеты — включая, судя по упомянутому расхождению, и Евангелие.

В несколько более раннем «Рассуждении о методе» (1637) Декарт подробнее разбирает исходный импульс свого интеллектуального предприятия и приводит ряд интересных автобиографических деталей, из которых следует, что архитектурно-строительная аналогия играла в становлении его взглядов едва ли не центральную роль (привожу соответствующий фрагмент полностью, учитывая его значение для сюжета настоящей главы):

> Когда я с коронации императора вернулся в армию, наступившая зима задержала меня на месте стоянки армии. Не имея ни скем общения, которое бы меня развлекало, свободный, по счастью, от забот и страстей, которые бы меня волновали, я проводил целый день у очага и имел полный досуг отдаваться своим мыслям. Одной из первых мыслей, занимавших меня, была та, что часто в произведениях, где отдельные части написаны несколькими мастерами, нет того совершенства, как в тех, над которыми работал только один. Так, мы видим, что здания, задуманные и завершенные одним архитектором, обычно красивее и стройнее тех, над постройкой которых трудились многие, используя при этом старые стены, построенные для других целей. Так, старые города, бывшие когда-то лишь небольшими поселениями и с течением времени ставшие большими городами, обычно скверно распланированы по сравнению с теми правильными площадями, которые инженер по своему усмотрению строит на равнине. Хотя, рассматривая здания старых городов каждое в отдельности, часто можно найти в них столько же и даже больше искусства, чем в зданиях других городов, тем не менее, глядя на общее расположение этих зданий — больших и маленьких, вперемежку, что делает улицы кривыми и неровными, — скажешь, что это скорее дело случая, чем сознательной воли людей, применяющих разум. Принимая же во внимание, что всегда имелись те или иные должностные лица, обязанные заботиться о частных зданиях, дабы они служили украшением обществу, мы должны признать, сколь трудно сделать что-нибудь совершенное, работая только над чужими произведениями[77].

76 В третьем «Размышлении», посвященном доказательству существования Бога, Декарт, правда, делает оговорку, несколько усложняющую «моноцентричную» структуру его построений: **«…мое восприятие Бога более первично, нежели восприятие самого себя»**. Однако по своему месту в изложении эта мысль прочитывается все же как нечто, обнаруженное в ходе рассуждений, основанных на «cogito» (*Декарт Р.* Размышления о первой философии. С. 159).

77 Там же. С. 98.

В архитектуроведческих исследованиях Декарту принято отдавать дань уважения как вдохновителю французского регулярного градостроительства. Гораздо меньшее внимание уделяется тому (очевидному из приведенного фрагмента) факту, что Декарт обосновывает свой революционный *эпистемологический проект* — проект радикальной реорганизации противоречивого клубка сложившихся до него представлений о мире — с помощью ссылки на архитектурно-строительную практику и с опорой на *эстетическое* суждение (подчиненные единому замыслу здания, по его собственному выражению, «*красивее и стройнее*»). Судя по приведенным строкам, Декарту действительно принадлежит известное историческое первенство в интеллектуальном схватывании органически сложившегося города в качестве единого и цельного объекта, с которым можно работать как с огромным техническим изделием или зданием, хотя для него самого это схватывание является лишь передаточным звеном к подобному же схватыванию *всего мира* как *объекта* — и уже не в оккамовском, а в новоевропейском смысле, то есть как *внешнего физического* объекта. Очевидно также, что прелюдией к декартовской революции в эпистемологии должны были послужить успехи в картографировании городов и обитаемых территорий, накапливавшиеся в течение предшествующих полутора столетий. Середина XVI века — исторический период, когда весьма наглядным образом сталкиваются две эпохи или даже «эры» в графической репрезентации городов. Это столкновение или наложение происходит, к примеру, в творчестве Пирро Лигорио, который в своем плане Рима 1561 года все еще следует традиции «повествовательной» картины (ключевые здания выделены и укрупнены, а «фоновая» застройка изображается как слаборасчлененная масса), хотя почти в то же самое время для реконструкции виллы Адриана в Тиволи он вычерчивает в полном смысле ихнографический (ортогональный) план всего усадебного комплекса и окружающего участка, применяя даже некий прообраз горизонталей для представления рельефа. К этому же времени относится первый приблизительный ихнографический план всего Рима, выполненный Леонардо Буфалини по следам «моноцентрической» топографической съемки Леона Баттисты Альберти (1434) и послуживший, в свою очередь, отправным пунктом для дальнейшей, все более жесткой геометрической координации римских улиц и площадей, завершением которой стал знаменитый подробный план Нолли XVIII века. Все это самым непосредственным образом перекликается с выводом Декарта о необходимости опереться в трактовке внешнего мира на аппарат геометрии и на то абстрактное бесконечное пространство, которым геометры оперируют в своих доказательствах. Пусть, как пишет Декарт, при всей очевидности этих доказательств «ни в одном из них нет ничего такого, что убеждало бы меня в существовании их предмета» (то есть в существовании бесконечного равномерного пространства), — все же, по его мнению, это пространство,

скоординированное евклидовым принципом сложения расстояний, следует принять точно так же, как *существование Бога*, бытие которого заключается в самом представлении о нем как о совершенном существе[78]. В этом же фрагменте Декарт призывает отдать должное «совершенству» абстрактного треугольника (с его постоянной суммой углов), а также совершенству сферы, все части которой расположены на неизменном расстоянии от центра.

Если математическая соразмерность евклидова треугольника служит удобным инструментом для разворачивающейся в эпоху Просвещения все более детализированной геодезической *триангуляции* поверхности Земли, то сфера в тот же судьбоносный период окончательно утверждается в роли геометрической модели всей Земли и других небесных тел, парящих в межзвездном пространстве. Одно из ранних (хотя и не первое в истории) утверждение о шарообразности Земли имеется, как известно, уже в платоновском диалоге «Федон», и, судя по множеству признаков, представление Земли как шара успевает стать чем-то вполне общепризнанным в среде образованных людей Европы задолго до открытий Колумба и кругосветного путешествия Магеллана (конец XV — начало XVI века), — об этом недвусмысленно свидетельствуют, в частности, сохранившиеся иллюстрации к спискам Макробия (комментарии к «Сну Сципиона») XII века, «Божественная комедия» Данте, созданная в начале XIV века, а также хранящийся в Нюренберге глобус Мартина Бехайма, «стягивающий» в геометрическую сферу птолемеевский мир без обеих Америк и Тихого океана[79]. «Сильная» формальная гипотеза здесь, как и во многих других эпизодах истории знания, предшествует накоплению эмпирических данных, выступающих скорее в роли «чувственной реализации» или «опредмечивания» априорного представления[80]. Такое же предвосхищающее геометрическое моделирование, воспитывающее взгляд и подготавливающее акты непосредственного восприятия, осуществляется Просвещением и в отношении городов: к примеру, награвированный Луи Бретезом в 30-е годы XVIII века детальный аксонометрический вид Парижа с птичьего полета (так называемый план Тюрго) примерно на 50 лет опережает изобретение аэростата, а значит, и саму практическую возможность увидеть город во всех деталях с такой высокой точки, — «сконструированное» видение общего всегда «бежит» впереди видения чувственно-наглядного.

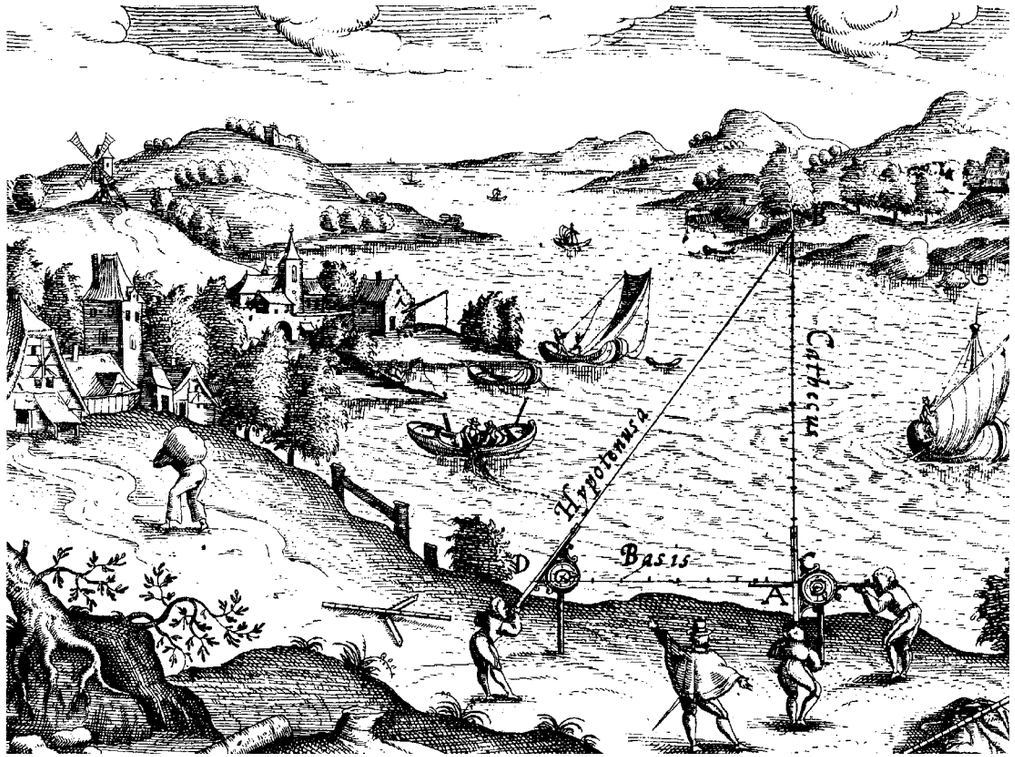
Параллельно с проектом тотальной координации пространства в европейской культуре зарождается и стремление к полной математической координации всех движений и действий во времени. Этому

78
Декарт Р. Размышления о первой философии. С. 110.

79
Наиболее раннее *прямое* утверждение сферичности Земли в средневековой христианской науке относится к VIII веку и принадлежит перу Беды Достопочтенного (De temporum ratione, 32; De natura rerum, 46 [*Bede*. The rackoning of time. Liverpool: Liverpool University Press, 1999. P. 91]). Несколько менее определенные, но все же принятые большинством историков науки свидетельства «априорного» утверждения сферической концепции Земли имеются в текстах Аврелия Августина (IV–V века), Исидора Севильского (V–VI века; см.: Исидор Севильский. О природе вещей // Социально-политическое развитие Пиренейского полуострова при феодализме. С. 150), Иоанна Дамаскина (VII–VIII века), св. Фотия (IX век) и в ряде других средневековых источников.

80
С появлением в XIX веке неевклидовых геометрий становится понятно, что представление Земли в виде сферы имеет смысл только внутри определенной исторической «когнитивно-операционной системы», в которой доминирует евклидова трехмерная модель пространства. По мере смены общей пространственной парадигмы представление о шарообразности Земли, очевидно, выйдет из употребления точно также, как это случилось с предшествовавшим ему представлением Земли в качестве плоского диска.

Ил. 5
Созданная во второй половине XVI в. гравюра Левина Хульсиуса, фламандско-немецкого картографа и мастера по изготовлению астрономических инструментов, демонстрирует метод триангуляционной съемки (используемый в данном случае для измерения ширины реки), благодаря которому европейский мифо-символический ландшафт постепенно уступает место пространству тотальной геометрической координации.



в немалой степени способствует введенное Ферма в 1636 году понятие «функции», а также быстрое развитие техники дифференциального исчисления. Превращение времени в «четвертую» равномерно градуированную координатную ось, сопровождающееся разработкой все более точных часовых механизмов, позволяет ввести в широкое обращение ранее почти не встречавшуюся разновидность знаковой репрезентации — квантифицированные модели процессов. На этом фоне происходит еще одно характерное заимствование из арсенала архитектурных понятий: в конце XVII века слово «план» (*фр.* plant), традиционно использовавшееся для обозначения горизонтальной проекции здания, получает новый смысл «сценария действий», который в дальнейшем постепенно становится основным (более общеупотребительным). *Статические соразмерности* архитектуры, когда-то игравшие роль когнитивных ключей к тайнам мироздания, бледнеют в сравнении с достижениями теоретической физики, которая строит математические и экспериментальные модели *динамических закономерностей* объективированной природы, представляя последнюю чем-то вроде бесконечно протяженного механического хронометра.

В этой связи весьма показательна полемика между двумя лидерами французского классицизма — Клодом Перро и Франсуа Блонделем (оба — члены французской Академии наук), — ставшая одним из центральных эпизодов знаменитого «спора древних и новых» на исходе XVII века. Полемика разгорается вокруг вопроса о возможности идеальной системы пропорций и других надежных критериев красоты в строительном искусстве. Перро, потрудившись над переводом на французский язык «Десяти книг об архитектуре» Витрувия и ознакомившись с результатами осуществленной Дегоде программы натурных обследований римских памятников, приходит к выводу, что искать идеальный геометрически канон для архитектуры бесполезно — красота постройки есть «продукт фантазии», факт индивидуального субъективного восприятия и предмет социального консенсуса, меняющегося под воздействием исторических обстоятельств или общекультурного прогресса. Для Блонделя такая позиция равнозначна отказу от поиска рационального пути к совершенству — пытаясь опровергнуть рассуждения Перро в своем «Курсе архитектуры» (1675–1683), Блондель выстраивает многоступенчатую генеалогию развития числовой соразмерности в зданиях: отталкивась от упомянутой Витрувием «первобытной хижины», эта генетическая последовательность связывает между собой лучшие памятники разных эпох, стремясь к окончательному и точному выражению архитектурной гармонии в виде универсального закона, который, по мнению Блонделя, можно и необходимо открыть. Две противостоящие точки зрения объединяет одна общая черта — почти благоговейное отношение к экспериментальному естествознанию и лаконичной математической красоте недавно выведенных физиками формул универсальных законов природы. Расходятся два

академика в вопросе о существовании возможности обнаружить нечто столь же убедительное и надежное в области архитектуры. Перро категорически отделяет архитектуру (как продукт человеческой деятельности) от сферы действия законов природы, тем самым обрекая первую на блуждания без твердой математической опоры[81]. Блондель с помощью своих вычислений и генетических реконструкций стремится показать, что архитектура рождается из природы, следует ей и не перестает быть ее частью, а значит, как и все остальное в «естественнонаучном мире», подчиняется универсальным законам. Есть, впрочем, и еще один общий пункт в размышлениях двух академиков — оба они признают важнейшим критерием для суждения о зданиях их утилитарную полезность[82].

Сравнение этих двух подходов позволяет оценить всю неоспоримую радикальность новоевропейского естественно-научного переворота. Складывается вполне определенное, хотя и парадоксальное впечатление, что в представлении Перро и Блонделя природа и архитектура поменялись местами: природа — нечто, в архаичном понимании, «стихийное» — трактуется теперь как своего рода «кладезь рациональности», а архитектура, то есть то, что создается людьми сознательно, воспринимается либо как что-то в основе своей иррациональное (Перро), либо как то, рациональность чего еще только предстоит обнаружить с помощью тщательного математического анализа (Блондель). Предпосылкой для этой «эпистемологической рокировки» служит подготовленное несколькими предшествующими столетиями европейской истории глубокое перерождение понятия «природа», — настолько существенное, что у историка античности А.Ф. Лосева в XX веке появляется повод сказать: «природа в античном понимании… *не имела ничего общего* с ее пониманием в Новое и Новейшее время»[83]. Для прояснения этого различия наиболее показательным является тот факт, что в античности — от греческой классики до Сенеки — «природой» (точнее, «природами») принято было называть главным образом нечто, присущее растениям, минералам, животным и человеку и лишь затем уже (в какой-то мере) космосу, понимаемому как живое тело[84]. В эпоху классицизма природа окончательно универсализируется, «эмансипируется» от чувственных переживаний человека и гипостазируется, при этом уже не в качестве сущности-личности (как это было еще у Кузанского, отождествлявшего ее со второй ипостасью Троицы — Логосом-Христом, или у Альберти, видевшего в ней импровизирующего художника), а в качестве некоего безличного всеобъемлющего объекта,

81
Впрочем, отдавая архитектуру во власть произвола общественного мнения, косвенным образом Перро дает понять, что ее блуждания должны приходить к позитивному разрешению благодаря авторитету великого просвещенного монарха, который устанавливает планку хорошего вкуса для подданных (Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en François, avec des notes et des figures. Paris: Chez Jean Baptiste Coignard, 1673. P. d–e).

82
Несколько более развернутый комментарий позиции Перро см. в главе 5. Подробный анализ полемики между Перро и Блонделем см.: *Хохлова С.* Теория архитектуры Н.-Ф. Блонделя // Очерки теории архитектуры Нового и Новейшего времени / Под ред. И.А. Азизян. СПб.: Коло, 2009. См. также: *Gardes M.* Perrault contre Blondel: un épisode édifiant de la querelle des Anciens et des Modernes [2001]: http://ww3.ac-poitiers.fr/arts_p/b@lise13/pageshtm/page_3.htm.

83
Лосев А.Ф. История античной эстетики. М.: Искусство, 1994. Т. 8: Итоги тысячелетнего развития. Кн. 2. С. 328–329.

84
Лосев приводит в этой связи выводы Вальтера Визи, полученные на основе статистического анализа античных литературных памятников: **«Небезразличен для нас также и статистический подсчет одного английского автора. Оказывается, что из 34 текстов классической литературы термин „природа“ применяется 25 раз к человеку, по одному разу — к растениям, птицам, зрению и слуху, сердцу, жизненной силе земли, облакам и 3 раза — к различным персонификациям»** (Там же. С. 301). Существенно, что греческое «фюсис» не распротраняется на движение небесных тел, поскольку в это движение отличается явной упорядоченностью, а «фюсис», по выражению Гераклита, «любит скрываться» (Гераклит, DK 22B123; цит. по: *Ахутин А.В.* Понятие «природа» в античности и в Новое время. М.: Наука, 1988. С. 222).

трансцендентного по отношению и к отдельному человеку и даже к человечеству в целом. Эту «высшую объективность» природы, как и античный «образец мироздания», можно трактовать как «проект» — но только теперь это уже скорее не «божественный», а социальный или, точнее, общественно-институциональный проект. Не раскрываясь перед людьми сразу во всех нюансах, имманентная рациональность природы требует постоянного дальнейшего уточнения средствами науки, то есть последовательного, проникающего во все более тонкие детали «простраивания», главным инструментом которого становится математическая формализация. В результате то, что было «природой», для образованного сознания становится в некотором роде архитектурой — и наоборот.

85
Цит. по: Kostof S. A History of Architecture: Settings and Rituals. Oxford; N.Y.: Oxford University Press, 1985. P. 566.

Архитектуре в такой ситуации не остается ничего иного, как покорно следовать «в форватере» достижений естественных наук, которые неустанно трудятся над грандиозным зданием объективированной Вселенной. Одним из красноречивых свидетельств признания архитекторами факта перехода эпистемологической инициативы к естествознанию становится созданный Этьеном Булле в 1784 году проект кенотафа Ньютона в виде гигантского полого шара. К этому произведению автор присовокупляет следующее эмоциональное обращение: «О Ньютон, поскольку благодаря глубине твоей мудрости и проницательности твоего гения ты определил форму Земли, я замыслил облечь тебя в твое же собственное открытие»[85]. В этом послании можно расслышать и нотку запоздалого соперничества — хотя, безусловно, почтительного и самоироничного: новая физика поместила человечество в новое пространство, упорядоченное по ее математическим правилам; что ж, возможно, архитектуре удастся взять хотя бы частичный реванш, создав достойный символ торжества науки и заключив в него дух величайшего из физиков. Суровый и монументальный лаконизм «идеальных» геометрических тел, которые Булле, Леду и их соратники выбирают для своих проектов, выдает их глубокую зачарованность абстракциями и «емкими» формулами физической науки. Примечательно, что именно в охваченной модернизационными процессами Франции зарождается доктрина *architecture parlante* («говорящей архитектуры»), требующая, чтобы каждое здание несло в своем облике отчетливо выраженное сообщение — в частности, о своем назначении. В той или иной степени этой доктрине следовали все последующие архитектурные течения, включая «национально-романтические» опыты XIX века, эклектику, модерн, популярный в XX веке функционализм и, наконец, вдохновленный «Уроками Лас-Вегаса» постмодернизм. Этот переход архитектуры в «говорящее» состояние несет с собой нечто принципиально новое в сравнении с поэзисом готических соборов, которые — как широко признано благодаря ностальгическим ламентациям Гюго — служили для малограмотных прихожан незаменимыми наглядными пособиями

по Священой истории. По сути доктрина *architecture parlante* руководствуется стремлением *воссоединить* архитектуру с полем «смысло-мифо-производства», но уже на новом этапе, то есть под эгидой секулярного гражданского общества современного типа, в ходе формирования которого все прежние «неподвижные догмы» вытесняются более или менее широким и динамичным публичным консенсусом — системой научных и политических установлений, выдвигаемых представителями образованного класса. В результате на место прежнего «архаичного» сакрально-символического содержания архитектуры постепенно встает функция *конвенционально-знаковой репрезентации содержаний современной ей светской культуры* (прежде всего, новой естественно-научной и историко-генетической картины мира) — и в этом стремлении к «производству общезначимого» архитекторы стараются следовать примеру политиков и ученых, которые, преобразуя действительность, опираются на *компактные тиражируемые знаковые представления* (тексты конституций, политические лозунги, фиксированные дефиниции, теоремы, таблицы, уравнения и т.п.). Таким образом, антично-средневековое сотериологическое (или теоцентрическое, теологическое) пространство, пройдя в своем развитии через фазу ньютоновского *абсолютного* пространства, достаточно быстро трансформируется в пространство *информационное*[86].

В конце XVIII века несколько запоздалое напоминание об исторической первичности (или, по крайней мере, исходной коррелятивности) архитектурного творчества по отношению к формированию системных знаковых представлений появляется в трудах Иммануила Канта, посвятившего часть первой из своих «Критик» *архитектонике* чистого разума. Не подвергая вопрос об этом отношении специальному исследованию, Кант, тем не менее, настойчиво проводит в своих рассуждениях трактовку продуманного рационального мировоззрения как *здания* — и в этом смысле он не только перенимает эстафету у Декарта, но, пожалуй, проявляет даже большую последовательность. Насколько важна архитектурно-строительная аналогия для кантовского замысла превратить метафизику в строгую науку, видно, в частности, из автокомментария, которым он сопровождает переход от аналитического (учение об элементах) к конструктивному (учение о методе) разделу «Критики чистого разума» (1781):

> Рассматривая совокупность всех знаний чистого и спекулятивного разума как *здание*, идея которого по крайней мере имеется у нас, я могу сказать, что в трансцедентальном учении об элементах мы оценили строительные материалы и определили, для какого здания, какой высоты и прочности годятся они. Оказалось, что хотя мы мечтали о башне, которая должна была доходить до небес, запаса материала на деле хватило только для жилища, достаточно просторного лишь для нашей деятельности на равнине опыта и достаточно высокого, чтобы обозреть ее; между тем смелое предприятие, упомянутое выше, должно было не удаться по недостатку материала, не говоря уже о смешении языков, которое неизбежно должно было вызвать разногласия среди рабочих из-за плана и рассеять их по всему миру, причем всякий начал строить самостоятельно, по своему собственному плану. Теперь нас интересуют не столько материалы, сколько план здания; получив предостережение не увлекаться слепо любой затеей, которая, быть может, превосходит все наши способности, но тем не менее не будучи в состоянии отказаться от постройки прочного жилища, мы сделаем смету на постройку здания в отношении к материалу, который дан нам и вместе с тем сообразуется с нашими потребностями .

Разумеется, по своему назначению и месту в структуре «Критики чистого разума» это высказывание — в первую очередь, поясняющая «служебная» метафора. И все же видеть в кантовском уподоблении знания зданию *всего лишь* фигуру речи было бы неосмотрительным упрощением. В философской позиции Канта, которую приведенный фрагмент суммирует достаточно полно, присутствуют по меньшей мере две примечательных черты, позволяющих прояснить логику дальнейшего развития европейской культуры. Во-первых, эта позиция является манифестом *индивидуальной мировоззренческой автономии* — внутренней независимости свободного «физического лица» в постоянно трансформирующемся информационном поле. В этом смысле она предвосхищает продолжающийся до настоящего времени процесс «социальной атомизации» общества, который по отношению к городу проявляет себя в таких тенденциях как переход роли общественного пространства к СМИ и другим средствам дистанционного кодированого (со)общения, а также постоянное расширение парка индивидуальных транспортных средств и, наконец, «растекание» пригородов (urban sprawl)[88], где бывший городской житель надеется обрести некий «приватный рай»

86

Используемая в этой работе схематическая периодизация эволюции европейских концепций пространства сложилась до знакомства автора с исследованием Анри Лефевра «Производство пространства» (1974), в котором, в частности, вводится сходная по характеру переодизация. Помимо этого общего сходства имеется, правда, и несколько термино-логических и понятийных расхождений, требующих специального комментария. Так, у Лефевра «абсолютным» называется пространство тотемизма и ранней религиозности, в то время как в данной работе понятие «абсолютного» пространства имеет тот же смысл, что и у Ньютона, то есть евклидова пространства, равномерно распространенного на всю Вселенную. «Теоцентрическому» или «теологическому» пространству в предложенной здесь терминологии соответствует лефевровская пара «абсолютное — историческое» пространство, тогда как ньютоновское «абсолютное» пространство в системе Лефевра оказывается расположенным на стыке между «историческим» и «абстрактным» пространствами (в его терминологии). В целом же — хотя и с некоторыми содержательными оговорками, обсуждение которых приходится отложить до другого случая, — вводимой здесь генетической последовательности пространств «теологическое — абсолютное — информационное — диссоциатиативное» (см. далее) соответствует лефевровская последовательность «абсолютное — историческое — абстрактное — дифференциальное». См.: *Lefebvre H.* La production de l'espace. Paris: Edition Anthropos, 1974; ключевые фрагменты книги Лефевра в русском переводе А. Муратова см.: Проект International. 2009. № 24. С. 149. Моя краткая характеристика исторической концепции Лефевра дана в предисловии к этой публикации: *Ситар С.* Европейская левая политическая теория XX века: «унитарный урбанизм» и «производство пространства» // Там же. С. 142.

87

Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Сочинения: В 6 т. М.: Мысль, 1964. Т. 3. С. 595; курсив мой.

88

С приведенным выше высказыванием интересно сопоставить фрагмент из «Критики способности суждения», в котором речь также идет о здании, но уже не в качестве аналогии мировоззрения: **«Если кто-нибудь спрашивает меня, нахожу ли я дворец, который вижу перед собой прекрасным, то я могу, конечно, сказать, что не люблю я таких вещей, которые сделаны только для того, чтобы глазеть на них, или могу ответить, как тот ирокезский сахем, которому в Париже ничто так не понравилось, как харчевни; кроме того, я могу вполне в духе Руссо порицать тщеславие вельмож, которые не жалеют народного пота на такие вещи, без которых можно обойтись; наконец я легко могу убедиться в том, что если бы я находился на необитаемом острове без надежды когда-либо снова вернуться к людям и мог бы одним своим желанием, как бы по мановению волшебной палочки возвести, создать такое великолепное здание, то я вовсе не стал бы прилагать для этого старание, если бы, положим, я уже имел хижину, которая была бы для меня достаточно удобна»** (Там же. Т. 5. С. 204–205). Очевидно, что кантовское «здание метафизики» — при строительстве которого он видит свою основную задачу в ограничении притязаний разума на что-то, «доходящее до небес», — находит в описанной здесь удобной хижине своего рода «бытовое соответствие». Иными словами, и кантовский принципиальный агностицизм, и его требование строжайшей выверенности во всем, что все-таки можно решиться утверждать с научных позиций, — все это является коррелятом буржуазно-протестанского императива тщательного обустройства ограниченного приватного ареала: здесь действует характерный для эпохи этический императив, требующий концентрации усилий и ответственности на небольшом участке, который может трактоваться и как локальный

для себя и своей семьи, сведенной к «нуклеарному минимуму». Знание-здание Канта — это именно «небольшой» частный дом, окруженный «умными стенами», которые состоят из тщательно подобранных и выверенных рациональных аргументов, гарантирующих этому дому надежную защиту от несанкционированных хаотических вторжений извне. Во-вторых, поддерживая косвенным образом традиционный онтологический приоритет («онтофанию») архитектуры через указание на «архитектоничность» как необходимую характеристику подлинной науки, Кант, конечно, озабочен вовсе не тем, чтобы вернуть собственно архитектуре ее утраченную роль, но прежде всего тем, чтобы установить новый устойчивый порядок в области дискурсивных практик (начиная со своей собственной деятельности) и тем самым поднять эту область на принципиально новую ступень. При этом он не просто метафорически переносит понятие *архитектоники* в сферу производства знаний, а существенно расширяет объем этого понятия, определяя архитектонику как «искусство построения систем»[89], то есть таким образом, что этот термин (архитектоника), в дополнение к своей прежней области применения (зодчеству), становится непосредственно применимым к организации науки — мыслительно-дискурсивного поля, сферы производства смыслов и означающих. Новаторский характер этого жеста и его роль индикатора определенного состояния культуры можно оценить, если учесть, что философским понятиям, которые Кант стремится «архитектонически» систематизировать, *не соответствуют уже никакие наглядные представления*: иными словами, гипостазирование абстрактных понятий в европейской культуре к концу XVIII века приобретает такие масштабы, что для приведения их в единство уже (с точки зрения Канта) требуется специальная дисциплина, аналогичная архитектурному проектированию, но имеющая дело с объектами, не доступными прямому чувственному восприятию.

Позицию Канта можно охарактеризовать как отдаленное историческое эхо платоновского идеализма, для которого идея — это не стерильная интеллектуальная абстракция (концепт), но предмет сверхчувственного *созерцания*. При этом, однако, Кант считает необходимым определить идею прямо противоположным образом — а именно как нечто *недоступное* созерцанию, несовместимое с самой возможностью наглядного представления[90]. И тем не менее, в выдвигаемом им требовании *архитектоничности* знаниевых систем сохраняется еще некоторая инерционная связь с эстетическим удовлетворением как критерием истинности-благости (апелляция к красоте архитектуры через понятие архитектоники напоминает аргументы Декарта), то есть «системность» как таковая остается для него еще как-то причастной к сфере чувственных интуиций и переживаний. В дальнейшем эта «запоздалая»

пространственно-временной континуум (в этом Кант, с одной стороны, остается преемником Аристотеля, с другой — предвосхищает теорию относительности), и как эпицентр стабильности в хаосе внепространственных и вневременных *мыслительно-коммуникационных* событий. Отсюда открывается интеллектуальная перспектива, ведущая к закату города как исторической формы и теперешнему дивергентно-диссоциативному состоянию физического пространства.

89 *Кант И.* Критика чистого разума. Т. 3. С. 680.

90 Там же. С. 354.

эстетическая составляющая из практики построения систем постепенно испаряется под натиском машинизма, который неуклонно стремится свести все критерии «правильности» к общеупотребительным математическим стандартам, количественным параметрам и операциональной эффективности[91].

В системе Маркса и Энгельса архитектонический компонент сводится в основном к расслоению действительности на «базис» и «надстройку». Это, впрочем, не означает, что с исторической сцены исчезает сама традиция представления мира как здания или механизма — скорее наоборот. Проект «математизированной вселенной», предложенный естественными науками и подхваченный в качестве парадигматической канвы нарождающимися прикладными науками об обществе, выглядит в общих чертах настолько убедительно, что его дальнейшее уточнение — особенно с точки зрения расширяющего свое политическое влияние «третьего сословия» (буржуазии) — воспринимается как доработка деталей уже почти готового сооружения. Только таким преувеличенно оптимистическим отношением к достижениям науки можно объяснить категоричность вывода, которым Маркс завешает свои знаменитые «Тезисы о Фейербахе» (1845): «Философы лишь различным образом *объясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его»[92]. Для Канта мир в целом есть еще *трансцендентальная* идея, и потому он может быть только *предметом познания*, но не *объектом воздействия* (как целое). Для Маркса мир есть динамическая абстракция, непрерывно конкретизируемая в ходе человеческой деятельности (в первую очередь научно-технической и политической), а значит, по сути он *всегда уже* является объектом воздействия: задача теперь состоит в том, чтобы придать этому воздействию большую целенаправленность, то есть перейти к повсеместному строительству коммунизма.

Осуществить такого рода «онтологический захват» мира как целого (нелегитимный с точки зрения кантовской системы, но в значительной мере подготовленный сначала рационализмом Декарта, а затем диалектикой Гегеля) Марксу позволяет трактовка чувственного восприятия как *деятельности*[93], которая неизбежно подразумевает упразднение когнитивного различия между объектом и процессом. Иными словами, в XIX веке выясняется, что мир *в целом* может быть объектом воздействия, но для этого он должен быть именно таким миром, который внутри себя уже не расчленен (непреодолимо) на независимые объекты, а схватывается совокупно, как единый процесс становления. Но что же может служить опорой для предложенной Марксом преобразовательной деятельности в мире, освобожденном от прежней фрагментарности? В качестве

91 **«Однако в XVIII веке… когда началась критика метафизики со стороны ученых-естествоиспытателей, а также философов, настроенных позитивистски и возвестивших победу материализма — Эйлера, Мопертюи, Кейла, Ламетти, Даламбера, Гольбаха и др., возникла тенденция к тому, чтобы всю систему человеческого знания перевести на язык механики. В этот период понятие цели устранялось отовсюду; возникло даже стремление понять человека как полностью детерминированного внешними обстоятельствами, „средой“, т.е. цепочкой „действующих причин“: появилась „философия обстоятельств“ как проекция механики на науки о человеке»** (*Гайденко П.П.* Христианство и генезис естествознания // Философско-религиозные истоки науки. М.: Мартис, 1997. С. 69).

92 *Маркс К.* Тезисы о Фейрбахе // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: Госполитиздат, 1955. Т. 3. С. 4.

93 Там же.

таких опор выступают новые эволюционные концепции из репертуара естественной и политической истории, главным содержательным наполнением которых становятся те самые кодифицированные (опредмеченные в знаках и числах) статические представления процессов, с которых началась реформа естественных наук. В марксистской политэкономии по аналогии с ньютоновскими законами механики возникают, к примеру, «всеобщий закон капиталистического накопления» и универсальные формулы товарно-денежного оборота; в философии — «законы диалектического материализма», и т.п. Сам термин «закон» выражает при этом лишь одну сторону этих представлений, поскольку по существу речь идет о когнитивном структурировании *процессов*, то есть о «втискивании» их в устойчивые интеллигибельные контуры, как это происходит при проектировании линий поточного производства товаров. Каждое из подобных представлений, начиная с «законов природы», можно трактовать как локальное компромиссное разрешение фундаментального противоречия между незыблемостью закона и неуловимостью действующей силы, о котором шла речь в предыдущей главе. В известной степени этот тип представлений является историческим отзвуком аристотелевских концептов «энтелехии» и «энергии», но только в новоевропейской редакции они оказываются полностью «очищенными» от исходного метафизического содержания. Изгнание как интуитивно-наглядного (кантовская архитектоника), так и сверхчувственно-созерцательного (аристотелевская метафизика) компонентов из этих статических «сверток» мировых процессов превращает их в чисто знаковые феномены, то есть в нечто, всецело принадлежащее полю коммуникации и предназначенное исключительно для организационной координации практической деятельности; идеал познания как созерцательного восхождения к трансцендентному началу (или же гегелевского познания как самопознания Духа) после Маркса начинает восприниматься уже как наивный или даже реакционный пережиток[94]. На этом этапе в культуре окончательно устанавливается императив ускоренного преобразовательного действия и господство *информации*, которую Жан Бодрийяр через полтора столетия — из ситуации эпистемологического кризиса XX века — определит как источник разрушения и исчезновения *смысла*. Однако, даже будучи замкнутой в сфере эстетически нейтральной «знаковости», совокупность математизированных представлений мировых процессов продолжает притягиваться к пределу, за которым «мир как деятельность» вновь превращается в кантовскую «трансцендентальную идею», — и происходит это в силу неумолимой логики постоянного увеличения масштаба обобщений, которыми оперируют естественные науки.

94 Оговоримся, что марксизм в этом отношении представляет скорее экзотическое исключение из общего правила капиталистической модернизации, поскольку в нем аристотелевский «телос» не упраздняется, а просто превращается из метафизического в «физический»: на место «финальной причины познания» встает коммунизм как воплощенный «рай на земле». Именно этот момент дает Мирче Элиаде повод трактовать марксизм-ленинизм как запоздалый всплеск религиозно-мистического «милленаризма восточного образца» (*Элиаде М.* История веры и религиозных идей: В 3 т. М.: Критерион, 2002. Т. 3. С. 93).

В 1905 году Эйнштейн публикует «Специальную теорию относительности», которая знаменует собой «выход» естественных наук за рамки ньютоновских абстракций абсолютного пространства и абсолютного времени. По поводу этой теории, а также развивающей ее положения «Общей теории относительности», в мире естественных наук до сих пор продолжаются споры, однако, как показывают результаты статистических опросов, к настоящему моменту ее положения приняты большинством членов сообщества естествоиспытателей — по крайней мере, за неимением более убедительной и удобной теории, объединяющей традиционную механику с электродинамикой. Для нас важны прежде всего культурно-философские импликации теории Эйнштейна, поэтому здесь мы ограничимся очерком главных особенностей ее концептуального аппарата, которые достаточно широко известны, и оставим в стороне ее математическое и экспериментальное обоснование[95].

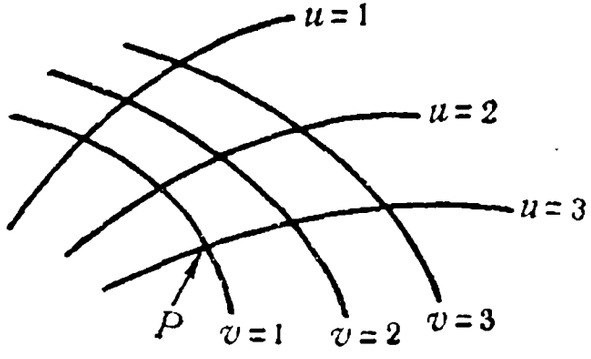
95 На русском языке основы специальной и общей теории относительности (с минимально необходимой математической формализацией и ссылками на эксперименты) лучше всего представлены в книге: *Эйнштейн А.* Теория относительности: Общедоступное изложение. Берлин: Слово, 1922.

Переход от ньютоновских понятий абсолютного пространства и абсолютного времени к четырехмерному континууму пространства-времени в теории Эйнштейна реализуется на двух уровнях. Во-первых, в качестве единичных элементов, с которыми эта теория работает и связи между которыми она выстраивает, выступают уже не тела и их движения, а элементарные события или результаты измерений (скажем, присутствие тела *a* в точке *x* в момент *t*) — в этом смысле эйнштеновская физика не является ни сугубо материалистической, ни сугубо идеалистической, но лучше всего характеризуется именно эпитетом *информационная*. Во-вторых, само различие между *пространством* как *многообразием одновременно существующих мест* и *временем* как *многообразием последовательных состояний или моментов* становится в рамках этой теории условным и локальным. Главная задача, которую она решает, состоит в координации между собой данных, полученных в различных инерционных системах отсчета, — таким образом, чтобы: а) данные измерений из одной системы можно было перевести в данные, полученные в другой, с помощью одного универсального алгоритма (этот алгоритм получил название «преобразований Лоренца»); и б) соблюдался постулат о постоянстве скорости света при измерении ее в любой инерциальной системе отсчета. Логический прием, с помощью которого решается эта задача, заключается в том, что: а) каждой конкретной системе отсчета ставится в соответствие ее собственное «локальное» классическое пространство и время; б) эти локальные «пространства» и «времена» получают возможность «искривляться» (сжиматься или расширяться) по сравнению с другими «пространствами» и «временами» по мере изменения относительной скорости движения данной системы отсчета, то есть скорости одного наблюдателя-измерителя в сравнении со скоростью другого. В определенных случаях взаимные искажения между

Ил. 6
Формула для вычисления величины пространственно-временного интервала в Специальной теории относительности. Время, превращаясь в интегральную составляющую пространства, перестает играть роль соединительного звена между индивидуальной и всеобщей историей, — само понятие «всеобщей истории», связанное с ньютоновским «абсолютным времем», утрачивает смысл.

$$d\tau^2 = -c^2dt^2 + dx^2 + dy^2 + dz^2$$

Ил. 7
«Пространство-моллюск» с гауссовыми координатами, использованное Эйнштейном для объяснения гравитации в Общей теории относительности, упраздняет классическое различие между пространством как единым «концептуальным фоном» для движения тел и самими телам как объектами научного исследования. Иллюстрация из книги «Специальная и общая теория относительности, общедоступное изложение», — *Einstein A.* Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie, gemeinverständlich (Braunschweig, Vieweg, 1917).



парами локальных «пространств» и «времен» приводят к тому, что события, которые в одной из систем отсчета являются *последовательными*, в другой оказываются *одновременными* — и наоборот. Если описывать этот эффект в терминах повседневного человеческого опыта, получается, что нечто, представляющееся одному наблюдателю диахроническим процессом, для другого является пространственным объектом. При этом сказать, что один из наблюдателей прав, а другой нет, уже нельзя: возможность с помощью единого математического алгоритма «перевести» опытные данных одного в опытные данные другого означает лишь то, что каждый из них «прав по-своему». В этом, собственно, и состоит существенное *мировоззренческое* нововведение теории относительности: пространство и время, как теперь выясняется, *не существуют в абсолютном смысле*, — так же как не существуют в полном или однозначном смысле «объекты» и «процессы». Существуют лишь разноречивые интерпретации комплекса внутримировых явлений («эффекты восприятия»), которые, впрочем, можно согласовать (в знаково-числовом регистре), воспользовавшись нетривиальным, но достаточно компактным математическим аппаратом.

Еще одной влиятельной теорией, ведущей к упразднению абсолютного времени классической физики, стала разработанная примерно в тот же революционный период вероятностно-статистическая термодинамика Людвига Больцмана. Отправным пунктом для Больцмана стал сформулированный Клаузиусом второй закон термодинамики: поскольку тепло может переходить только от горячего тела к холодному, системы взаимодействующих тел должны необратимо двигаться к тепловому равновесию, что соответствует рассеянию энергии (в противоположность концентрации). Больцман поставил перед собой задачу строго доказать два положения: а) когда газ или другие замкнутые термодинамические системы находятся в этом состоянии равновесия, в них с пренебрежительно малыми отклонениями должно соблюдаться определенное среднестатистическое распределение скоростей между молекулами (вариант гауссова распределения); и б) такое распределение («молекулярных хаос») является максимально вероятным как с точки зрения механического моделирования движения молекул внутри системы, так и с точки зрения чисто математических импликаций теории вероятностей. Использовав формулу вычисления количества перестановок, Больцман показал, что кинетически смоделированному равновесному распределению соответствует максимальное число возможных параметрических состояний каждой конкретной молекулы (максимальное число возможных микросостояний системы). Соответствие двух моделей — идеализированно-кинетической и вероятностной — Больцман счел достаточным доказательством максимальной вероятности состояния «молекулярного хаоса» для реальных термодинамических систем. Уверившись, таким образом, как в непреложности второго начала

термодинамики, так и в применимости вероятностно-статистических методов к описанию эволюции физического мира, Больцман пришел к довольно радикальному выводу о том, что наша «далекая от равновесия» обитаемая Вселенная — не более чем допустимая статистическая погрешность в работе всеобщего закона возрастания энтропии, то есть «гигантская флуктуация», порожденная игрой случая подобно тому, как в очень длинной последовательности случайных бросков игральной кости изредка возникает серия, обладающая выраженной симметрией. Однако сведение реальности к математической модели натолкнулось в данном случае на вполне предсказуемое препятствие: математические модели всегда обратимы, — их можно читать как «слева направо», так и «справа налево», — и потому мгновенная смена импульсов всех молекул в кинетической модели Больцмана на противоположные (по направлению) должна была приводить к «недозволенному» вторым началом термодинамики уменьшению энтропии[96]. Больцман преодолевал это затруднение двумя способами. Во первых, он указывал на то, что опора на аппарат теории вероятностей в выведении закона подразумевает не полную невозможность его нарушения, а всего лишь очень малую вероятность обнаружить такое нарушение в природе. Но этот аргумент выглядел слабым на фоне окружающей человека биологической жизни, которая на каждом шагу сопротивляется «рассеиванию» энергии. И тогда — имея в виду, что мы можем обозреть лишь весьма ограниченную часть Вселенной, — Больцман пришел к еще более радикальному положению — о зависимости направления течения времени от наблюдателя. Выбор направления времени при таком способе описания мира перемещается в коллективное сознание людей: мы (как ансамбль живых существ) непроизвольно схватываем в качестве «всемирной истории» именно ту последовательность событий, в которой стремление к энтропийному распаду (тепловой смерти) статистически преобладает над обратными процессами. Отсюда и возникает наш эмпирически верный второй закон термодинамики с его необратимостью. Сама же необозримая для нас Вселенная — представляющая собой, согласно Больцману, бескрайний океан «молекулярного хаоса» с крошечными стохастическими вкраплениями регулярности, — *времени как такового не знает*. Иными словами, как и в теории относительности, время у Больцмана превращается во вторичный производный эффект — по сути, психологическую иллюзию, рожденную в уме локального наблюдателя, обозревающего локальное пространство. Как и Эйнштейн, Больцман приходит к множеству локальных времен и множеству локальных пространств[97].

В концептуальных операциях, с помощью которых каждый их двух ученых по-своему «упраздняет» фундаментальную константу

96 Так называемое возражение Лошмидта (энтропия должна уменьшаться, поскольку все микропроцессы после обращения импульсов протекают в обратном направлении).

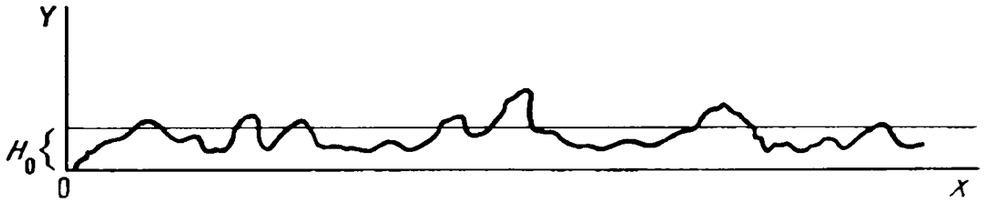
97 Отличные от наших времена-пространства, по Больцману, являются условиями (точнее, эффектами) жизне- и мыследеятельности обитателей других звездных систем, удаленных от Земли на огромные, непреодолимые для человека расстояния. Подробнее см.: *Больцман Л.* Статьи и речи. М.: Наука, 1970. С. 320–321, 328–329, 421–423, 460, 471–475; а также: *Полак Л.С.* Людвиг Больцман. М.: Наука, 1987. С. 166–176.

человеческой жизни — поток времени, — нетрудно уловить одну любопытную общую черту. В теории относительности переживаемое время возникает как эффект локального сопоставления движений отдельных объектов. В интерпретации Больцмана время становится эффектом локального наблюдения распределения скоростей внутри систем из множества микрообъектов. Получается, что каждая из двух теорий описывает время как продукт сознания естествоиспытателей, работающих с объектами данной теории. Эйнштейн представляет людей в качестве наблюдателей движущихся объектов, Больцман — в качестве исследователей газов. Каждый из них отменяет всеобщее однонаправленное время во имя некоего подобия Вечности. Для Эйнштейна это свет, о котором уже нельзя сказать, движется он или покоится, поскольку все скорости в известном смысле отсчитываются от него. Для Больцмана это разреженный равновесный газ, который трактуется как максимально вероятное, внутренне некоординированное и, так сказать, «безразличное» состояние материи. Из концептуального словаря термодинамики и статистической механики ведет свое происхождение закрепившаяся в XX веке перестановка терминов, при которой равновесное спокойное состояние понимается как «хаос», в то время как любые другие выраженные состояния (турбулентные вихри, конвекционные потоки и т.д.) описываются как разновидности «порядка». Интерпретация равновесного состояния как результата накопления огромного числа случайных взаимодействий дает повод относится к нему как к своего рода «белому шуму» или «белому листу», на фоне которого любые другие состояния выглядят более определенными. Та же линия рассуждений ведет к отождествлению больцмановского «молекулярного хаоса» с «минимумом информации» — своего рода «информационной тишиной», — что получает дальнейшее развитие в рамках теории информации как специальной дисциплины. На фоне шокирующих парадоксов эйнштейновской относительности мало кому представляется абсурдным или даже просто нетривиальным тот факт, что больцмановская «тишина» описывается вполне определенным набором чисел и формул.

Сопоставление концепций Эйнштейна и Больцмана приводит к несколько обескураживающему выводу: обе они универсальны (даже «тотальны» по своему охвату), логически последовательны, снабжены убедительной математической формализацией, однако это не мешает им быть по сути антагонистическими, ибо каждая из них приходит к своей специфической трактовке базовых философских и экзистенциальных категорий — пространства и времени. Хотя уравнения Больцмана и допускают релятивистскую «редакцию», время Больцмана и время Эйнштейна имеют совершенно разный физический смысл. И эта пара концепций — лишь один из примеров «дивергентности» в развитии современных физических представлений[98]. Несмотря на периодические локальные усилия

98 В частности, свой специфический вариант понимания «стрелы времени», не совместимый по смыслу ни с эйнштейновским релятивизмом, ни с больцмановской термодинамикой, сформировался в рамках современной космологической теории «Большого взрыва».

Ил. 8
H-кривая Л.Больцмана представляет гипотетическую серию спонтанных отклонений материи от ее наиболее вероятного состояния, которому соответствует максимум энтропии. Феномен мышления, оперирующего категорией времени, связан в системе Больцмана с периодами плавного возвращения больших скоплений материи к этому «базовому» состоянию, поэтому время в этой системе приобретает локальный характер, — в значительно удаленных друг от друга регионах пространства оно может «течь» в разных направлениях. Иллюстрация из статьи Больцмана «О статье г-на Цермело „О механическом объяснении необратимых процессов“» (1897) воспроизводится по изданию: *Больцман Л.* Избранные труды. — М., Наука, 1984. С. 462.



(вроде разработки «стандартной модели» микрочастиц или многочисленных версий «единой теории поля»), европейская физика в «постньютоновский» период так и не приблизилась к созданию какой-либо единой или даже в принципе *интегрируемой* картины мира. Начиная с революций начала XX века она производит лишь постоянно расширяющуюся библиотеку конкурирующих гипотез и описаний, совместимых друг с другом только в частных областях. Очевидно, что наиболее существенную и даже «роковую» роль в этой потере связности физических описаний играет именно утрата общего понимания пространства и времени. Ньютоновский мир, хотя и был своего рода циклической машиной, все еще обладал единством «исторического» типа, то есть позволял людям чувствовать себя соучастниками одного грандиозного общемирового события. Мир новейшей физики стал радикально иным: а) он есть уже не машина, но информация, то есть набор количеств, их измерений и стандартных правил их согласований; б) хотя различие между прошлым и будущим, объектом и процессом в нем еще как-то сохраняется на уровне индивидуального опыта, время и пространство как таковые становятся только способом считывания (и при этом каким-то одним из ряда возможных) того, что в абсолютном смысле не обладает ни пространственностью, ни процессуальностью — специфические условия наблюдения в каждом случае по-своему делят «безвременный» континуум на «локальные» пространство и время; в) этот мир *принципиально* фрагментарен с точки зрения человеческой способности к образному восприятию и воображению, поскольку как *единство* он фигуративному наглядному представлению не поддается и не подлежит[99]. Именно в этом последнем смысле и эйнштейновский релятивизм и термодинамику Больцмана можно назвать возвращением к кантовской «трансцендентальной идее» — хотя, за счет артикулированного математического представления, в новейшей физике «трансцендентальная идея» становится эквивалентом *внешнего* или *интерсубъективного объекта*, то есть это уже никак не платоническая «идея», а своего рода *онтологизированный знак*, сугубо умозрительный, но в то же время совершенно реальный объект, который, с одной стороны, претендует на роль синтеза и организующего центра всех возможных представлений, однако с другой — отрицает жизненный мир конкретного человека, не давая взамен ничего кроме изобретательно сконструированной математической абстракции. В этом аспекте рождение теории относительности и больцмановской теории угасающих «разнонаправленных» миров можно рассматривать как кульминационный пункт (наиболее полную манифестацию) индустриально-капиталистического «остранения» мира и выпадения из него конкретного человека.

99
Попытки транслировать базовые принципы теории относительности в область философии сталкиваются с логической необходимостью трактовать в качестве «эффектов восприятия» уже не только время и пространство, но также массу, энергию, инертность и саму скорость света. Если при этом и постулируется наличие некоего единства субстрата всех возможных представлений (по аналогии с новоевропейской материей), то для его описания приходится прибегать к языку заведомо условных метафор. См., в частности: *Коробов А.* Абсолютность относительного: философия субъективного или всеобщая теория относительности. Тарту: Компу, 1994.

Эта же точка «коллапса» ньютоновской Вселенной маркирует начало нового этапа в эволюции новоевропейского мировоззрения, который можно обозначить как *диссоциативное* пространство. Становление глобального *информационного* пространства происходит по мере того, как открытая Вселенная эпохи географических открытий замыкается в общезначимое представление поверхности планеты, которое с этого момента начинает функционировать в качестве концептуального каркаса для любых индивидуальных перемещений. Тот же принцип подчинения непосредственного локального наблюдения информационному представлению действует и при перемещениях в межпланетном пространстве, которое детально «прорабатывается» астрофизиками и космологами с огромным опережением по сравнению с развитием практической космонавтики. Декартовско-ньютоновское *абсолютное* пространство — как концепт, определяющий новое правило сложения уже освоенных пространств и непрерывного прибавления к ним новых, — служит в этом смысле лишь пороговой зоной, отделяющей один тип «замкнутой» Вселенной от другого, — в известном смысле, еще более замкнутого. С момента, когда абсолютное пространство становится доминирующей онтологической интуицией европейской культуры, жизненный опыт начинает координироваться «процесс-объектными» представлениями, которые, как было показано выше, неизбежно тяготеют к знаковому регистру. Складываясь в систему «естественной истории» и постепенно расширяя зону своего охвата, эти представления приближаются к следующему порогу — представлению мира в целом (включая социальную историю) как единого «процесс-объекта» или «мирового проекта»[100]. Конкурирующие версии этого проекта в конце XIX — первой половине XX века порождают беспрецедентные по масштабу политические и военные конфликты. Натолкнувшись на этот порог, универсальная «общечеловеческая» история начинает распадаться на ряд разрозненных «процесс-объектных» представлений, уже не предполагающий наличия единой истории мира, которая могла бы служить общей направляющей осью для человеческих поступков и в которой каждый человек мог бы расчитывать найти себе место. Таким образом, от человека «отчуждается» уже не только Природа, как это было на исходе Возрождения, но Событие как таковое. И отдельные единичные события, и мир как многообразие таких событий становятся чем-то случайным, субъективно-иллюзорным, превращаются в условный объект, лишенный всякого *реального* (то есть «вещественного», способного стать предметом непосредственной чувственной интуиции) содержания, — в объективное Ничто.

Если вернуться в этой связи к платоново-аристотелевской интуиции вещного мира как чего-то «недосуществующего» (по сравнению с миром идей и общемировым началом), то приходится

100
Кантовскую «трансцендентальную эстетику» можно с полным основанием считать предвестием эйнштейновской относительности и больцмановских «разнонаправленных миров», а также, соответственно, предупреждением о приближении «дивергентно-диссоциативного пространства». Характерным выражением этой «опережающей интуиции» Канта является, в частности, образ распадающейся Вавилонской башни в приведенном выше отрывке.

признать, что новейшая физика точно также релятивизирует или «снимает», как сказал бы Гегель, мир живого человеческого опыта, однако — что существенно — уже не по отношению к реальности Абсолюта, понимаемого как всеобщий и личный духовный ориентир, а во имя действительности математической абстракции — набора числовых констант и правил преобразования математических выражений. Важно, что в этом состоит *интенциональное содержание* постклассических физических теорий, которое в то же время является определяющим для европейского *естествознания как такового* и, соответственно, для любого возможного варианта дальнейшего развития «наук о природе» — независимо от того, станет ли предложенное теорией относительности (или термодинамикой Больцмана) представление мира полностью общепринятым или будет отвергнуто ради какого-то иного физико-математического представления.

Остается только изумляться могуществу культурно-исторических причин, в силу которых «объективное Ничто» новоевропейской физики удерживается (и даже все шире утверждается) в общественном сознании как действительность, *объемлющая* отдельную человеческую жизнь и даже жизнь человеческого рода — ведь согласно современной космологии, принятой на вооружение международной системой светского образования, физическая Вселенная со своими законами развития возникла задолго до появления людей и скорее всего будет существовать еще миллиарды лет после их исчезновения в результате «естественной» гибели Солнца, «Большого сжатия» (Big crunch) или чего-то подобного. Такова странная «объекто-центричная» диспозиция современной онтологии, сформировавшейся благодаря глубокому влиянию естественных наук (от телескопа Галилея до атомной энергетики) на европейское мировоззрение. Именно в лоне этих наук впервые дал о себе знать тот специфический, нейтрально-расчетливый подход к действительности, распространение которого на всю совокупность жизненных явлений (общество, искусство, личность) привело к тому, что в качестве «подлинно существующего» на культурном горизонте утверждается уже не Вещь, не Идея, не Бог и даже не мир как таковой, но различные композиции знаков, включая «бескачественные» знаки распределения капитала — валюты, акции, облигации, контракты и т.п. На фоне этой «информационной революции» архитектура — как искусство создания в первую очередь уникальных вещей, а не тиражируемых знаков — неизбежно отстает, превращаясь в заложницу семиотических процессов, разворачивающихся вне поля ее непосредственной реализации. По мере развития этой тенденции становится все более очевидным, что современные люди живут уже не в домах, а в *знаниево-информационных системах*, и что современная архитектура — это в первую очередь образовательные программы, законотворчество, логистика, финансовые стратегии, маркетинговые сценарии (а также медиализированный энтертейнмент, вытесняющий прежний орнаментальный декор).

Судьбу архитектуры в XX веке определяют два императива, которые на первый взгляд кажутся конкурирующими, но по существу необходимым образом дополняют друг друга в системе постклассического мировоззрения и «политэкономической космологии». Первый из них можно обозначить как императив *редуктивной репрезентации*: в соответствии с ним внешний облик здания не должен выражать ничего, кроме его «подлинного», фактического содержания, под которым понимаются его заранее установленные функции, а также, отчасти, конструктивные схемы, необходимые для выполнения этих функций. На этом пути архитекторы — по примеру ученых-физиков, инженеров и промышленных дизайнеров — стремятся превратить свои произведения в предельно лаконичные формулы своей «полезной работы», избавившись от разного рода «эстетического пустословия», под которым понимается орнамент и вообще все то, что традиционно относилось к категории «украшения»[101]. Ранние проявления этой тенденции можно обнаружить уже в XIX веке (в частности, у Шинкеля и в теоретических высказываниях Виолле-ле-Дюка); в полную силу она заявляет о себе в творчестве рационалистов, конструктивистов и функционалистов XX века; ее уклон в направлении инженерии порождает архитектурный «хай-тек»; предельным выражением ее *редуктивной* составляющей становится минимализм (аскетичный ради самой аскезы); наконец, курс на повышение эффективности *репрезентации* в русле этой тенденции вырастает в вентуриевский концепт здания как «обитаемого билборда» или товарной упаковки, рекламирующей свое содержимое. Общим для всех этих линий является методическое установление, в силу которого некое *абстракно-статическое представление* процесса (потока) — будь то функция, программа, строительное производство, работа конструкций или коммуникация значений — рассматривается как нечто, пришедшее в архитектуру из сферы «самой действительности» («природы», «жизненных потребностей»), и, соответственно, кладется в основу проектирования в качестве стартового условия, — а усилия архитектора направляются так или иначе на то, чтобы превратить сооружение в «вещественную кальку» этой абстракции, то есть в *онтологизированный знак* жизни, сведенной — благодаря работе представления — к состоянию механического, биологического или информационного «процесс-объекта».

Второй настойчивый императив, значение которого стало определяющим для архитектуры при активном взаимодействии со сферой современного искусства, — это императив *эстетической автономии*. Под влиянием этого императива, так же как и идеологии редукционизма, происходит глубокое — и с каждым следующим десятилетием простирающееся все глубже — очищение творческих практик от традиционных канонов и критериев оценки произведения, которые отбрасываются как предрассудки, признаки культурной

101 Особо изощренной разновидностью преодоления декора является его использование как квазифункционального элемента, например, с целью снижения «утомляемости», которую монотонные поверхности вызывают у человека в соответствии с концепциями физиологической или бихевиористской психологии.

отсталости, и, соответственно, как формы иррационального, нелегитимного давления на «творческую свободу» со стороны консервативного общества, сопротивляющегося модернизации. В первую очередь, художники и архитекторы считают своим долгом преодолеть инерцию традиции в самих себе: по существу эстетическая автономия предполагает реформу всей системы чувственного восприятия, коренную перестройку культивировавшегося веками умения *видеть* прекрасное и отличать его от безобразного. Сознательная установка на инновацию заявляет о себе в европейской архитектурной традиции по меньшей мере с XVII века, когда она (в частности, устами французских академиков) начинает утверждать превосходство современности над прошлым, включая античность. На этом раннем этапе успешная инновация рассматривается как отражение совершенствования господствующих вкусов или утончения так называемого «общего чувства» (sens commun). Однако политическая либерализация лишает это поощрительное отношение к инновации «телеологического» обоснования: на первый план выходит признание того, что каждый человек *видит по-своему* — или, во всяком случае, что мир чувств каждого человека сугубо индивидуален и «заповеден», — поскольку чувства передаются не напрямую, но лишь при помощи более или менее конвенциональных средств выражения. Непрерывное расширение поля общезначимой конвенциональной репрезентации (новоевропейского мира-как-объекта) требует столь же непрерывного «углубления» субъективности — развития и подчеркивания уникальности каждого в противоположность всем остальным. Усиливающаяся таким образом автономизация «субъекта», собственно, и находит отчетливое историческое выражение в эйнштеновском принципе относительности, согласно которому каждому наблюдателю соответствует какое-то свое, уникальное «классическое» пространство и время. На волне постепенного «обнаружения» мира частных, интимных человеческих переживаний, которое происходит начиная с эпохи романтизма, изменяется понимание новаторства — на место *коллективных* инноваций классицизма постепенно приходит *индивидуальная* творческая инновационность, которая воспринимается как эквивалент внутренней свободы автора, полноты и искренности его самовыражения. Распространяется представление о том, что, если художник выражает свое видение откровенно, не потакая господствующему вкусу, то его произведение в любом случае является интересным, поскольку оно позволяет окружающим опосредованно проникнуть в его уникальный «внутренний мир» и таким образом «расширить» свой. При этом, в отличие от принципа редуктивной репрезентации, который требует от автора внятной логической формулы, принцип эстетической автономии снимает любую рассудочную цензуру — наиболее радикальными его выражениями становятся «стихийные» пластические поиски в самых разных направлениях — от гезамткунстверка Ван де Вельде до абстрактного

экспрессионизма Фрэнка Гери и Захи Хадид. В целом же формальная оригинальность, непривычность, «странность» пластического решения становятся в XX веке непременным признаком практически *любого* успешного проекта. При этом подразумевается, что ресурс формальной инновации бесконечен и что с каждым следующим поколением архитектурные решения должны уходить все дальше и дальше от исторических образцов.

Оба вышеперечисленных принципа — принцип редуктивной репрезентации и принцип эстетической автономии — имеют непосредственное отношение к процессу *онтологизации знаково-числовых представлений*, который разворачивается повсеместно благодаря росту влияния институциализированной науки. В архитектуре метод *редуктивной репрезентации* в большинстве случаев старается воспроизвести формализм науки пространственно-пластическими средствами. *Эстетическая автономия* демонстрирует зависимость от науки, так сказать, «от противного» — постоянно расширяя и «надстраивая» сферу субъективности, она способствует своего рода «монументализации» в общественном и индивидуальном сознании оппозиции, лежащей со времен Декарта в основе европейского естествознания, — оппозиции субъекта и объекта. Презумпция «индивидуального видения» в искусстве, как следует из вышеизложенного, прямо соотносится с принципом пространственно-временной автономии каждого наблюдателя в релятивистской физике. Но в физике подобная автономия оказывается возможной только благодаря тому, что вместе с ней возникает математический аппарат для перевода содержаний опыта (измерений) с «языка» одного наблюдателя на «язык» другого. В архитектуре и искусстве возникает аналогичный «опосредующий» аппарат, только здесь в качестве такого аппарата выступают критика, а также профессиональные и популярные медиа, — при этом чем более виртуозной «инклюзивности» достигает техника опосредующей критической интерпретации, тем более нетривиальным и эксцентричным может быть художественное или архитектурное решение на каждом следующем этапе.

Оперативная модель «научно-технического прогресса», в рамках которой императив объективного исследования и лаконизм редуктивной формулы становятся непременными диалектическими условиями относительной свободы творческих практик, распространяется в просвещенческую эпоху не только на сферу искусства, но также на политику и экономику. Во всем, что происходит в это время в европейско-атлантическом ареале, независимо от господства тех или иных конкретных политических систем, видна работа этой сдвоенной установки, сочетающей в себе, с одной стороны, стремление к компактной обобщающей формуле, а с другой — поощрение любых сил, действие которых может быть интерпретировано под эгидой такой формулы. Европейская культура как будто испытывает себя на предмет того, какой максимальный объем «немыслимого» и «невиданного» она способна усвоить, не изменив при этом

принципу унифицирующей конвенциональной репрезентации. Комплексы редуктивных представлений начинают регулировать практически все сферы опыта, выступая в качестве соединительных звеньев или «паролей», знание которых обеспечивает некоторую остаточную связность отдалившихся друг от друга человеческих «внутренних миров». В дилогии Жиля Делеза и Феликса Гваттари «Капитализм и шизофрения» подобное универсальное координирующее начало современной культуры обозначено термином «имманентная аксиоматика», — имеется в виду периодически изменяющий свои границы комплекс элементарных правил, постулатов и инструкций (от афоризма «time is money» до правил дорожного движения), который — по мере повсеместного распространения капитализма — приходит на смену традиционным системам локальных культурно-социальных кодов, отличавшихся гораздо большей громоздкостью и строгостью[102]. Но, как бы то ни было, любой социальный «пароль», даже самый компактный, рано или поздно дискредитирует себя как клише, порождающее не только связь, но и репрессию, — точно так же, как любое промышленное изделие рано или поздно выходит из моды. Более того, после стремительного расцвета в первой половине XX века таких дисциплин, как структурная лингвистика и семиотика, начинается процесс медленной, но необратимой «остраняющей» дискредитации самой категории знакового представления. Отрефлексировав свои знаки как *всего лишь* знаки, культура сталкивается с фундаментальным кризисом означивания и коммуникации. Своего рода «диалектической компенсацией» этого события становится поразительно быстрое развитие Интернета — всепроникающей глобальной машины и одновременно глобального квазигосударства, в границах которого невиданные доселе терпимость и разнообразие достигаются за счет перехода к *абсолютной и тотальной знаковости*, предвосхищающей возможность кодировать, симулировать и передавать на расстояние любые содержания чувственного опыта, вплоть до запахов и прикосновений. Бум цифровых технологий открывает новую главу в истории европейской культуры и в то же время завершает эпоху взаимодополнительного противостояния *редуктивной репрезентации* и *эстетической автономии*: принцип редукции находит свой абсолютный минимум в «материи» цифрового (двоичного) кода, а этот последний, в свою очередь, помогает создать новую, полностью автономную симулятивную вселенную, на которую по определению не может распространяться сдерживающее давление исторической традиции. Парадоксальным образом, именно цифровые сети обеспечивают максимально адекватный субстрат для полной реализации *диссоциативного* пространства, вытесняющего с исторической сцены пространство *информационное*. Внутри новой цифровой вселенной все оказывается одинаково возможным и одинаково необязательным; возникает бурлящая

102
О капиталистической аксиоматике, ее отличии от идеологии и ее роли в современной мироустройстве см.: *Deleuze G., Guattari F.* A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1987. P. 454–473.

знаковыми водоворотами среда, в которой размываются любые смысловые иерархии и упраздняется всякое различие между сообщениями и машинальными движениями. Позади оказывается не только «архитектонический» этап, на котором доминирует представление мира как *здания*, но также и этап функциональный, в течение которого мир мыслится как управляемый постоянными законами — по аналогии с государством, основанном на «незыблемой» системе правовых норм. Глобальная информационная среда — включая Интернет — возникает как носитель репрезентаций принципиально нового типа — кодифицированных *динамических* представлений процессов. Здесь уместно провести аналогию с так называемой Ямайской международной валютной системой, после введения которой в 1976 году основные валюты мира были оторваны от традиционного «золотого эквивалента» и сохранили лишь подвижную («плавающую») привязку *друг к другу*, которая непрерывно варьируется в ходе ежедневных торгов на международных биржах. Подобная же революция происходит и в мире знаний: в условиях технологической демократизации ни одна «истина» уже не может считаться неприкосновенной — на место прежнего каркаса «твердо установленных истин» приходит постоянно расширяющаяся общедоступная справочная система, где собраны ранее зафиксированные высказывания и их новейшие интерпретации с линиями взаимных отсылок и постоянно плавающими «экспертными котировками» или рейтингами популярности. Ни одна из множества конкурирующих пропозиций прошлого и настоящего больше не может считаться ни полностью доказанной, ни раз и навсегда опровергнутой, — меняется только распределение между ними внимания и поддержки со стороны аудитории. Имея в виду этот переход к «живому удерживанию» знаковых представлений, рождение глобального электронно-цифрового пространства правильнее было бы рассматривать не как выход из общеевропейского кризиса означивания, но скорее как его завершение — отразившись или, точнее, «воплотившись» в глобальной информационной среде, система массовых представлений обретает сегодня гегелевское «для-себя-бытие», впервые обнаруживает себя как нечто внешнее по отношению к себе и тем самым ограниченное, то есть как *всего лишь* комплекс конкурирующих представлений. Призрак, преследующий культуру на этом новом витке «самопознания Духа», — это перспектива окончательной дискредитации и упразднения понятия истины.

Кризис репрезентации и возникновение всемирного «динамического знакового континуума» — две стороны происходящей в начале XXI века эпистемологической революции, равной которой по масштабу история, пожалуй, еще не знала. Краткий очерк конститутивной роли архитектурно-строительной аналогии в эволюции европейского мировоззрения, представленный в настоящей главе, позволяет с достаточной определенностью утверждать, что в сегодняшнем глобализированном мире завершается не только «новоевропейский» исторический цикл, начавшийся в эпоху Возрождения, но и значительно более длительная последовательность культурных трансформаций, направление которой было задано еще во времена платоновской Академии и аристотелевского Лицея — в тот момент, когда знание в европейской традиции стало приобретать общественно-институциональный характер. Как уже говорилось выше, это был цикл, в течение которого европейская цивилизация использовала и полностью исчерпала ресурс сначала *статико-механического* представления мира как архитектурного сооружения, а затем *политико-правового* представления мира как города (полиса) или государства, регулируемого вечными законами. Разумеется, «экспорт» моделей из арсенала архитектуры, градостроительства и институализированной политики в систему массовых представлений о мире происходил на протяжении этого цикла не в одностороннем порядке. Философская, естественно-научная и теперешняя «имманентно аксиоматизированная» картина мира, с одной стороны, и система теоретико-практических содержаний архитектурной дисциплины, с другой, формировались параллельно, в режиме постоянного взаимодействия, так что в результате между ними крайне сложно провести строгую разделительную черту. Однако, если поставить вопрос о доминировании того или иного полюса на протяжении этого многовекового взаимодополнительного становления, то, как показывают, в частности, материалы настоящей главы, архитектура могла претендовать на лидирующую роль лишь на начальном его этапе, а в завершающей фазе (в посткантианскую эпоху) инициатива перешла к процессам «автопоэтической» самоорганизации семиосферы. Можно сказать, что, вдохновив профессиональную светсткую науку и снабдив ее базовым набором подходов, архитектура в дальнейшем попадает во все более глубокую зависимость от своего разросшегося преемника. Собственно *физическая* наука сохраняла безусловное лидерство в этом процессе также сравнительно недолго — уже в первой трети XX века она обнаружила себя в ситуации кризиса, связанного с исходной непроясненностью ее собственных философско-эпистемологических оснований (как «автономной» дисциплины). Итогом кризиса стала усиливающаяся фрагментация физической картины мира, а также распространение ряда самореферентных концептов вроде «самоорганизации», «фрактальности» и «множественности», о которых пойдет речь в главе 5. На архитектуру этот процесс также оказал заметное влияние, но уже опосредованно и частично — и именно в той мере, в какой архитектурная дисциплина успела утратить свой исходный цельный взгляд на мир и перейти под эгиду сменяющих друг друга технократических и *семиократических* представлений о природе и обществе, возникших в ходе развития новоевропейской науки.

Коротко очертив эту масштабную историческую коллизию, стоит попытаться бросить более пристальный взгляд в прошлое, чтобы проанализировать теперь уже не столько влияние архитектурно-

строительного способа мышления на формирование научной картины мира, сколько то обратное воздействие, которое оказывали на архитектурную дисциплину науки о природе и постепенно складывавшаяся система европейских физических представлений. Экскурс этот будет осуществлен в следующих трех главах на материале нескольких известных памятников архитектурной теории, начиная с единственного полностью дошедшего до нас античного архитектурного трактата, принадлежащего перу Витрувия. Основное внимание в ходе рассмотрения этих текстов будет направлено на зону концептуального взаимодействия и «взаимоопределения», связывающую развитие архитектурной мысли с изменяющимися представлениями о Природе. Есть основания надеяться, что такое рассмотрение не только позволит глубже понять логику исторического становления архитектурной дисциплины в Европе, но также даст более живой и точный слепок *восприятия* дошедшей до нас архитектуры предшествующих эпох *самими представителями этих эпох*. Меняя исследовательскую оптику в соответствии с изменением общих парадигмально-мировоззренческих установок, мы, если получится, сможем возродить «внутриэпистемное» видение известных сооружений прошлого, которые пока в основном рассматривались без существенных поправок на *историческую эволюцию телесно-эстетического восприятия, связанную с прогрессом физических познаний*.

Витрувий: статуи богов и изображения зданий

Сложившийся в античной Греции канон ордерного оформления зданий применялся в европейской строительной практике на протяжении двух с половиной тысячелетий и в отдельных случаях используется до сих пор. Наряду с греческими и римскими личными именами, учреждениями вроде «академий», «лицеев», «музеев» и «сенатов», римскими названиями месяцев и другими характерными приметами, античную ордерную систему можно считать чем-то вроде фамильной черты, свидетельствующей о едином происхождении современных культур европейско-атлантического ареала. В чем же секрет незыблемости и универсальности греческого ордера? Как заметил Жан Бодрийяр в книге «Соблазн», «вещь… длится, поскольку ее существование неадекватно ее сущности»[103]. В применении к ордеру справедливой была бы и более узкая формула: ордер продолжает привлекать нас, поскольку его красота (все еще) не является тем, чем она представляется.

Несмотря на предпринимавшиеся в течении многих веков попытки выделить и зафиксировать сущность ордера она остается загадочной. В первой половине XIX века Гегель прочно, как тогда казалось, встроил греческую архитектуру в «хронику самопознания духа», объявив красоту ордера первым историческим прецедентом чистой архитектонической целесообразности, «освобожденной, — как он пишет, — от непосредственного смешения

103 *Бодрийяр Ж.* Соблазн. М.: Ad Marginem, 2000. С. 33.

Виолле-ле-Дюк, Корбюзье, Дженкс: технопрода и биополитика

Мир «естественной истории», возраст которого европейская наука оценивает сегодня приблизительно в 13,5 миллиардов лет, как общепринятый концепт сформировался гораздо быстрее — на протяжении XVII–XIX веков, — и, пожалуй, трудно назвать более значимую веху в этом процессе, чем публикация в 1630–1640-е годы ключевых философских работ Декарта. С другой стороны, было бы, конечно, преувеличением представлять Декарта в образе одинокого пророка, который, спустившись с «метафизических небес», подарил европейцам совершенно новое мировоззрение. Его уникальная историческая миссия состояла главным образом в том, чтобы придать отточенную формулировку и системность эпистемологической установке, которая так или иначе уже стала определяющей для большинства его образованных современников. В этом убеждают, в частности, уже упоминавшиеся в главе 2 комментарии Клода Перро к французскому переводу Витрувия (1673), в которых французский академик (по исходной специализации — врач и натуралист) демонстрирует совершенно картезианский образ мысли, при этом без всяких ссылок на Декарта и даже, очевидно, не предполагая, что подобный образ мысли непременно нуждается в строгом философском обосновании.

Во-первых, как уже говорилось, Перро отвергает положение Витрувия о необходимости «оптических корректив», видя в нем наивно-архаичное

заблуждение, — и этот пункт его комментариев свидетельствует об окончательном утверждении в сознании европейского образованного класса интроективной концепции зрения, а также о соответствущей стабилизации внешнего мира в качестве вместилища фактов, которые могут считаться твердо установленными. Геометрическая «размеренность» предметов становится «истинной» (внешней, объективной) реальностью, по отношению к которой воспринимаемое человеком определяется теперь как относительное (субъективное — в новом, антиаристотелевском значении). Так или иначе, субъект-объектная схема координации опыта действует здесь уже в полную силу, даже не будучи твердо закрепленной терминологически. Еще более глубокая и существенная согласованность между позициями Перро и Декарта проявляется в том, что и у того, и у другого, наряду с «объективной реальностью», а также сферой ее «субъективного восприятия» (индивидуального суждения), выделяется еще и третья область — подвижная область общественного мнения и социальных установлений. Для Декарта обнаружение сферы «распространенных мнений», которые он находит недостаточно последовательными и обоснованными, становится стимулом к началу его радикального философско-аналитического предприятия — попытки построить строго систематизированную картину мира под эгидой принципа «методического сомнения». Для Перро тот же просветительский импульс, направленный на преодоление «господствующих предрассудков», служит указанием на необходимость четкого разграничения между «порядком природы» и «порядком культуры»[236], — при этом *природа* понимается как математически верифицируемая «в самой себе», в то время как *культура* требует (для своего совершенствования) математической рационализации, внедряемой «извне», силой авторитета. Все это отчетливо выражено в одном из фрагментов предисловия к переводу римского архитектурного трактата, где Перро объясняет, в чем состояла главная историческая залуга Витрувия:

> …заветы этого блестящего Автора…, — пишет Перро, — сделали абсолютно необходимыми… надежные регламентации красоты и совершенства в постройках: ибо, поскольку единственным основанием красоты является *фантазия*… здесь требуются [четкие формальные] регламентации… столь нужные всем вещам, что, если природа некоторым в таковых отказывает, — как она поступает в отношении языка, письменных знаков, одежды и всего того, что зависит от случая, желания или привычки, — то этот недостаток должен быть восполнен человеческими установлениями, и с этой целью обращаются к определенному авторитету, выступающему в качестве положительного основания (raison positive)[237].

В этой ремарке все расставлено по своим местам: к «порядку природы» или регистру «естественной истории» принадлежат те вещи, которым «самой природой» даны формальные правила и параметры, выразимые на математическом языке физической науки; те же вещи, в возникновении которых реализует себя человеческий произвол, — будь то язык, письменные знаки, ритуалы, традиции или, наконец, произведения искусства — не входят в сферу жесткой юрисдикции природы, поскольку являются искусственными. К первой группе вещей (природным объектам) понятие «красоты», строго говоря, неприменимо — здесь признавать красивым следует либо все, либо ничего. Ко второй группе, наоборот, неприменимы строгие методы науки — по крайней мере в том, что касается придания им «красоты». Соответственно, единственный рациональный подход к оформлению этих вещей заключается в постепенном установлении/культивировании (методом проб, отбрасывания худшего и сохранения лучшего) определенного математического канона или стандарта, который может быть окончательно зафиксирован и заверен только признанным авторитетом. Каким-то образом связывать здания с «порядком природы»

236 Важно отметить, что французский глагол *cultiver* начинает использоваться в значении совершенствования ума, манер, привычек и установлений уже с первой половины XVI века, однако окончательное закрепление за словом «культура» его современного значения происходит лишь к концу XIX столетия.

237 *Perrault K.* Op. cit. P. d–e; курсив мой. Перевод сверен с первым переводом В. Баженова (Марка Витрувия Поллиона об Архитектуре, книга Первая и Вторая, с примечаниями Доктора Медицины и Французской Академии члена г. Перро. СПб.: Изд-во Императорской академии наук, 1790. С. 11), а также с переводом С. Хохловой (*Хохлова С.* Теория архитектуры Н.-Ф. Блонделя). Этот составленный в характерной для классицизма витиеватой манере параграф, включающий четыре связанных между собой основных предложения и 18 придаточных, приводится здесь в сильно сокращенном виде. Однако для уточнения позиции Перро стоит привести трехчастную пояснительную фразу, которая следует у него за словом «фантазия». Она звучит так: «**…fantasie, qui fait que les choses plaisent qu'elles sont conformes a l'idee que chacun a de leur perfection…**», то есть «**фантазия, которая делает так, что вещи нравятся, когда они соответствуют той идее, что каждый имеет об их совершенстве…**». В этой любопытным образом «внутренне закольцованой» формуле привлекают внимание не только отзвуки платонизма, но и отчетливое предвосхищение баумгартеновской «эстетики вкуса», а также той эстетической теории, разъяснению которой Кант в XVIII веке счел необходимым посвятить большую часть «Критики способности суждения». Развернув построение Перро в обратном порядке, можно лучше разобраться в том, как происходит здесь «мягкое преодоление платонизма». Перро говорит примерно следующее: то, что вещам соответствует некий совершенный образец (идея), есть, в свою очередь, некая идея (фантазия); иными словами, вещь прекрасна (для нас) постольку, поскольку содержит отблеск или *обетование* совершенства, — как своего собственного, так и всех других воспринимаемых вещей (ибо множеству вещей Перро ставит в соответствие «идею совершенства» в единственном числе), однако это совершенство каждый понимает по-своему — идея каждого о «совершенстве вещей» уникальна. «Фантазия», заставляющая нас воспринимать вещи именно таким образом, не

равносильно предположению, что дворцы могли бы вырастать сами собой из брошенного в землю зерна.

В сравнении с этой жесткой бинарной логикой позиция Альберти выглядит уже компромиссной, неуверенной и неубедительной. Альберти по сути только декларирует, что законы красоты каким-то образом переходят или должны переходить к зданиям от самой природы, — доказательство же этого тезиса не идет у него дальше ссылок на то, что в природе присутствуют разного рода числа (например, в устройстве неба — число семь), а также апелляций к красоте молодых девиц и разумному устройству животных. В детали математических оснований красоты Альберти, как было показано выше, предпочитает не вдаваться, и на деле поиск эстетического совершенства переориентируется у него на критерий сугубо социальный — признание произведения и его автора со стороны заказчика, зрителя и общества. С точки зрения следующего этапа секуляризации, представителем которого выступает Перро, даже такая компромиссная позиция должна быть квалифицирована как результат неизжитого предрассудка: образованный человек XVII века может сказать, что Альберти представляет себе природу способной «оплодотворять» строительное искусство числовыми соразмерностями подобно тому, как раньше люди верили в способность Бога непосредственно управлять их делами и текущими мировыми событиями. Религиозно-философской платформой большинства естествоиспытателей XVII и XVIII веков становится, как известно, деизм, то есть доктрина, согласно которой человек получает мир от Бога в виде законченного механизма, и с этого момента мир находится в распоряжении человека, свобода которого не ограничивается вмешательством каких-либо «сверхъестественных» сил.

В приведенном высказывании Клода Перро вполне наглядно обозначены и предпосылки переосмысления архитектуры в качестве особого конвенционального «языка», — предпосылки, из которых выросла в дальнейшем французская доктрина *architecture parlante* («говорящей архитектуры»). Однако провозглашенное им, его братом Шарлем и другими представителями партии «новых» (modernes) «отлучение» архитектуры от системы соразмерностей природы и ее космогонических корней не могло не восприниматься — особенно в век «грандиозных» научных открытий — как чувствительный удар по престижу архитектурной профессии. Поскольку критерий общественного одобрения или «общего чувства» (sense commune) является, увы, всего лишь фактическим, то есть исторически-случайным, то отныне оказывается поставленной под сомнение сама возможность развития архитектуры как предмета фундаментального, *теоретического* знания. Не удивительно, что попытки опровергнуть Перро и тем самым помешать изгнанию архитектуры

есть при этом всего лишь самообман, ибо момент «самообмана» здесь полностью искупается вполне реальной радостью от созерцания красоты. Дальнейшее логическое развитие этой линии приводит к тому, что для Канта переживание прекрасного (как *претендующее на общезначимость благорасположение без посредства понятий*) становится чем-то вроде символической манифестации глубинного предустановленного родства между, с одной стороны, всеми вещами мира в их совокупности и, с другой стороны, нашей «познавательной способностью» (*Кант И.* Критика способности суждения. М.: Наука, 2001. С. 135, 183).

из пантеона подлинно «научных» дисциплин не прекращаются в Европе вплоть до XX века и предпринимаются на самых различных основаниях. Первыми против разоблачительных утверждений «новых» выступили Фреар Шамбрэ и президент вновь учрежденной Королевской академии архитектуры Франсуа Блондель. Блондель предложил трактовать в качестве семени, из которого вырастает все необъятное разнообразие цивилизованной архитектуры, первобытную хижину, состоящую из четырех столбов и кровли: «первобытный человек», действующий подобно пчеле или муравью, становится у него «передаточным звеном», обеспечивающим непрерывную преемственность между «порядком природы» и «порядком культуры». Несмотря на некоторую курьезность стараний Блонделя представить многовековое развитие архитектурного ордера в качестве своего рода «математической эпопеи», ему, безусловно, принадлежит заслуга изобретения *историко-генетического* подхода к анализу архитектуры — подхода, который в применении к описанию живых организмов распространяется в Европе только к концу XVIII — середине XIX века, в основном благодаря работам Ламарка и Дарвина[238]. Другой, не менее серьезной угрозой для установленного Перро принципа отделения архитектуры от природы как предмета фундаментальных наук оказалось зародившееся в Британии на рубеже XVII–XVIII веков движение *picturesque* («живописности»), выдвигающее на первый план не закономерность природы, а, наоборот, ее разнообразие и непредсказуемость. На континенте эта линия получила дальнейшее развитие у Руссо и аббата Ложье, который в своем «Эссе об архитектуре» (1755) весьма положительно отзывается о хаотичности сложившейся городской среды — в прямом противоречии с позицией Декарта — и даже настаивает на том, чтобы это качество (в масштабе города как целого) стало предметом сознательных устремлений проектировщиков.

Таким образом, практически одновременно с проектом тотального охвата мира математическим естествознанием возникает своего рода «контрпроект» — проект, так сказать, «ренатурализации» человека и всего того, что им создавалось или будет создаваться впредь. Порыв к другим мирам и невиданные по масштабу преобразовательные проекты немедленно порождают свою противоположность — стремление вернуться к «невинному» состоянию животных, растений и камней. По сути же две эти тенденции не противостоят друг другу в каком-то неразрешимом антагонизме, а являются взаимодополнительными сюжетными линиями разворачивающейся в новоевропейском сознании фантастической драмы, содержанием которой является природа и ее историческая судьба. Трактовка этой природы может колебаться у представителей

238 В принципе, это существенное временное запаздывание биологической теории по сравнению с теорией архитектуры позволяет предположить, что современная концепция «восходящей» эволюции в природе ведет свое происхождение в том числе и от рассказа Витрувия о последовательном возникновении трех архитектурных ордеров, а также интерпретации этого рассказа Блонделем как истории поступательного движения к формальному совершенству. Во всяком случае современные эволюционисты считают самыми ранними своими предшественниками (если не брать в расчет разного рода «робкие предвосхищения» в античности и далеком арабском Средневековье) Бюффона и Мопертюи, активная деятельность которых приходится на середину XVIII века.

различных интеллектуальных течений в значительных пределах — от понимания ее как точной и совершенно бездушной машины (лапласовский детерминизм) до придания ей сверх-разумности и невообразимой духовной мощи («Бог-как-природа» Спинозы, «мировой дух» Гегеля). Неизменным остается одно — в течении почти пяти веков природа (Вселенная) выступает в качестве приоритетной «сцены» европейского мышления, его условия и его главного предмета. Этим высвечивается специфический для Нового времени тип онтологии: природа становится *опорным* когнитивным концептом как коррелят власти принципиально нового, современного типа — власти не просто рационализирующего, но, в конечном итоге *онтологизирующего* представления.

Сложность описания и анализа идеологических коллизий новоевропейской истории объясняется тем, что здесь в каждом конкретном эпизоде приходится иметь дело именно с этим двойным «противоточным» движением: с одной стороны, культура стремится стать и становится природой (то есть чем-то самодовлеющим и самодостаточным), с другой — природа как внешний объект непрерывно «переизобретается» через опредмечивающее схватывание и систематизацию во все увеличивающемся масштабе. Тем не менее, сравнительный анализ позиций трех (разнесенных во времени) архитекторов-теоретиков — Эжена Виолле-ле-Дюка, Ле Корбюзье и Чарльза Дженкса — дает довольно интересные результаты, поскольку позволяет не только увидеть, как это «двойное движение» осуществляется в приложении к архитектурной теории, но и проследить, как на протяжении трех ближайших к нам этапов развития европейской культуры постепенно меняется стоящая за ним интенциональная подоплека. Из большого числа возможных источников по архитектурной теории Нового времени эти три выбраны для более подробного рассмотрения потому, что каждый из них оказал какое-то особое, но в любом случае значительное влияние на архитектуру XX века: первый — как признанный вдохновитель Современного движения (модернизма); второй — как его самый известный представитель и пропагандист; третий — как наиболее увлеченный и плодовитый теоретик архитектурного «постмодернизма».

Эжен Эммануэль Виолле-ле-Дюк (1814–1879) в качестве архитектора-практика известен, главным образом, своими многолетними работами по реставрации памятников французского Средневековья, включая парижский кафедральный собор Нотр-Дам. Однако гораздо более широкую популярность ему принесла деятельность преподавателя, публициста и теоретика. Кеннет Фремтон в своей «Критической истории современной архитектуры» называет «Беседы об архитектуре» Виолле-ле-Дюка (1872) «библией архитектурного авангарда последней четверти XIX века»[239]. От архитектурных трактатов, рассматривавшихся в предыдущих главах, произведения

239 *Фремптон К.* Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990. С. 98.

Виолле-ле-Дюка отличает прежде всего их жанр и тематический охват. По разнообразию обсуждаемых тем ле-Дюк настолько же уступает Альберти, насколько последний уступает Витрувию — вопросы астрономии, законы строения вещества, теория зрения и так далее уже по определению не могут обсуждаться в его текстах в силу принципа разделения дисциплин, который все настойчивее проявляет себя по мере развития европейской науки. Отсюда и разительная трансформация «жанра дискурса»: если жанр Витрувия можно было бы назвать «профессионально-мистическим», а жанр Альберти — «профессионально-натурфилософским», то жанр Виолле-ле-Дюка следует определить скорее всего как «профессионально-политический». Его рассуждения при первом же знакомстве предстают как чередование (порой довольно бессистемное) фрагментов или пассажей, написанных в трех главных тематических «поджанрах»: а) анализ архитектурных памятников прошлого, направленный на выявление их структурно-композиционной логики; б) иллюстрированное описание экспериментальных проектов самого автора, составленных на основе предварительно сформулированных теоретических принципов; в) жесткая полемика с академической системой проектирования и преподавания. Показательно, что подчинение (не важно, сознательное или бессознательное) принципу ограничения дискурса рамками профессиональной специализации прекрасно сочетается у Виолле-ле-Дюка с непримиримым бунтарским духом, который отличал его уже в ранней юности, когда он помогал строить баррикады для Июльской революции 1830 года и отказался по политическим мотивам поступать в École des Beaux-Arts[240]. В центре исторической концепции Виолле-ле-Дюка стоит представление о том, что, в сравнении с готикой, Ренессанс был периодом растерянности и эклектики, а начиная с XVII века европейская (французская) архитектура вступила в период еще более глубокой деградации, который в итоге привел ее к полному хаосу[241]. Еще столетие назад во французской теории господствовала прямо противоположная точка зрения — эпоху Людовика XIV было принято рассматривать как время окончательного преодоления кризиса «темных веков» и триумфального подъема великой греко-римской традиции на новую, более высокую ступень. Таким образом, ле-Дюк, если и не ниспровергает полностью «установившиеся мнения», то, по крайней мере, демонстрирует их относительность, то есть действует примерно также, как до него поступали Декарт, Клод Перро и другие представители рационализма. При этой преемственности подхода — а также при настойчивых требованиях внедрения в архитектуру декартовского

240 Парижская Школа изящных искусств, послереволюционная преемница Королевской академии архитектуры.

241 Стоит привести один из фрагментов «Бесед», в котором данная историческая схема излагается целиком, но предельно кратко: «**Это столь определенное течение [готика], основывающееся на чутком понимании потребностей нового общества, сбивается с пути; возникнув на шестьсот лет раньше, чем следовало, оно исчерпывает себя в тщетной борьбе с непокорыми материалами, исчерпывает себя настолько, что мы, привыкнув к быстрым решениям, уже начинаем считать его ошибочным и искать другое искусство, заимствуя из разных источников смесь самых различных традиций, из которой и создаем то, что мы называем архитектурой Ренессанса. В нем преобладает форма; принципы исчезают, конструкция уже не существует. Вслед за этим наступает тот бледный период, который, начинаясь в XVII веке, завершается хаосом. Вот в нескольких строках история нашей архитектуры, рассматриваемая только с точки зрения конструкции, т.е. разумного применения материала**» (*Виолле-ле-Дюк Э.* Беседы об архитектуре. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1938. Т. 2. С. 9–10).

«метода»[242] — главной мишенью полемики ле-Дюка становится, как ни странно, именно архитектурная теория Перро:

> То, что врачу-архитектору Перро, — пишет он, — поручили компоновать архитектурные ордера, которые должны были увековечить великую эпоху; то, что в то время искренне верили, будто бы устанавливают новые принципы, начинают новую эру, — это было возможно при Людовике XIV; но в наше время нельзя надеяться совершить революцию в архитектуре, увеличивая или уменьшая модуль колонны. Революция в архитектуре — это обращение к здравому смыслу, заменяющему классические формулы и кастовые предрассудки[243].

Иными словами, Виолле-ле-Дюк критикует Перро не за картезианство, а, наоборот, за то, что он недостаточный картезианец, не вполне четко следующий указаниям «здравого смысла» (bon sens). Есть в «Беседах» ле-Дюка и прямой выпад против того самого положения Перро о «красоте как продукте фантазии», из-за которого разгорелся в свое время знаменитый «спор древних и новых»:

> Допустим даже, что… внешний вид [рациональной постройки] оказался бы неудовлетворительным, — разве и в этом случае у архитектора не нашлось бы добрых доводов, чтобы его оправдать? Но когда художественные формы порождены фантазией, капризом, и нам говорят, что эти формы или некрасивы, или чересчур роскошны, или бедны, — какие обоснования помогут нам их защитить? Таким образом, это неразумное, капризное искусство беззащитно перед первым встречным; невежде ли, человеку ли со вкусом, — каждому под влиянием мимолетного впечатления может прийти мысль переделать его формы[244].

Этот контраргумент по существу продолжает логику самого Перро. В самом деле, если красота имеет основание только в фантазии, то окончательно разрешить сомнения и разногласия по ее поводу можно лишь путем обращения к общепризнанному авторитету. Но как быть в эгалитарном обществе, в котором уже никто не может претендовать на роль последнего судьи в вопросах красоты? А ведь именно таким постепенно становится положение во Франции после падения абсолютизма, при котором власть короля, включавшая полномочия верховного арбитра, все еще несла на себе печать божественного происхождения и непререкаемого авторитета. Ответ Виолле-ле-Дюка достаточно радикален: приоритет в суждении о достоинстве сооружения придется предоставить доводам рассудка и рациональным принципам, отодвинув непосредственное чувственное впечатление на второй план. Иначе говоря, оценка здания

242 Центральное для Декарта понятие «метода» появляется у Виолле-ле-Дюка едва ли не в каждом полемическом абзаце в окружении многочисленных уточняющих эпитетов — «критический», «аналитический», «рациональный», «экспериментальный» и т.п.

243 *Виолле-ле-Дюк Э.* Беседы об архитектуре. С. 126.

244 Там же. С. 128.

из ситуации его восприятия при зрительном контакте (осмотре) *перемещается в ситуацию его обсуждения и логического анализа.* Французский теоретик даже готов утверждать, что в архитектуре, в отличие от музыки и поэзии, интеллектуальная оценка является первичной и *определяющей* по отношению к непосредственной чувственной реакции[245]. Но здесь сразу же встает другой любопытный вопрос: а что можно сказать о правдивости или обманчивости непосредственных впечатлений самого Виолле-ле-Дюка? Действительно ли его так коробят и ужасают образцы академизма, которыми многие восхищались и восхищаются до сих пор? Или это своего рода «автодидактическая симуляция» отвращения, за которой стоят, скажем, нереализованные политические амбиции? Искренен ли он, когда говорит, что во Франции «нет архитектуры», и когда называет постройки французских академиков «вакханалией торжествующей пошлости»?[246] Что *для него самого* является первичным в момент определения отношения к произведению архитектуры — логические принципы, политика или эстетическая интуиция?

В позиции Виолле-ле-Дюка нетрудно увидеть своего рода обратный ход диалектического маятника европейской истории: он обрушивается на косность Академии с такой же горечью, с какой за триста лет до него Альберти критикует ханжество и недоступность «касты жрецов». И так же, как Альберти кропотливо реанимирует, вытягивает из прошлого культурные традиции античности, — пытаясь даже сделать вид, что Средних веков вообще не было, — Виолле-ле-Дюк отрицает постренессансные «академические догмы», пытаясь в то же время спасти от забвения и продолжить традиции французской готики. Справедливо предположить, что и внутренний «психологический» генезис архитектурной теории Виолле-ле-Дюка сходен с происхождением теоретических взглядов Альберти: оба они отталкиваются от острого переживания этического и (затем) политического кризиса текущей эпохи, обнаруживая при этом опору или проблеск надежды в полузабытых памятниках отдаленной во времени, но все же собственной, «родовой» культуры. Однако, если все так просто — если взятая на вооружение Виолле-ле-Дюком идеологема «возрождения утраченных корней» есть всего лишь зеркальное отражение культурного кредо Ренессанса (с некоторым сдвигом по временной оси), — тогда получается, что его концепция на самом глубоком, структурном уровне воспроизводит историческую позицию его идеологических противников, то есть по существу является всего лишь ее калькой с обратным знаком. В таком случае единственный выход состоит в том, чтобы «вписать» собственные этико-эстетические интуиции в рациональное системное мировоззрение, которое по своему охвату превосходило бы систему взглядов оппонентов, и таким образом доказать, что вновь интериоризируемые или актуализируемые «истоки» (готика)

245 **«Те движения, которые музыка или поэзия способны вызвать в душе слушателя, не могут возникнуть при виде архитектурного произведения, воздействующего на сознание не иначе, как пройдя сквозь призму разума»** (Там же. С. 192).

246 Там же. С. 118.

не представляют собой нечто случайное и исторически конкретное (лишь один из этапов в развитии данной национальной культуры), а обладают более универсальным, более общезначимым смыслом. Но что в новой секулярной и эгалитарной культуре может претендовать на максимальную универсальность, на статус общепризнанного «начала и конца»? Разумеется, это наука и новоевропейская объективированная Вселенная, собранная в новом понятии «природы». Неудивительно поэтому, что в совокупности теоретические изыскания и построения Виолле-ле-Дюка сводятся к процедуре *натурализации* архитектуры в масштабах, неизмеримо превосходящих предшествующие попытки Блонделя и Ложье.

Всеобъемлющее системное мировоззрение, в опоре на которое Виолле-ле-Дюку удается повысить культурный статус готики и разработать собственный прогрессивный подход к проектированию, не изобретено им самостоятельно, а является компендиумом или, точнее, намеченным в общих чертах (и открытым для дальнейшего расширения) синтезом последних достижений естественных наук, инженерной теории и, в какой-то мере, философии середины XIX века. Категория «метода» и понимание необходимости методического подхода, основанного на минимальном числе априорных принципов, унаследованы им, как уже говорилось, от Декарта. «Наполнением» его системы служат многочисленные сведения из арсенала новых наук о природе и обществе — геологии, материаловедения, химии, физики, инженерной механики, биологии, зоологии, экономики, истории. Кроме использования отдельных сведений можно говорить и о влиянии на Виолле-ле-Дюка ряда обобщающих научных концепций — например, принципа динамического равновесия масс, лежащего в основе теории всемирного тяготения Ньютона, принципа «приспособляемости» Ламарка и концепции эволюционного происхождения видов Дарвина, принципа скоординированного роста промышленного производства и рынка наемного труда, использованного в системе политической экономии Рикардо, концепции «национального гения» Гердера. Не называя прямо никаких имен и источников, Виолле-ле-Дюк несомненно находится в курсе всех новейших интеллектуальных веяний и при каждом удобном случае выражает энтузиазм по поводу успехов «современной науки» в целом. Можно сказать, что традиционная для академических дисциплин система ссылок уступает здесь место своего рода «ансамблевому мышлению» — ле-Дюк ощущает себя соучастником стремительного взлета научных познаний, который разворачивается параллельно с его собственными размышлениями, и потому не может быть четко стратифицирован. Собранное из всех этих элементов передовое мировоззрение имеет две стороны или, скажем так, два слоя, отличающихся по своему предмету и назначению: первый, *дедуктивный* или *объяснительный* слой представляет собой единую комплексную интерпретацию истории природы и культуры; второй, *индуктивно-нормативный* слой — это

руководство к творческому действию и прогноз на будущее. Первый можно обозначить как «теорию природно-технического прогресса»; второй — как «теорию природно-технического реализма».

В первой, дедуктивно-объяснительной части этой концепции развитие органической жизни и человеческой культуры предстают как единый объективный процесс, который разворачивается как будто помимо всякого участия со стороны инстанции сознания и ведет к постоянному «усложнению-утончению», то есть рафинированию форм. При более внимательном анализе выясняется, однако, что ле-Дюк все же мыслит этот процесс как руководимый или предначертанный «природой», наделяя последнюю атрибутами сознания — памятью, способностью суждения (способностью отделять «лучшее» от «худшего») и изобретательностью. Природа, таким образом, остается у него преемницей монотеистического Бога во всем, за исключением одного немаловажного момента — у нее, по видимому, нет полностью завершенного телеологического плана, который ведет к уничтожению мира в его нынешнем состоянии и к возникновению «новой земли и нового неба»; то есть она мыслится как действующая в том же «открытом» времени, что и человек. Все это можно извлечь из следующего пространного, но весьма показательного фрагмента из «Бесед об архитектуре»:

> Прогресс — это не что иное, как накопление усилий вместе с новыми элементами, возникающими в определенные эпохи. Сама природа, умеющая неплохо создавать вещи, действовала не иначе. Она не забывает и не упускает ничего из своего прошлого, но добавляет и улучшает. От полипа к человеку она идет вперед, не прерывая своего движения. Что сказали бы о натуралисте, который захотел бы пропустить целый вид живых организмов и вывел бы происхождение обезьяны из птиц сразу под тем предлогом, что млекопитающие низшего вида не заслуживают внимания; кто стал бы утверждать, что пресмыкающееся более совершенно, чем кошка, потому что первому можно нанести серьезное ранение, не убив его, тогда как вторая от этого умрет? Из того, что вы можете изъять один устой из монолитной конструкции древних римлян, не вызвая падения здания, и из того, что вы не можете изъять ни одного клинчатого камня из аркбутана готического нефа, не разрушив его, совершенно не следует, что с конструктивной точки зрения готическое сооружение не представляет собой прогресса по сравнению с римским. Это скорее доказывает, что в логическом здании все органы нужны, необходимы, а следовательно, и конструкция его более совершенна. Человек, считающийся самым совершенным из живых организмов, абсолютно иначе переносит ранение, чем большинство млекопитающих, и руки у него не вырастают заново, как отрезанные клешни у рака. Следовательно, большая чувствительность и хрупкость организма представляет собой признаки

прогресса в создании видов; то же относится и к творчеству второго порядка, к работе человека, которая называется зодчеством. Чем более человек овладевает косной материей, чем лучше сумеет он подчинить ее своим потребностям, тем более существенными, нежными и, следовательно хрупкими должны быть органы (да простят мне это слово!) его творений. Расчет, вновь открытые законы равновесия, уравновешивания, законы взаимодействия усилий и их реакций — приходят на смену инертной массе, которая сама по себе устойчива[247].

Таким образом, на самом общем уровне между творчеством природы и творчеством человека просматривается некое предустановленное соответствие — ими управляет одна и та же логика повышения «хрупкости и чувствительности». Соответствие это, по Виолле-ле-Дюку, обеспечивается тем, что культуры, «благоприятствующие развитию искусств», — они же культуры «здравого смысла» (к таким культурам он относит прежде всего греческую античность и готику) — методично выводят свои формы из природных свойств материалов, имеющихся в их распоряжении. Широко признанную теорию деревянных прототипов греческих храмов Виолле-ле-Дюк последовательно опровергает — по его мнению, греческий ордер есть прежде всего максимально чуткое и гармоничное *выражение естественных свойств мрамора*, из которого он был создан[248]. Эту натуралистическую концепцию можно считать продолжением историко-генетических реконструкций Блонделя, но только Виолле-ле-Дюк «забрасывает» реконструируемый источник исторического становления архитектурных форм еще глубже «в природу» — теперь это уже не элементарный тип (хижина дикаря), а природный строительный материал в сочетании с другими средовыми факторами. Подобно тому, как флора и фауна конкретного региона отражают местные геологические и климатические условия, архитектура региона *проявляет* потенции, скрытые в самой почве или «местной породе», из которых она вырастает. Пропорции греческих архитравов и готических сводов определены требованием устойчивого равновесия конкретных физических масс, то есть неразрывно связаны с *физическими характеристиками* данного конкретного камня (плотностью и прочностью), а значит, некоторым образом уже заранее «вписаны» в материал «самой природой». Архитектор всего лишь постепенно переводит свойства материала в состояние их предельной выраженности: стараясь перекрыть максимальное пространство с минимумом затрат, он придумывает (или, скорее, «открывает» как ученый) сначала плоское перекрытие,

247
Виолле-ле-Дюк Э. Беседы об архитектуре. С. 78–79.

248
«Восточные греки первые ввели в архитектуру рассудочное начало и дух критики, как и во все проявления искусства; они первые начали ставить выше традиции силу интеллекта, стремящуюся придать каждому проявлению человеческого творчества его подлинное значение, обусловливаемое предметом и примененным материалом» (Там же. С. 141). Следует, правда, уточнить, что в греческих памятниках Виолле-ле-Дюк видит высшую точку развития «инертно-статической» конструктивной системы, которая деградирует у римлян, а в готике уступает место новой — «равновесной» системе. Из аргументов ле-Дюка против теории деревянных прототипов стоит упомянуть следующий: триглифы не могут быть имитацией торцов балок перекрытия, поскольку устанавливаются на всех фасадах (на это противоречие обращал внимание и Витрувий) и поскольку совершенно нелогично прорезать торец балки каннелюрами; с точки зрения Виолле-ле-Дюка, триглифы по своей исходной конструктивной логике — это такие же вертикальные опоры, как и колонны, но только предназначенные для несения карниза, а потому расставленные чаще и соответствующим образом уменьшенные.

затем арку, затем свод, затем готическую «противовесную» систему распределения нагрузок. Начало новой эры «здравомыслия» в истории архитектуры ле-Дюк связывает, во-первых, с восстановлением и дальнейшим развитием выдающихся конструктивных достижений готики, а во-вторых — с повсеместным внедрением в строительную практику нового материала — металла, ставшего общедоступным благодаря развитию промышленности. До тех пор, пока архитектор действует в согласии с этой логикой, то есть остается внимательным к свойствам материала и не вносит от себя ничего произвольного, он выступает как чуткий ассистент природы, правильно распоряжающийся полученным от нее же даром рационального мышления[249]. Подобная точка зрения позволяет Виолле-ле-Дюку с поразительной непринужденностью распространить схему прогрессивной эволюции животного мира не только на архитектуру, но и на социальную организацию и даже на развитие знаниевых систем:

> Порядок вещей в этом мире все более усложняется, и человеческий организм сложнее организма лягушки. Наш общественный строй значительно менее прост, чем общественный строй греков времен Писистрата или римлян времен Августа. Наша одежда состоит из двадцати или тридцати предметов вместо того, чтобы заключаться, подобно одежде древних, из трех или четырех; а научный багаж греческого ученого не заполнил бы и четвертой части мозга современного кандидата наук[250].

В этом фрагменте, правда, уже дает о себе знать проблема, которая требует перехода от «теории природно-технического прогресса» к «теории природно-технического реализма». Неизбежно встает вопрос: если в мире все действительно подчинено единому принципу прогресса — принципу повышения сложности, тонкости и чувствительности, — то каким образом наряду с эпохами «здравого смысла» возникают и «упадочные» эпохи, в течение которых архитектура и социальные институты деградируют? И это отнюдь не единственное противоречие, на которое наталкивается теория всеобщего прогресса. Например, развивая тезис о соответствии конструкций местной геологии, Виолле-ле-Дюк пишет: «…казалось бы, в каждой геологической зоне должны были сложиться строительные приемы, соответствующие природным материалам, а следовательно, и различные архитектурные формы; но перед нами совершенно иная картина»[251].

В чем же дело? По Виолле-ле-Дюку, дело здесь в человеческой склонности изменять природе и принципу здравого смысла. Такой

249
Важно добавить, что ле-Дюк не признает за человеком способность быть рациональным полностью, а приписывает ему обладание лишь «долей рассудка»: **«Если говорить о новом в архитектуре, то этим новшеством будет следование по пути рассудка, по пути, давно забытому; и только изучение старых искусств, следовавших рациональным методам, способно снова приучить нас пользоваться прежде всего и помимо всего той долей рассудка, которой наделила нас природа»** (Там же. С. 110). Соответственно, только природу, дающую человеку некую «долю» разума, можно, по видимому, считать обладающей им во всей полноте. Продолжая это рассуждение, приходится признать, что, согласно Виолле-ле-Дюку, природа — это и есть разум в собственном смысле слова.

250
Там же. С. 66.

251
Там же. С. 56.

ответ с неумолимой последовательностью вытекает из всего вышеизложенного, хотя, на первый взгляд, он может показаться парадоксальным: получается, что человек повинен одновременно и в том, что он недостаточно «природен», и в том, что он недостаточно разумен. Куда же двигаться — к расширению знаний, к большей рассудительности или к большей естественности и спонтанности? Сетуя на недостаток у людей здравого смысла, ле-Дюк в каких-то аспектах вполне серьезно ставит их *ниже животных*: «У животных, — пишет он, — никогда не бывает фальшивого жеста; нельзя того же сказать о человеке, которого воспитание, среда, одежда, мода часто превращают в хитроумно управляемую марионетку»[252].

Здесь, конечно, сразу вспоминается библейская история о грехопадении Адама, а также ее просвещенческое «секулярное эхо» — руссоистская концепция «доброго дикаря» (bon sauvage), которого цивилизация способна только совратить и испортить. Но как тогда быть с настойчивыми призывами Виолле-ле-Дюка к внедрению в архитектуру критического метода, к опоре на доводы рассудка и пропусканию всего «сквозь призму разума»? Не пытается ли он сказать, что человек должен учиться *разумности* у животных? В определенном смысле, именно так. Кажущийся парадокс теории ле-Дюка при внимательном размышлении над ним дает ключ к пониманию уникальной атмосферы эпохи: в ней дает о себе знать та поразительная степень романтической «сакрализованности» природы, которая отличала XIX век, и которая на протяжении XX века успела снизиться почти до нуля. Единственное убедительное разрешение противоречия между принципами «разумности» и «природности» в мировоззренческой позиции Виолле-ле-Дюка состоит в признании того, что человеческий разум находится в становлении и весьма далек от Высшего разума, установившего природно-космические законы: ограниченный, «неполный» разум, которым обладает человек, не ставит его выше природы (в том числе — выше животных), но является скорее бременем, лишающим человека способности действовать в точном соответствии с требованиями природы *спонтанно* (подобно животным, растениям и т.д.). Частичный рассудок устанавливает между человеком и природой *дистанцию* — эта дистанция есть одновременно и дар, и бремя человеческой *свободы*. Создав человека, природа «отпускает» его от себя, из сферы строгой определенности своими принципами, — и за эту свою «отпущенность» («изгнание из Рая») человек расплачивается необходимостью думать перед принятием решений, а также возможностью совершать ошибки. По слабости своей, человек неизбежно «запутывается» в своих ощущениях, размышлениях и в своей практической деятельности[253]. Но есть способ преодолеть спутанность мыслей и разрыв с природой — это путь изучения природных

252 *Виолле-ле-Дюк Э.* Беседы об архитектуре. С. 200–201.

253 **«Нужно дойти до нашей эпохи, запутавшейся во всем,** — пишет Виолле-ле-Дюк, — **чтобы найти часто явное и всегда необъяснимое противоречие между повседневными действиями и потребностями людей и их постройками»** (Там же. С. 207). Стоит обратить внимание на смещение области «необъяснимого» в сравнении с Ренессансом: если для Альберти темными и непостижимыми представляются природно-космические «корни» красоты, то для Виолле-ле-Дюка загадкой становится человеческий разум, оторвавшийся от этих корней в результате некоего «последовательного ряда ложных идей», с трудом поддающегося реконструкции.

явлений, материалов, конструктивно-физических закономерностей, — одним словом, *путь научного исследования*. Момент открытия очередного физического (в том числе конструктивного) закона — это в первую очередь не момент торжества человека над природой, не этап «овладения» ею, а скорее момент прикосновения к ее неисчерпаемой тайне, момент «приобщения», возвращающий человека в ее лоно.

При всей убедительности этого хода рассуждений, противоречие между требованием «разумности» и требованием природной «спонтанности» неотступно преследует рассуждения Виолле-ле-Дюка — в том числе и в тех случаях, когда он обращается к практическим вопросам проектирования. С одной стороны, все надежды на обновление он связывает с движением «по пути рассудка» и не устает повторять, «что нет искусства без вмешательства логического рассуждения»[254]. С другой стороны, переходя к критериям оценки художественного качества здания, он говорит: «Чтобы произведение архитектуры было прекрасным, нужно, чтобы каждый при виде его подумал, что оно выросло естественно, без усилий, что оно не стоило автору ни мучительных исканий, ни труда, что оно не могло быть иным»[255].

Ближе всего друг к другу эти два требования оказываются в «окончательной формулировке» Виолле-ле-Дюка, которая гласит, что здание нравится в том случае, когда его архитектурное решение (именуемое «выражением») вытекает «из совершенно отчетливой и определенной мысли»[256]. Из сказанного выше нетрудно сделать вывод, что данная «мысль» — это и есть тот самый момент эвристического «приобщения» к высшей разумности природы или своего рода «бракосочетание» субъекта и объекта в плоскости мысленного представления, возникающее за счет схватывания какого-то набора явлений в виде структурно-генетической закономерности — в виде *статической диаграммы диахронического процесса*. Такой отчетливой мыслью может и, если следовать Виолле-ле-Дюку, должна быть его концепция природно-технического прогресса как повышения сложности-тонкости-чувствительности форм, — или, по крайней мере, умозрительная диаграмма какого-то *частного эпизода* общемирового становления, демонстрирующая ту же логику, но в конкретных условиях и с конкретными локальными особенностями[257]. Во всяком случае эта искомая «здравая» мысль должна быть не «фантазией», не «прихотью», а *результатом исследования природы* (включая культуру и технику как *составляющие* всеобщего становления природы). Тот же вывод можно сделать и на основании следующего фрагмента, в котором Виолле-ле-Дюк ставит поверхностный реализм на одну доску с догматическим академизмом, поскольку оба эти

254 Там же. С. 13.

255 Там же. С. 159.

256 **«И вот окончательный вывод: для того чтобы искусство архитектора нравилось, в каком бы наряде оно ни представало, нужно, чтобы выражение вытекало из совершенно отчетливой и определенной мысли; чтобы под предлогом передачи внезапного вдохновения, метафизической склонности ума или чувства оно не расплывалось в неопределенности неуловимой мечты»** (Там же. С. 191–192).

257 Достаточно убедительную попытку разработать такую «локализованную» версию «теории природно-технического прогресса» Виолле-ле-Дюк предпринял в книге о происхождении, конструктивных основах, расцвете и перспективах русской архитектуры (*Viollet-le-Duc E.* L'art russe: ses origines, ses éléments constructifs, son apogée, son avenir. Paris: Morel & Cie., 1877).

направления не способны извлечь из природы истинные «принципы»:

> На деле реализм нисколько не ближе к природе, чем академический штамп. Первый замечает и воспроизводит лишь одну из видимостей природы, не сотавляющую истины; второй создает условную форму, понятную лишь тем, для кого эта форма стала привычной и подменила собой природу[258].

Как уже отмечалось, термин «форма» у Виолле-ле-Дюка окончательно меняет значение (в сравнении с аристотелевским) и становится синонимом «геометрической формы», то есть обозначением поверхностной организации или материальной структуры вещи. Но важнее, пожалуй, другой аспект этого понятийного сдвига — получив статус «оболочки» или «схемы», то есть будучи «пониженной в ранге» по отношению к мысли (идее или принципу), форма далее переосмысливается в категориях риторики и лингвистики и превращается уже в «выражение» мысли. С этой точки зрения, Виолле-ле-Дюк не только не противостоит академической доктрине *architecture parlante*, но даже углубляет давно наметившуюся тенденцию к преобразованию архитектуры в средство коммуникации:

> Форма, — пишет он, — в конечном итоге, служит лишь *средством* для пробуждения идеи или чувства; если это только одна форма, или, вернее, если эта форма не возникла из небытия под влиянием мысли, которую она призвана *передать* другим, то она оставляет в сознании лишь быстро преходящий след и скоро утомляет[259].

Таким образом, круг замыкается: начав с утверждения о том, что именно рациональные принципы — скорее, чем непосредственное впечатление, — должны определять синтез и правильную оценку формы в архитектуре, Виолле-ле-Дюк строит универсальную систему генетических принципов, а затем переходит к использованию архитектурной формы как *выражения* или даже политического рупора этих принципов. Обнаруживающееся здесь «семиотическое смещение» культуры (которое ранее мы определили как смену абсолютного пространства информационным) становится еще более наглядным при сопоставлении последней цитаты с тем, как понятия «выражение» и «выражаемое» использовались у Витрувия. Начав главу 1 книги I с разделения архитектуры на практику и теорию, Витрувий далее пишет:

> Как и во всем прочем, так главным образом в архитектуре заключаются две вещи: выражаемое и то, что его выражает.

258 *Виолле-ле-Дюк Э.* Беседы об архитектуре. Т. 2. С. 201. Требование поиска общего принципа за набором поверхночных «видимостей» распространяется у ле-Дюка и на изучение истории: **«Изучение прошлого полезно, необходимо, но лишь при условии, чтобы из него выводились скорее принципы, чем формы»** (Там же. С. 66).

259 Там же. С. 180; курсив мой.

> Выражается предмет, о котором идет речь; выражает же его пояснение, сделанное на основании научных рассуждений (I-1-3, 6).

Совершенно ясно, что у Витрувия «предмет, о котором идет речь», — это само здание, которое можно, конечно, рассматривать в различных аспектах, включая, например, организацию его строительства. А «научные рассуждения» (ratiocinatio), с его точки зрения, очевидно представляют собой именно «выражение» и не могут выступать в качестве «выражаемого» — ибо они не являются «предметом» (вещью). В главе 3 говорилось, что линия «становления языка» и линия «становления тел» сосуществуют в античную эпоху сбалансированно, на условиях взаимодополнительного равноправия. Но «оперативные» отношения между ними определены, тем не менее, вполне четко — есть здание (предмет) и есть пояснение к нему (теория). У Виолле-ле-Дюка, как мы видим, именно «научные рассуждения» (выявленные *закономерности* природы) встают на место «выражаемого» (предмета), по отношению к которому само здание играет теперь роль «выражающего» или «выражения». Происходит переворот понятий на 180 градусов — в полном смысле революция, причем не только в архитектуре, но во всем культурном пространстве: «вещи» становятся «словами», и наоборот.

Было бы, конечно, несправедливо на основании вышеизложенного обвинять Виолле-ле-Дюка в том, что архитектура у него *полностью* перевоплощается в некую «идеологическую риторику» или «учебное пособие по естествознанию». В своих образцовых проектах он всегда очень внимательно относится к удобству планировки, пропорциям помещений, к вопросам освещения, отопления, удешевления конструкций и увеличения их долговечности, улучшения организации строительства (облегчения труда). Но все его проекты в самом деле отмечены совершенно определенной тенденцией, вытекающей из его теории природно-технического прогресса, а конкретнее — стремлением к максимально широкому применению металла и созданию конструктивных схем со сложным распределением нагрузок. И, увы, эта тенденциозность нередко приводит к результатам, которые вызывают сомнение как с конструктивной, так и с художественной точки зрения: в частности, впечатление конструктивного абсурда производит регулярно встречающееся у Виолле-ле-Дюка применение наклонных металлических колонн (с капителями и базами, что подчеркивает их работу в качестве *сжатых* элементов) в зданиях, в основном состоящих из камня. Курьезы такого рода — отчетливый признак и неизбежное следствие перенесения в архитектуру алгоритма производства *знаний*, лежащего в основе современной науки, а именно «экспериментального метода», всегда представляющего собой циклическую последовательность из двух процедурных звеньев: а) выдвижения рациональной гипотезы; б) доказательства или опровержения этой гипотезы с помощью эксперимента. Виолле-ле-Дюк несомненно

«захвачен» идеей распространения своего метода (который является приложением экспериментального метода естествознания к архитектуре) в ракурсе, специфическом именно для XIX — начала XX века, то есть как прогрессом или даже «поэзисом» коллективного *поиска истины*. В его полемических выступлениях постоянно звучат этические ноты: изобличение «бледного скептицизма», трусости, приспособленчества, расслабленности, «умственной лени, прикрывающейся предрассудками» и тому подобного; при этом он призывает не только к «здравому смыслу» (bon sens), но и к следованию «духу правды» (esprit juste). Эта духовно-этическая сторона теории Виолле-ле-Дюка резюмируется короткой фразой из Первого послания апостола Павла к фессалоникийцам, которую ле-Дюк приводит во вступлении к первому тому своих «Бесед» и называет своим девизом: «Все испытывайте, хорошего держитесь» (1 Фс 5: 21).

Экспериментальному методу новоевропейской науки, который автор «Бесед» стремится перенести в архитектуру под этим девизом, свойствена, однако, некая систематическая внутренняя непоследовательность. И состоит она именно в том, что этот метод «испытывает» все же далеко не все: будучи политически ангажированным, он склонен придавать многим вещам статус неприкасаемых аксиом. К таким вещам относятся, прежде всего: а) линейно-аддитивная концепция времени (без которой невозможна идея универсального природно-технического прогресса); б) безусловная реальность таких ноуменов как «материя» и «природа»; в) интроективная модель зрения и соответствующее представление о свете как о физическом объекте; г) «юридическая» модель мировых процессов, подразумевающая ограниченность жизни некими постоянными законами (законами природы). Этот естествоиспытательский «аксиоматический каркас», во многом сохраняющий свое влияние даже в наши дни, является определяющим для мировоззрения архитекторов следующего за ле-Дюком поколения — для «пионеров» модернизма. Однако за пять-семь десятилетий, отделяющих расцвет модернизма от выхода в свет «Бесед» Виолле-ле-Дюка, успевает накопиться ряд любопытных структурных изменений в том, *как именно* «проект природы», то есть картина мира, формируемая и развиваемая новоевропейской наукой, отражается в архитектурной теории и практике. Выделить эти изменения поможет анализ текстов одного из наиболее признанных лидеров Современного движения — швейцарско-французского архитектора и теоретика Шарля Эдуарда Жаннере, более известного как Ле Корбюзье.

Ле Корбюзье (1887–1965) можно без преувеличения причислить к «титанам» культуры XX века, даже если учитывать только общее число осуществленных им проектов и список его печатных трудов. Поэтому легко предвидеть сомнения по поводу того, может ли его творчество в принципе рассматриваться как воплощение каких-то *общих* тенденций. Оговоримся сразу, что в дальнейшем нас будет

Ил. 13
Одно из откровенно спорных с конструктивной и эстетической точек зрения решений, к которым приводят Виолле-ле-Дюка его научно-методический подход, принцип природно-технического реализма и стремление утвердить металл в роли основного стилеобразующего материала новой эпохи. Проект сводчатого концертного зала, представленный в двеннадцатой «беседе» из второго тома «Бесед об архитектуре» (с подзаголовком «Металл и каменная кладка»); — *Viollet-le-Duc E.-E.* Entretiens sur l'architecture, T. 2 (Paris: A.Morel et C-ie Éditeurs, 1872), pl. 18.

интересовать, главным образом, одна тенденция, которая бесспорно является общей для зодчества XX века, — тенденция к «радикальному авангардизму», в силу которой в этом веке европейская архитектура пережила невиданную по масштабу формальную революцию и приобрела принципиально новый характер. Справедливо будет сказать, что эта тенденция представляет собой скорее *освобождение* от любой тенденциозности, линию разрыва всех привычных генетических связей. Однако за этим событием несомненно стояли и стоят свои особые мировоззренческие предпосылки, и именно к их реконструкции есть основания искать ключ в суровых, методичных, но полных драматических противоречий текстах Ле Корбюзье.

Для Корбюзье сходство геометрических объемов со знаками, а архитектуры — с речью является уже чем-то настолько обыденным, что практически не требует специального анализа и обоснования[260]. Вся его творческая жизнь — это непрерывный поток манифестов, составленных на двух языках: на письменном французском и на «языке архитектуры». Согласно его собственному определению, «грамматика» архитектуры — это строительное ремесло. Она сложнее грамматики вербального языка и требует бóльших усилий для освоения, однако настоящий архитектор не должен задерживаться надолго на этой «ремесленной» стадии[261]. Подлинная самореализация архитектора, таким образом, разворачивается уже целиком в рамках отношения к зданию как к информационному медиуму: грамматика — базис, на котором должно возникнуть *содержательное высказывание*. Однако между базовым уровнем грамматики и уровнем содержания конкретного художественного высказывания имеется промежуточный уровень — это общий для данной культуры, данного исторического периода или данного автора *способ* использования языка, который принято называть *стилем*. И именно на поиски нового стиля, максимально отвечающего характеру текущей эпохи, — стиля как «единства принципа, который вдохновляет все творчество эпохи и является выражением ее духа и умонастроений»[262], — направлены в основном теоретические и практические усилия Корбюзье, по меньшей мере начиная с проекта дома «Ситроен» (1919). Понимание этого требуемого «стиля эпохи» как средства, обеспечивающего *правдивость* высказывания, то есть предельно точное, ясное, экономное или даже «единственно верное» *соответствие* между «выражаемым» (назначение здания, дух эпохи, мировоззрение автора) и «выражением» (форма здания), сближает поиски Корбюзье с программами позитивистов в науке и философии, а также с теми настойчивыми попытками достичь «нулевой степени письма» (или нулевой степени «стилизации»), которые, согласно теории Ролана Барта, определяли логику развития французской литературы начиная с Флобера[263]. «Стиль» Ле Корбюзье — это, таким образом, одновременно и «не-стиль», то есть конец разноголосицы всех «стилей», которые Корбюзье определяет как «ложь». Знаменательно при этом, что в глазах Корбюзье, — мысль которого формировалась на волне преодоления эклектики начала XX века, — почти полностью утрачивает значение и категория «национального гения» (génie national), игравшая центральную роль в историко-генетических реконструкциях Виолле-ле-Дюка. Если последний видел свою миссию в восстановлении отношения преемственности между современной ему *французской* архитектурой и «готическим гением», а также в указании с чисто просветительскими целями на достижения «гениев» других народов и эпох («греческого гения», «русского гения» и т.д.), то для Корбюзье — жителя планеты, объединенной телеграфом и системой часовых поясов Флеминга (с 1884 года), — любой национальный стиль является уже не более чем притворной маской, скрывающей реалии эры глобализации — или «эры мондиализма», в терминологии самого Корбюзье. «Гений» Виолле-ле-Дюка у Корбюзье превращается в «ум» или «дух» (esprit grec, esprit latin…). Тем самым «гений» окончательно теряет привычную сакральную мантию «небесного покровителя народа» и превращается в характеристику мышления тех или иных исторических обществ, что позволяет воспринимать провозглашенный Корбюзье «новый дух» (esprit nouveau) как синтез множества национальных традиций прошлого, не затрагивая щекотливого вопроса о том, может ли какая-то из этих традиций претендовать на монопольные родительские права. Одна из ведущих теоретических интуиций Корбюзье состоит в том, что искомым стилем, способным подняться над условностью и узостью национально-исторических традиций, является стиль математических представлений, отшлифованный до блеска за триста лет развития новоевропейского естествознания и ставший предметом почти культового поклонения среди представителей логического позитивизма, таких как Расселл и Витгенштейн. Этот стиль, не вызывающий сомнений в своей интернациональности, Корбюзье стремится утвердить в качестве постоянного ориентира совершенствования архитектурного «способа письма». Результат проектирования, с его точки зрения, должен по своему лаконизму и своей неопровержимости встать на один уровень с «решением уравнения»[264]. Математика при этом подчеркнуто эстетизируется: «Человеку,

260
Приведем несколько характерных высказываний Корбюзье, относящихся к этой теме: Части здания «**…вместе образуют организм, который является носителем определенного замысла, различного в зависимости от чувства, побудившего архитектора организовать их в данном порядке, соединить их такой же живой связью, как связаны слова в речи. Такова речь архитектуры. Речь, исполненная гармонии и вызывающая желаемый комплекс ощущений**» (цит. по: Альманах современной архитектуры [1927] // Мастера архитектуры об архитектуре / Под ред. А.В. Иконникова. М.: Искусство, 1972. С. 226); «**Посреди хаотической картины окружающей нас природы геометрия создала чудесные по ясности, выразительности и духовному богатству знаки, смысл которых доступен нашему восприятию… Над примитивным физическим ощущением, вызванным в нас созерцанием предмета, возникает то прочтение творения, которое и является в собственном смысле архитектурой**» (Дом — дворец [1929] // Там же. С. 227, 229). Характерно также и то, что в паспортной анкете Корбюзье обозначал род своих занятий (профессию) словосочетанием *l'homme de lettres*, что буквально переводится как «писатель» или «литератор», хотя в сложившемся употреблении подразумевает нечто более широкое — интеллектуала или человека, руководствующегося самостоятельно сформулированными принципами.

261
«**Разумеется, архитектор должен владеть строительным ремеслом так же твердо, как мыслитель владеет грамматикой родного языка. Однако строительная наука гораздо труднее и сложнее, чем грамматика, и архитектору приходится долго трудиться, прежде чем он овладеет ею; но он не должен застревать навечно на этом этапе**» (К архитектуре [1923] // Там же. С. 247–248).

262
К архитектуре // Ле Корбюзье / Под ред. К.Т. Топуридзе. М.: Прогресс, 1970. С. 10.

263
См.: *Барт Р.* Нулевая степень письма // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 306–349. В России наиболее известным выразителем этой общеевропейской тенденции был Л.Н. Толстой.

264
«**Она [архитектура] пленяет нас также чувством меры. Умение соразмерять, распределять ритмические количества, одушевленные одним ровным дыханием, связывать все единым неуловимым соотношением, уравновешивать, решать уравнение. Если это выражение коробит, когда речь идет о живописи, оно вполне уместно в архитектуре, которая не фигуративна, не изображает лицо человека, а имеет дело только с количествами**» (К архитектуре // Мастера архитектуры об архитектуре. С. 240).

сведущему в геометрии и работающему с нею, — пишет Корбюзье, — становятся доступны… все те высшие наслаждения, которые называются наслаждениями математического порядка»[265].

Именно в свете этой эстетизации математики и геометрии, переведения их в ранг художественного языка (точнее, именно в категорию художественного стиля) получают разрешение два взаимосвязанных противоречия, которые пронизывают письменное творчество Корбюзье и поначалу кажутся непреодолимыми. Во-первых, математический аппарат, на который он опирается, — в частности, в своих выкладках по решетке пропорций «Модулор», — поразительно далек от реального состояния математики его времени. Конец XIX и первая половина XX века — это эпоха революционной переориентации математики на теорию множеств, бурного развития топологии и математической логики, введения целого ряда принципиально новых понятий и разделов, выдвижения программы Гилберта и открытия гёделевской «неполноты». У Корбюзье не встречается сколько-нибудь содержательных отсылок даже к тем — принципиально важным для инженерно-конструкторской сферы — достижениям в области исчисления бесконечно малых, которыми прославились XVII и XVIII века. Ряд Фиббоначчи и пропорция «золотого сечения», которые использует Корбюзье, — это репертуар математики по меньшей мере пятисот-семисотлетней давности, еще очень тесно связанный с античностью. Получается, что, утверждая «дух эпохи» через апелляцию к математике, Корбюзье в области математики *как таковой* эту свою эпоху отрицает или просто игнорирует.

Второе противоречие, отчасти вытекающее из первого, обнаруживается в том, как Корбюзье трактует отношение между природой и человеком. С одной стороны, утверждая «диктатуру прямого угла» в градостроительстве, он называет кривые улицы «дорогами ослов» и настаивает на верности принципам разума в противоположность «животному началу». Природа предстает в этом случае как нечто враждебное:

> Человек… — пишет Корбюзье, — определяется его отношением к порядку. Когда вы подходите к железнодорожному пути на Париж, что представляется вашим глазам? Разве не безграничное стремление к порядку, не борьба с природой из желания овладеть ею, классифицировать ее, добиться от нее удобств, — словом, включиться в человеческий мир, который не являлся бы сферой враждебной нам природы, а был бы нашим миром, миром геометрического порядка?[266]

С другой стороны, когда Корбюзье переходит к критике городского жизненного уклада в целом, его отношение к природе резко меняется, превращаясь в апологию: «Природа — вот, что мы

265 Альманах современной архитектуры // Ле Корбюзье. С. 72.

266 Там же. С. 71. Та же позиция по отношению к природе высказывается в книге «Градостроительство» (1925): «**Человек вгрызается, врубается в природу, сражается с ней и тем утверждает себя! В этом есть что-то ребяческое и вместе с тем величественное!**» (Там же. С. 32).

должны взять за образец. Наше отступничество — вот в чем преступление»[267].

К этому лозунгу он, правда, тут же добавляет, что из всех вещей, имеющихся в городе, наиболее близкой к природе является *завод*[268]. На фоне сегодняшних «экологических» умонастроений это последнее замечание Корбюзье может показаться образцом дадаистского эпатажа. Как быть с этим парадоксом? Первым делом приходит в голову предположить, что в перечисленных выше двух ситуациях Корбюзье имеет в виду две различные «природы»: в первом случае (осуждение «ослов») — непредсказуемую «природу» Ложье, движения *picturesque*, эпохи романтизма и ностальгического историзма Камилло Зитте, с тезисами которого Корбюзье спорит в своей книге «К архитектуре»; во втором случае — именно «природу» в описании европейского математического естествознания, то есть природу Галилея, Ньютона, Лавуазье, Лапласа, Дарвина, — природу без тех черт парадоксальности и неопределенности, которые проявились после рождения термодинамики Больцмана и квантовой теории микромира. Впрочем, как легко заключить из нижеследующего фрагмента, лишь одну из этих двух «природ» Корбюзье готов рассматривать как подлинную — как природу в полном смысле слова:

> Перед нашим взором природа предстает в хаотических формах: небесный свод, очертания озер и морей, контуры холмов. Расчлененный, разрезанный, зыбкий ландшафт, простирающийся перед нами, создает впечатление какой-то путаницы. В нем ничто не напоминает те вещи, которые мы создаем и которыми себя окружаем. Когда мы смотрим на природу в упор, мы видим лишь ее случайные внешние проявления.
> Природой движет дух порядка, мы учимся его познавать. Мы отличаем то, что мы видим, от того, что мы узнаем или знаем. Вся человеческая деятельность направляется знанием. Итак, мы отбрасываем внешнюю оболочку вещей, с тем, чтобы проникнуть в их сущность[269].

Таким образом, позиция Ле Корбюзье оказывается вполне последовательной (при всей ее кажущейся парадоксальности): первая «природа» — природа романтизма — отвергается им в качестве иллюзорной видимости, за которой «на самом деле» стоит стройный математический порядок. Соответственно, поскольку продукты и предметы машинной техники (в том числе, заводы, самолеты, корабли, дирижабли и т.п.) создаются на основе уже познанных «законов природы» и поскольку они, в сравнении с биологическими объектами, представляют собой *более точную и наглядную объективацию этих строгих математических законов*, — то без всякого преувеличения можно сказать, что они стоят ближе

267 Лучезарный город [1935] // Там же. С. 121.

268 Там же.

269 Урбанизм [1925] // Там же. С. 31.

к природе (к «истинной» природе), чем вещи, возникшие сами собой, без участия абстрагирующей, «очищающей» человеческой мысли. Разумеется, человек — это «продукт природы», и во многом он подобен животным. К примеру, тот факт, что человеку больше пристало строить прямые дороги, а не «дороги ослов», Корбюзье обосновывает еще и тем, что человеческая природа ближе к природе трудолюбивой пчелы, чем к природе ленивого осла[270]: уподобляясь ослу, впадая в «расслабленное» состояние, человек изменяет своей природе, уклоняется от своего предназначения. А предназначение человека состоит как раз в том, чтобы возводить природу к ее математической сущности, — ведь среди других форм жизни человек уникален именно тем, что ему дана способность постигать универсальные законы организации/становления природы и применять их для ее же преобразования. *В человеке природа обретает инструмент для самосовершенствования*. Да, природа *уже* управляется универсальными законами — и Корбюзье не устает об этом напоминать, ссылаясь в основном на «закон двадцатичетырехчасового солнечного цикла», «закон гравитации», задающий вертикаль, «закон экономии», а также на биологические концепты типа «клетки» и «нервной системы», — однако далеко не всюду эти законы и соразмерности выявлены так отчетливо, как в математических уравнениях и одухотворенных математикой человеческих произведениях: есть природные и искусственные объекты, в которых математическая гармония только смутно угадывается, остаются еще очаги, даже целые обширные зоны сомнительной и расхлябанной «видимости».

Многие детали в текстах Корбюзье указывают на то, что перед нами в данном случае не только возвращение к «методическому сомнению» Декарта во всей его исходной радикальности, но и новый всплеск той орфическо-пифагорейской *визионерско-мистической* онтологии, которая подразумевает, пожалуй, еще более глубокий и принципиальный скептицизм по поводу всего, чувственно воспринимаемого. Из всех предшествующих исторических эпох Корбюзье наиболее восторженно комментирует именно греческую античность: его размышления постоянно возвращаются к Парфенону как к непререкаемой вершине геометрической композиции и скульптурной пластики, он нередко ссылается на Платона и на полумифических «предшественников Пифагора», называя целью архитектуры достижение «платоновского величия»[271]. Однако, если сравнить мировоззренческие «диспозиции» Корбюзье и Витрувия, сразу же обнаруживается их глубокое внутреннее различие. Витрувий смотрит на мир математических закономерностей благоговейно, «снизу вверх» — со своего места в «мире видимостей» — лишь намеком раскрывая перед читателем свое упование на посмертное

270 **«Если посмотреть с неба на бурную и сложную жизнь земли, можно заметить, что во все времена и на всех широтах усилия людей сводились, в сущности, к одному… Про человека, как и про пчелу, можно сказать, что это животное, строящее геометрические ячейки»** (Там же. С. 33).

271 **«Архитектура есть искусство в его высшем выражении; путем особых волнующих соотношений она достигает платоновского величия, математического порядка, умозрительности, гармонии. Вот в чем цель архитектуры»** (К архитектуре // Мастера архитектуры об архитектуре. С. 239). Об орфизме и платонизме Корбюзье см.: *Jencks Ch.* Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture. London: The Monacelli Press, 2000.

блаженство в Гиперурании. Взгляд Корбюзье в основном направлен, наоборот, сверху вниз — из сферы «наслаждений математического порядка» в сторону «становящегося» мира, понимаемого как место приложения творческих усилий. Произведениями искусства Корбюзье называет те вещи, которые «служат вечно»[272], — давая таким образом понять, что существование именно *этого* («данного в ощущениях») мира он считает неограниченным во времени. Кроме того, его высказывания не оставляют сомнений в том, что именно *весь мир в совокупности* (а уже не отдельные здания и города) он рассматривает в конечном итоге как объект и цель преобразовательной деятельности человека: «Сделать современный мир предметом искусства… — такова реальная перспектива…» — объявляет он в манифесте «Новый мир пространства» (1948)[273].

В интервью телеканалу BBC 29 января 1959 года он развивает и уточняет эту мысль следующим образом: «Насущная задача состоит в том, чтобы вновь обрести естественные условия существования. Разрешение этой проблемы есть наша главная задача на сегодня и на завтра — это правильное освоение территории, то есть правильное освоение всей непрерывной сферической поверхности планеты!»[274]

Изложение своего проекта тотального кондиционирования городского воздуха в книге «Лучезарный город» Корбюзье завершает по-своему смиренной фразой: «Для этого нужно только *мобилизовать всю Землю*»[275].

Из сказанного выше должно быть вполне понятно, почему, с точки зрения Корбюзье, «превращение мира в произведение искусства» и «обретение вновь естественных условий существования» — это не две противоречащие друг другу задачи, а разные формулировки одной и той же: *возвратиться в «естественные условия» можно только в результате тотального творческого освоения поверхности Земли*. Ничто не может быть более естественным, чем искусственное — если, конечно, это искусственное основывается на правильном понимании законов природы и человеческого предназначения. Архитектор здесь выступает опять-таки как некий «жрец природы», призванный теперь уже всю Землю вырвать из «падшего» состояния, в которое ввергли ее, разумеется, не самоотверженные художники и строители, а, очевидно, глупость и пороки людей, к искусству отношения не имеющих.

Тот же момент «нисходящего» взгляда на телесный мир («природу в становлении») со стороны его как будто уже достигнутой идеальной математической представленности («истинной природы») определяет целый ряд существенных отличий позиции Корбюзье от позиции Виолле-ле-Дюка. Если ле-Дюк призывает к внедрению экспериментального метода науки в процесс проектирования *зданий*, то для Корбюзье объектом научного моделирования и эксперимента становится уже *организация жизни* людей в масштабе от

272 **«Если вещи служат вечно, перед нами — искусство»** (Декоративное искусство сегодня [1925] // Ле Корбюзье. С. 57).

273 Мастера архитектуры об архитектуре. С. 261.

274 Ле Корбюзье. С. 274.

275 Там же. С. 125.

отдельного здания до государств и Земли в целом. К примеру, свой жилой комплекс «Марсельская единица» Корбюзье видит не только как результат научного подхода к проектированию, но и как отлитую в бетоне научную гипотезу, которая должна послужить материалом и основанием для дальнейшей исследовательской работы социологов, экономистов, биологов и инженеров[276]. Соответствующим образом отличаются друг от друга и стратегии двух французских теоретиков на арене политических дебатов. Если Виолле-ле-Дюк ограничивается полемикой с академией и академической доктриной, то оппонентами Корбюзье становятся префекты городов, целые отрасли индустрии, правительства и, в конечном итоге, вся человеческая цивилизация. На уровень такой «максимальной отстраненности» выходят, в частности, эмоциональные выступления Корбюзье против искажений «закона двадцатичетырехчасового солнечного цикла», причиной которых, по его мнению, стало применение искусственного освещения:

> Никакие достижения прогресса не способны ослабить влияние этого космического явления [суточного цикла]. И все же именно прогресс извратил ныне этот основной закон нашей жизни: *двадцатичетырехчасовой солнечный цикл на протекает больше в нормальных условиях…* люди изобрели светильник, свечу, керосиновую лампу, газовое и электрическое освещение. Все это привело к нарушению естественного распорядка суток, к потере равновесия, которое так и не восстанавливается[277].

Этим заявлением Корбюзье решительно противопоставляет себя не только европейскому миру, но и вообще всем культурам, вставшим на путь совершенствования осветительных приборов[278]. Красота регулярности, обнаруживающаяся во вращении Земли, значит для него намного больше, чем опасение столкнуться с непониманием со стороны своих современников. Здесь наглядно проявляется тот характерный для модернизма в целом синдром, который можно назвать «картезианским одиночеством» или «одиночеством гения». С одной стороны, Корбюзье признается: «Человек в моем представлении выше всего, что его окружает…»[279]; с другой — он описывает жизнь людей в столь упрощенных схемах, как если бы они, с его точки зрения, ничем не отличались от микробов или изделий промышленности[280]. В «Поэме прямого угла» (1947–1953) — пожалуй, самом интимном, откровенно-

276
Одна из глав итоговой публикации о «Марсельской единице» (1950) называется «Отныне — лаборатория». Здесь Корбюзье пишет: **«Вполне понятно, что с бутылками и ящиками для бутылок [подразумевается инновационная пространственная типология Марсельской единицы] можно проделать любые научные эксперименты. Жилище становится лабораторией… Лабораторией технической, биологической, социальной и экономической»** (Там же. С. 201).

277
Там же. С. 193.

278
Важно при этом, что Корбюзье не ограничивается декларациями, но настойчиво идет к реализации своих тезисов на практике: так, его полемика против искусственного света находит практическое выражение в знаменитом проекте Надстройки Бестигю в Париже, где он размещает домашний кинотеатр, но исключает электрическое освещение.

279
Альманах современной архитектуры // Там же. С. 74.

280
Очень выразителен в этом смысле один из советов Корбюзье Моисею Гинзбургу по правильному устройству «зеленого города»: **«Я даже указал в своих комментариях на необходимость контроля за отдыхом (хотя бы в один выходной из трех: каждые пятнадцать дней). Он должен напоминать обычный производственный контроль; он может, например, выражаться в проверке выполнения предписаний врачей зеленого города, рекомендовавших своим пациентам индивидуальные занятия тем или иным видом спорта. Зеленый город становится похожим на ремонтные депо, в которых проверяют и чинят машины (производят смазку, осмотр и подгонку частей, общий ремонт)»** (письмо М. Гинзбургу от 17 марта 1930 года: Там же. С. 110–111).

лирическом и глубоком выражении мировоззрения Корбюзье — возникает знакомый по текстам Виолле-ле-Дюка мотив «запутанности цивилизации», но только уже в проекции на людей как таковых: «Я — строитель домов и дворцов; я живу в среде людей прямо в их запутанном клубке»[281].

К кому бы ни обращался в данном случае Корбюзье (к себе или к Богу), это упоминание о людях в третьем лице (я — строитель, они — люди) отражает ситуацию той предельной «заостренности» картезиансткой субъект-объектной схемы, при которой окружающие люди целиком «втягиваются» в границы и в понятие «объекта». Это высказывание — свидетельство завершения не столько самой новоевропейской естественнонаучной картины мира (которую всегда можно упрекнуть в какой-то «остаточной» неполноте), сколько именно процесса развития и распространения картезианской установки на восприятие мира как закономерной картины, на переведение его целиком в формат и ранг репрезентации. Некоторые места из манифестов Корбюзье демонстрируют поразительно буквальную реализацию этого картезианского дуализма в его отношении к чувственно воспринимаемому — реализацию, которая самым непосредственным и неизбежным образом влечет за собой, пожалуй, главное архитектурно-теоретическое нововведение «высокого» модернизма, а именно переход от понимания архитектуры как *организации материала* в масштабе здания, ансамбля, города или любого другого «рукотворного объекта в пространстве» к пониманию ее как *организации материи* на всем протяжении *поля зрения* в ширину, высоту и глубину, то есть включая небо, море, другие элементы природного ландшафта и вообще все, чего только касается взгляд. В восприятии подобного типа как раз и находит свое оптимальное выражение то «парадоксальное» устранение различия между искусственным и естественным, о котором шла речь выше. Характерно также, что, перевоплощаясь в образцового картезианского наблюдателя, Корбюзье одновременно становится своего рода живым измерительным прибором, то есть одной из тех известных из курса физики «инерциальных систем отсчета», показания которых призвана скоординировать «Теория относительности» Эйнштейна:

> Соседние строения, — пишет Корбюзье, — дальние и ближние горы, низкий или высокий горизонт — все эти огромные массы воздействуют на зрителя всей мощью своих объемов. Разум немедленно сопоставляет видимый объем и реальный. Ощущение объема мгновенное и главенствующее: если наше здание измеряется 100 000 кубических метров, то окружающие его массы измеряются миллионами кубических метров, и это немаловажно. Затем приходит ощущение удельного веса… Мрамор и разуму и глазу кажется тяжелее, чем дерево, и так далее…

281
«Je suis un constructeur de maisons et de palais; je vis au milieu des hommes en plein dans leur écheveau embrouilé» (*Le Corbusier.* Poème de l'angle droit. Paris: Editions Connivences, 1955. E4).

Подведем итог: элементы окружающей местности включаются в архитектурный пейзаж в силу своего объема, удельного веса, качества материала [материального состава], они вызывают при этом четкие и в то же время очень различные ощущения (дерево, мрамор, зеленая крона, газон, синий горизонт, близкое или далекое море, небо). *Элементы местности окружают нас, точно стены зала*, отличаясь друг от друга по коэфициэнту объема, структуре, материалу и так далее. Освещение поверхности, игра света и тени, грусть, радость, безмятежность и т.п. — необходимо учитывать все эти элементы как составные части единой композиции[282].

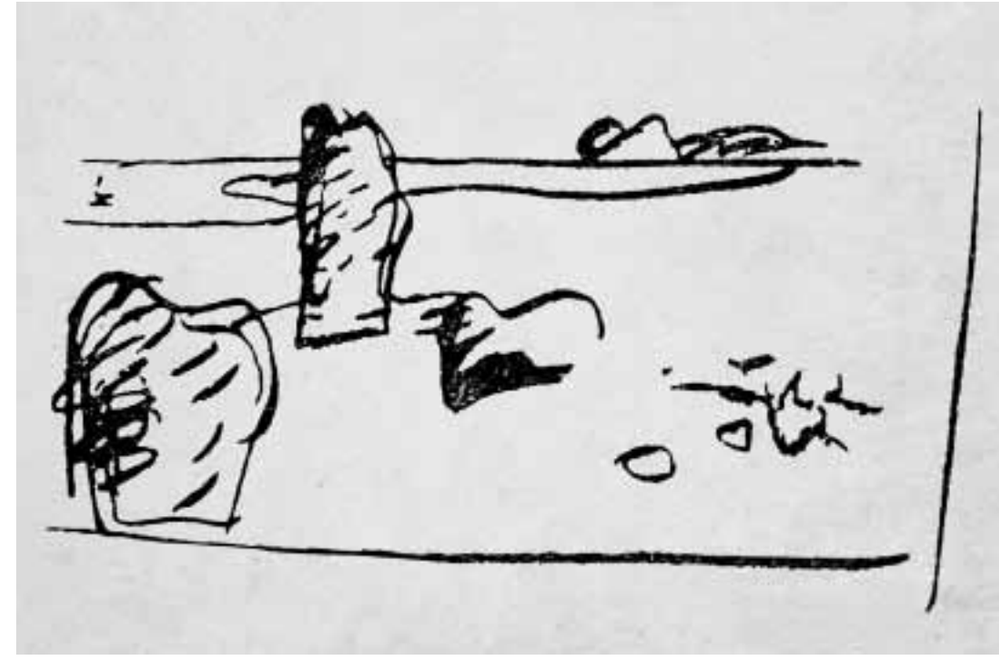
В этом высказывании следует отметить, прежде всего, неоднократно встречающийся в текстах Корбюзье образ всего видимого пространства как зала со стенами и потолком[283]. То, с чем мы имеем дело в этом описании, — это, разумеется, уже не античный мир как замкнутый «топос», перекрытый многослойным небесным сводом, над которым живут бессмертные боги. Но это и не декартовско-ньютоновское равномерное пространство, открытое со всех сторон в бесконечную неизвестность. Корбюзье описывает воспринимаемое им в какой-то (в принципе, любой) момент времени именно как картину, которая может меняться при перемещении точки зрения, не переставая при этом быть *именно и только* репрезентацией, то есть не выходя из состояния своей «картинности», замкнутости на данного конкретного субъекта-наблюдателя, из состояния ограниченности самим актом восприятия. Иначе говоря, восприятие отныне ни на секунду не позволяет себе забыть о том, что оно — *не более чем* восприятие: превращаясь в тотальную архитектуру, видимое одновременно перестает быть чем-то бóльшим, чем (данная конкретная) видимость. Подобно человеку, играющему в компьютерную игру, Корбюзье наблюдает сцену, которая всегда может быть «запротоколирована» на строгом математическом языке взаимосвязанных количественных параметров. Действительность раскрывается перед ним как сложный *массив информации*, «выросший» на более простом и универсальном аксиматическом каркасе; и в качестве такого каркаса выступает именно устойчивая система абстрактных математических «закономерностей» природы, то есть сведенное к набору уравнений и констант представление: а) Солнечной системы с ее регулярным циклическим движением; б) Земли как сферы с направленной к центру силой гравитации; в) горизонта как места встречи оси зрения с изгибом земной поверхности; и так далее. Данная видимая сцена — лишь одна из бесконечного ряда возможных *частных реализаций* общезначимой знаниевой модели[284]. По Корбюзье, представший перед глазами ландшафт можно интерпретировать

282
К архитектуре // Мастера архитектуры об архитектуре. С. 245.

283
Вот сходный по содержанию фрагмент из «Уточнений по поводу современного состояния архитектуры и градостроительства» (1930): **«Мне открываются более глубокие архитектурные истины. Мне становится понятным, что любое возводимое нами сооружение не одиноко и не изолировано; окружающий его пейзаж в свою очередь образует стены, полы и потолки… И это внешнее окружение при всей своей огромности представляется мне замкнутым как комната»** (Там же. С. 224).

284
«Самое удивительное и прекрасное в архитектурной абстракции то, что, уходя корнями в грубую действительность, она одухотворяет ее, поскольку эта действительность является ничем иным, как материализацией, символом потенциальной идеи» (К архитектуре // Там же. С. 237).

Ил. 14
В «Уточнениях по поводу современного состояния архитектуры и градостроительства» (1930) Корбюзье приводит рисунок места на побережье Бретани, где им впервые овладело переживание открытого ландшафта как цельного архитектурного сооружения. Этот рисунок и сопровождающий его рассказ перекликаются со следующим фрагментом из книги «Градостроительство» (1925): «Закон всемирного тяготения обеспечивает нам решение проблемы столкновения различных сил и поддержания равновесия во Вселенной; благодаря этому закону существует вертикаль. Горизонт рисует горизонтальную линию как абстрактное выражение покоя. Вертикаль, пересекаясь с горизонталью, образует два прямых угла… Прямой угол — это как бы интеграл сил, поддерживающих мир в равновесии» (Корбюзье, с. 31). Таким образом, область абстрактных физических законов, обеспечивающих устойчивость мира, становится «внемировым» местом, из которого мир и каждый его фрагмент предстают в глазах Корбюзье как интерьерное пространство или объемная картина.



не только как тотальную архитектуру («архитектурный пейзаж»), но и как музыку, — фактически, в том типе восприятия, который он стремится сделать доступным для читателя, понятия «архитектуры» и «музыки» сливаются. Но обращение к структуре именно *музыкального* произведения позволяет, пожалуй, глубже разобраться в том, как в рамках данной ментальной диспозиции взаимодействуют между собой уровни чувственного восприятия и математической абстракции. У любого традиционного музыкального произведения есть, как известно, регулярная метрическая основа — деление на такты. Над ней надстраивается деление на периоды и гармонический план — более свободная организационная схема, но связанная все же некоторым набором общих закономерностей — цикличностью, правилом разрешения в тонику и тому подобное. Еще «выше» располагается, собственно, слышимая звуковая ткань произведения (набор мелодических линий и аккомпанирующих звуков), которая в своем развитии может достигать полной непредсказуемости и спонтанности, например в джазовой импровизации, и все же остается скоординированной двумя беззвучными «структурно-математическими» уровнями — ритмическим рисунком и гармоническим планом. Этот актуально достигаемый синтез свободы и предопределения есть именно то, что делает набор звуков «считываемым» музыкальным высказыванием. Если интерпретировать столь важный для Корбюзье «двадцатичетырехчасовой солнечный цикл» как своего рода универсальную метрическую основу, то становится совсем просто сделать шаг к восприятию всей «данной нам в ощущениях» действительсти как непрерывно длящегося архитектурно-музыкального произведения, которое при этом допускает и даже предполагает творческое усовершенствование каждого из своих конкретных фрагментов. Любой человек — если он, конечно, творец — может вписать свою уникальную сольную партию в предложенный самим мирозданием «блюзовый квадрат» неизменных законов астрономического движения.

Тотальная «артификация» мира — переведение его целиком в ранг открытого для доработки художественного произведения — подразумевает принципиальную «выключенность» субъекта-наблюдателя из сферы непосредственных жизненных переживаний. И действительно, в завершающей части приведенного фрагмента Корбюзье дает понять, что даже эмоции («грусть, радость, безмятежность») становятся для него своего рода физическими объектами — неотъемлемыми частями наблюдаемого им архитектурно-музыкального ландшафта, которые следует учитывать и рассчитывать наряду с другими элементами *«пластической акустики»* (так он предпочитает называть, собственно, ткань эмпирической действительности). Но в то же время Корбюзье как будто совсем не оторван от этого наблюдаемого мира; он настаивает на том, что «внешняя среда является одновременно средой внутренней»[285]. Эта формулировка заставляет вспомнить, что в исходном декартовском значении «субъект» — не просто «внешний

285 Мастера архитектуры об архитектуре. С. 245.

наблюдатель», но скорее общая основа всех жизненных впечатлений, некая кинопленка, на которой фиксируются (а значит, и разворачиваются) мировые события. Для мировоззрения Корбюзье эта взаимная обратимость субъекта и объекта столь же важна, хотя обеспечивается она *существенно новым способом* в сравнении с системой Декарта и с картезианской теоретической установкой Виолле-ле-Дюка. Как уже говорилось, для Виолле-ле-Дюка искомый момент соединения культуры и природы — момент слияния требований «разумности» и «естественности» — совпадает с эвристическим схватыванием структурно-генетической закономерности в множестве наблюдаемых явлений. Проще говоря, разум и природа достигают единства в акте *познания*, который *затем* должен быть положен в основу проектного решения. У Корбюзье то же искомое событие единения разума и природы выдвигается еще дальше в сторону жизненной действительности — местом этого события становится уже не умозрительное эвристическое представление (научное открытие, формула), а конкретный творческий акт и само создаваемое им произведение искусства. Произведение художника теперь не «вытекает» из мысли, не является ее «выражением», но превращается в непосредственный эквивалент умозрения: *Корбюзье мыслит самой своей практикой*. Он безостановочно работает, его тексты полны призывов к целеустремленности и активности, вся его жизнь действительно глубоко проникнута духом эпохи машинизма и всеобщей ускоренной модернизации. Стремясь к созданию достойной архитектуры для «машинного общества» (société machiniste), Корбюзье заботится в первую очередь не о том, чтобы разобраться в устройстве машины, но о том, чтобы подключиться к ней, войти с ней в устойчивое соединение, в каком-то смысле превратить самого себя в завод, производящий, почти конвеерным способом, архитектурные проекты и художественные манифесты, — интенция, во многом созвучная экспериментам дадаистов и сюрреалистов с техникой «автоматического письма». В книге «Декоративное искусство сегодня» Корбюзье приходит к прямому утверждению вторичности мышления по отношению к действию: «Прежде чем успевает сложиться суждение, — пишет он, — возникает ощущение, которое толкает нас к действию, и уже вслед за тем рассудок подыскивает нашим действиям убедительное обоснование»[286].

Это, разумеется, не означает, что постериорное рациональное объяснение поступка является малосущественным приложением к нему и что подобная рационализация может быть лишь чем-то, «притянутым за уши». Напротив, выраженный здесь императив ничем не сдерживаемого «спонтанного» действия, общий для многих авангардных течений первой половины XX века, становится возможным только на фоне выпестованной в ходе развития европейской науки уверенности в том, что все, доступное чувствам, — все действительное, — всегда и везде детерминировано каким-то набором объективных закономерностей, то есть «уже заранее» опирается

286 Ле Корбюзье. С. 57.

на какое-то общезначимое рациональное основание. Это основание не «придумывается», а «обнаруживается» — пусть даже и постфактум. Корбюзье нередко говорит о том, что «современная архитектура» — это не столько профессия, сколько «состояние мысли» или «расположение ума» (état de penser, tournure d'esprit). В самом деле, перенесение модели «образцового картезианского наблюдения» (модели «восприятия — квантифицированного экрана») с «лабораторного» на повседневный, ежеминутно получаемый чувственный опыт, а также «прививание» этой установки широким слоям общества через создание произведений, в которые она «встроена» как порождающий принцип, — все это знаменует собой поистине эпохальный культурный скачок[287]. Вполне возможно, что именно в этом — в установлении и одновременном снятии этой картезианской дистанции — состояла и состоит до сих пор основная историческая миссия европейского авангарда во всех направлениях искусства. Но для Корбюзье (как и для ряда его выдающихся соратников) «мир как квантифицированная картина» — это уже будничная реальность, всеобщее распространение которой предопределено неумолимым ходом прогресса. Поэтому Корбюзье ставит перед собой более высокую и трудную задачу: подлинное значение его титанического творческого проекта состоит в утверждении через собственное действие того, что в данном «естественнонаучном» мире — полностью охваченном системой рациональных представлений и *уже* превратившемся в «тотальную машину» — все еще (или даже тем более) возможна *поэзия*. Операция, которую он производит в сознании зрителя своих произведений и читателя своих текстов, включает как минимум две последовательные ступени: а) стадию «дистилляции», на которой мир редуцируется до состояния машинной абстракции, а поле восприятия — до состояния образцовой картезианской картины; б) выход на уровень *искусства как такового*, превосходящий даже сферу «наслаждений математического порядка». Именно таким в конечном итоге видится общий смысл осуществленной Корбюзье апроприации математики в качестве «стиля» — над уровнем математики как «стиля письма» должен ведь возникнуть еще и уровень *содержания* высказывания. На всем протяжении своего творческого пути Корбюзье призывает архитекторов учиться новому духу у инженеров, говорит о важности союза с ними, — однако в то же время, начиная с самых первых своих манифестов и вплоть до последних выступлений, Корбюзье неустанно подчеркивает различие между призванием инженера и призванием архитектора. Творчество инженера — это чистая гармония становящейся природы, основанная на перенесении в строительство точных методов науки. Творчество архитектора — ключ к познанию гармонии мира в целом, способ приобщения к *источнику* красоты и поэзии. По отношению к этому источнику Корбюзье всю жизнь демонстрирует некий благоговейный трепет, предпочитая все же называть его Богом, а не природой.

287 Русские формалисты описали эту модернистскую трансформацию восприятия на материале литературы и назвали ее «остранением». См.: *Шкловский В.* Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. С. 68.

Переведение математики в категорию «стиля письма» в конечном итоге снимает проблему «отставания» Корбюзье от реального состояния математики начала-середины XX века — в его понимании красота и поэзия в любом случае трансцендентны по отношению к уровню математических абстракций и несводимы к нему. При этом он не был бы ярчайшим представителем своего машинного века, если бы рассматривал эту «несводимость» как повод для отказа от *любых попыток* сделать красоту предметом научного исследования. Исключив из текстов Корбюзье формулы, заимствованные в готовом виде из репертуара естествознания и политэкономических теорий его времени, мы получим систему взаимосвязанных положений, в которых отражены, во первых, его неослабевающий интерес к переведению художественного творчества на надежную рациональную основу, а во-вторых — захватывающая, растянувшаяся на несколько десятилетий эпопея методичного приближения к решению этой задачи средствами математики. Процесс «рационализации творчества» опирается у Корбюзье на ряд специфических терминов и понятий, которые он либо вводит впервые, либо использует в своей особой авторской интерпретации: прямой угол, (целевая) ось, сублимация, пропорция, гармония, стандарт, регулирующие линии, моденатура, клавиатура цветов и, наконец, линейка пропорций «Модулор». В целом речь здесь идет все о том же метаисторическом процессе повышения степени «утонченности» форм (включая их «чувствительность»), обобщенную схему которого дал в своей архитектурной теории Виолле-ле-Дюк. Корбюзье время от времени использует для обозначения этого процесса термин «сублимация», широко распространившийся благодаря влиянию фрейдовского психоанализа. Но Корбюзье не боится назвать этот процесс и «одухотворением материи»[288]. При этом, с точки зрения французского архитектора, теоретическое описание этого процесса уже не может отталкиваться от *конкретных материальных условий* развития тех или иных культур — как это было в системе Виолле-ле-Дюка, — поскольку в эпоху «мондиализма» различия между локальными контекстами необратимо стираются. Фундаментальная наука строит свою картину мира с помощью ряда универсальных числовых констант (таких как постоянная Планка, скорость света и т.д.), которые (предположительно) были также верны миллиарды лет назад, как они верны сегодня. Действуя по тому же сценарию, Корбюзье стремится установить общую константу, определяющую гармоничность строения природных и искусственных объектов, независимо от конкретного исторического или географического контекста. На роль такой константы он выбирает популярное со времен Ренессанса отношение «золотого сечения» $[(\sqrt{5}+1)/2]$ — точнее сказать, еще на заре своей творческой карьеры Корбюзье принимает универсальность этого отношения в качестве рабочей гипотезы, которую следует подтвердить или отвергнуть в ходе дальнейших практических исследований.

288 **«Материя одухотворяется по мере того, как человек подчиняет ее организующему началу»** (К архитектуре // Мастера архитектуры об архитектуре. С. 236).

Следующим конкретизирующим шагом в этих исследованиях становится разработка двойной серии фиксированных физических размеров, которая: а) основана на параметрах фигуры среднестатистического европейца; и б) некоторым образом примиряет конфликт между принятой на европейском континенте десятичной метрической шкалой и двенадцатиричной шкалой футов и дюймов, распространенной в англоязычных странах. Эту серию размеров Корбюзье использует в нескольких своих проектах, включая «Марсельскую единицу», однако его финальная работа о проблеме «линейки пропорций» (**«Модулор-II», 1955**) выходит с подзаголовком «слово за пользователями». Иначе говоря, Корбюзье видит эту работу не завершенной, а переданной в руки международного сообщества архитекторов как единого научно-исследовательского коллектива, который должен либо проигнорировать, либо продвинуть ее дальше. При этом Корбюзье считает необходимым в своих пояснительных комментариях к «Модулору» (1948) заявить следующее:

> Я протестую против всякой формулы, всякого приспособления, которое отнимает у меня малейшую часть моей свободы. Я хочу сохранить эту свободу настолько неприкосновенной, что если золотые цифры или линии мне предложат совершенно ортодоксальное решение, я буду возражать: «Это может быть и точно, но некрасиво», делая при этом бесповоротный вывод: «Это мне не нравится, я не люблю этого, мое чутье этого не подсказывает»; весь присущий мне вкус, вся моя интуиция заставляют меня приходить к решению: «Я этого не хочу!»[289]

Таким образом, Корбюзье в очередной раз ясно демонстрирует, что в его глазах «линейка пропорций» и математические соотношения как таковые — это лишь один из возможных инструментов, позволяющих приблизиться к сущности красоты и искусства, но никак не прямой эквивалент этой сущности. На основании той же логики можно с полным правом утверждать, что стилем или повествовательными приемами не исчерпывается сущность произведения литературы, а научными математическими моделями — сущность естественных процессов. С другой стороны, во всей этой длинной истории, связанной с разработкой линейки пропорций «Модулор», — так же, как и в многолетней деятельности Корбюзье по организации конгрессов CIAM, — чувствуется влияние той же характерной исторической тенденции, которая стояла за институализацей и последующей стагнацией европейской фундаментальной науки: а именно тенденции к превращению исследования в процесс бесконечного приближения к тому, что по определению не может быть полностью достигнуто. На протяжении XX века эта тенденция постепенно преобразила европейскую космологию в некую реинкарнацию схоластической теологии, за которой при этом

289 Мастера архитектуры об архитектуре. С. 267.

закрепилось право на особое жизненное пространство вне зоны влияния и юрисдикции традиционного богословия. Тень познавательного скептицизма, нависшую над гностическим порывом к универсальному источнику красоты, нетрудно различить в одном из фрагментов «Поэмы прямого угла», где речь идет о союзе руки и раковины, выброшенной морем на прибрежные дюны (пунктуация авторская):

> В эти вещи здесь понятые вторгается абсолютно возвышенное осуществление оно есть согласие времени проникновение форм пропорция — невыразимая в конечном итоге в числах неподвластная контролю рассудка вынесенная за пределы будничной реальности воспринятая в средоточии откровения Бог воплощенный в иллюзии схватывание истины возможно верное
> Но нужно находиться на земле здесь и сейчас чтобы присутствовать на своей собственной свадьбе быть в своем мешке кожи как дома. Делать свои дела и благодарить Создателя[290].

Из этих слов, сказанных Корбюзье в уже весьма зрелом возрасте, следует с достаточной очевидностью, что за его продолжительными поисками в области числовых соразмерностей в конечном итоге стояла не вера в *доступность* универсальной математической формулы красоты, но скорее убежденность в самом *существовании* единого принципа красоты и поэзии, — убежденность, которая предполагает постоянные усилия по приближению к моменту постижения этого принципа. С уходом Корбюзье на европейском горизонте одна за другой гаснут искры и этой веры в «единство принципа» и всей многовековой традиции служения некоему «высшему началу», непостижимому с точки зрения суетливой практической рациональности. В результате архитектура начинает неотвратимо сползать на зыбкую почву релятивизма и рыночного оппортунизма. Далеко не последнюю роль в этом событии играет переход естествознания на новые рельсы — сначала «квантовых», вероятностно-статистических, а затем и «постквантовых» представлений, связанных с признанием тотальной необратимости и повсеместной уникальности природных процессов. С этим переходом ассоциируется и постепенная дискредитация новоевропейского понятия «закона природы», которое прежде выступало в качестве наиболее надежной дискурсивной опоры как для естественно-научного, так и для модернистского преобразовательного проекта, и которое уже в поздних текстах Корбюзье стало представать в довольно рискованном ракурсе: законы природы тем более неумолимы, чем менее они поддаются окончательной формулировке,

290 «En ces choses ici entendues intervient un absolu sublime accomplissement il est l'accord des temps la pénétration des formes la proportion — l'indicible en fin de compte soustrait au contrôle de la raison porté hors des réalités diurnes admis au coeur d'une illumination Dieu incarné dans l'illusion la perception de la vérité peut-être bien
Mais il faut être sur terre et présent pour assister à ses propres noces être chez soi dans le sac de sa peau. Faire ses affaires à soi et dire merci au Créateur» (*Le Corbusier*. Poème de l'angle droit. P. 3).

и наоборот[291]. На фоне парадоксов квантовой теории, неудержимого роста числа зарегистрированных «элементарных» частиц и других признаков нарастания неопределенности в науке уже почти иронично звучит поздний призыв Корбюзье к студентам архитектурных школ проникать в тайну «природных и космических законов» через изучение рассыпанного по пляжам природного мусора, включая такие его образцы как:

> …обкатанная океаном галька… обломок кирпича, обтесанный водами озера или реки; древние кости или иные ископаемые, корни деревьев или водорослей, нередко окаменевшие; цельные раковины, гладкие как фарфор, или словно вылепленные греческими или индийскими мастерами… разбитые раковины, открывающие нам свою удивительную спиральную конструкцию; семена растений, камешки, кристаллы, обломки горных пород и дерева…[292]

291 **«Человек, природа, космос — ось законов, которые, таясь в недосягаемых глубинах, движут нашей вселенной»** (Новый мир пространства // Мастера архитектуры об архитектуре. С. 261).

292 Беседа со студентами архитектурных школ [1957] // Там же. С. 258.

Очевидно, что эффективность этого набора объектов в роли «ключа к законам мироздания» не изменилась бы существенно, если бы в этот ряд вошел и мусор искусственного происхождения — к примеру, смятые штормом алюминиевые банки, спутанные целофановые пакеты или старые автомобильные покрышки. Более того, если вслед за Корбюзье рассматривать промышленную деятельность человека как «максимально природную», то есть теснее связанную с (истинной) природой, чем жизнедеятельность животных и растений, то именно технические изделия, ставшие еще информативнее за счет отпечатков времени, должны были бы стоять в этом списке на первом месте. В довольно пестрой истории архитектурного авангарда последних пяти десятилетий выделяются две тенденции, связанные с обращением к этим двум типам *objet trouvé* — «искусственного» и «естественного» происхождения: во-первых, перешедшая к поп-арту от дадаизма установка на все более широкую «реапроприацию» искусственных объектов как ценного самородного сырья (своего рода «рециклирование» культурой самой себя); во-вторых, подражание «природным формам», которые располагаются где-то неподалеку от сакральной грани между неживым и живым в иерархии «школьного» эволюционизма, то есть ландшафтам, кристаллам, кораллам, одноклеточным организмам, моллюскам, личинкам, фрагментам скелетов, атмосферным явлениям и т.д. Первая из этих линий успевает за последнюю четверть XX века пройти через цикл расцвета и самоироничного вырождения: приблизительно на рубеже 1960-х годов авангард начинает (по примеру 1910–1920-х годов) с энтузиазмом впитывать элементы «профанной» культуры и восстанавливать утраченный интерес к «локальному контексту», чтобы к началу 1980-х переключиться на «деконструкцию» того и другого, то есть на работу со «словарями» сложившихся искусственных форм как с природными материалами, из которых можно складывать затейливые коллажи или просто аморфные нагромождения обломков. Вторая линия, которую можно обозначить как «постмодернистский натурализм», выходит на поверхность чуть позже и ориентируется уже не столько на «вновь открытую» городскую реальность и локальную культурную память, сколько на поворот естественных наук к «сложным системам», идеологию *new age* и экологического активизма. Но на глубинном уровне оба этих течения, несомненно, приводятся в движение все тем же характерным новоевропейским импульсом, включающим, с одной стороны, картезианское «остранение» и, с другой стороны, стремление «натурализовать» культуру, стереть границу между ней и природой, представить искусственное в качестве естественного. Европейская культура в одно и то же время как будто и стесняется своей все возрастающей «сделанности», и настойчиво стремится обрести полную независимость от теологии, маскируя с помощью ссылок на «природу» непроясненность вопроса о смысле и цели своего превращения в высокотехнологическую цивилизацию. Впрочем, постмодернизм вносит-таки в эту растянувшуюся почти на три столетия историческую эпопею принципиально новый нюанс: установка на проникновение в суть явлений и всеобъемлющий знаниевый синтез, характерная для эпохи расцвета естествознания, уступает место поверхностной мимикрии и простому «предъявлению» квазиприродных форм — как самодостаточных и не требующих какого-то глубокого и полного теоретического осмысления. Если классическая наука стремилась свести «природу» к лаконичной универсальной формуле, то постмодернизм вполне обходится документированием ее фрагментов, игрой с их «уплощенными» информационными подобиями вроде 3D-моделей, фрактальных узоров, цифровых фотоснимков или «клеточных автоматов».

Неизбежным следствием этой утраты фундаментальности становится усиление описанного Кантом «смешения языков». Наступает эра радикального плюрализма, для которой характерен почти взрывной рост числа архитектурно-теоретических манифестов и общего «темпа производства» архитектурного дискурса при последовательном снижении степени скоординированности отдельных высказываний друг с другом. Позиция американско-английского теоретика Чарльза Дженкса (р. 1939), которая будет кратко рассмотрена ниже, выделяется из этого пестрого многоголосия как попытка — причем более или менее успешная — вывести архитектурную мысль на новый уровень теоретического обобщения. Ее отличают три существенных момента. Во-первых, Дженкс — наиболее энергичный и (соответственно) наиболее известный пропагандист «постмодернизма» в архитектуре не только в качестве стиля или методического подхода, но и как принципиально новой мировоззренческой платформы, которая определяется им, в первую очередь, через разрыв со всем спектром идеологий первой половины

XX века, то есть, главным образом, с марксизмом, национал-социализмом, технократическим рационализмом и логическим позитивизмом. По его собственному убеждению, высказанному в 2002 году, к этой новой постмодернистской платформе так или иначе примыкают почти все современные архитекторы с международным именем[293]. Во-вторых, из всех ныне действущих архитектурных теоретиков, имеющих опыт практического проектирования, Дженкс — пожалуй, единственный, кто еще на заре своей карьеры счел необходимым продумать и публично продекларировать свою опорную эпистемологическую установку: в общих чертах эта установка заимствована им у английского философа Карла Поппера, и, что немаловажно, она включает определенную структурную схему зрительного восприятия. В-третьих, на протяжении последних пяти десятилетий Дженкс по собственной инициативе исполнял роль толкователя и популяризатора всех наиболее заметных тенденций в западной и мировой авангардной архитектуре, в том числе и становления «нелинейной» формообразовательной парадигмы, превосходство которой над языком Современного движения Дженкс объясняет (что вполне предсказуемо) ее «большей близостью к природе»[294].

Из соображений компактности изложения позиция Дженкса здесь будет проанализирована в трех ее конкретных аспектах, которые представлятся наиболее значимыми и существенными: 1) теоретическое закрепление *пансемиотического* подхода к проектированию и анализу архитектуры; 2) привлечение в сферу архитектурного формообразования и архитектурного дискурса теоретических *концепций из репертура новых направлений физической науки* («теории хаоса», «наук о сложных системах» и др.) — прежде всего, таких понятий как «фрактал» и «самоорганизация»; 3) представление Дженкса о необходимости и возможности превращения современной космологии и современной научной реконструкций истории Земли в *общественную религию* (public religion), которая должна прийти на смену как традиционным мировым религиям, так и «классическому» естествознанию.

293 **«Сегодня, когда каждый в тех или иных отношениях является постмодернистом, пусть даже не принимая самого этого обозначения, совершенная нейтральность [Миса ван дер Роэ] представляет собой миноритарную позицию»** (*Jencks Ch.* The New Paradigm in Architecture. London; New Haven: Yale University Press, 2002. P. 6).

294 **«Каковы характеристики новой архитектуры?.. Она ближе к природе и к природе восприятия, чем архитектура, основанная на повторении идентичных элементов (highly repetitive architecture)»** (Ibid. P. 4).

1. *Пансемиотизм*

Основной упрек Дженкса в адрес архитектуры эпохи модернизма состоит в том, что эта архитектура проявляет неспособность или нежелание контролировать вызываемые произведением фигуративные ассоциации (или, в его авторской терминологии, «метафоры»). «Иконоборческая» претензия раннего авангарда (в частности, дадаизма и пионеров Современного движения) на то, что создаваемые ими формы являются *радикально* новыми и не обозначают ничего, кроме самих себя, объявляется Дженксом несостоятельной на том основании, что произведение несет в себе или притягивает к себе определенный набор конвенциональных, исторически детерминированных значений даже в том случае, когда авторы пытаются всеми силами этого избежать[295]. Утверждение это основано на введенной Дженксом в одной из его ранних работ «трехчленной» эпистемологической модели, которая представляет собой существенную модификацию «биполярной» схемы Декарта. Суть модификации состоит в том, что к картезианской связке «субъект-объект» добавляется третий равноправный с ними полюс — полюс, включающий в себя язык, а также все наборы символических/концептуальных форм и структур, которыми субъект обладает «до и помимо» акта непосредственного восприятия действительности. Роль «субъекта» при этом радикальным образом меняется: теперь он не просто «вбирает в себя» впечатления от внешних объектов (пытаясь затем организовать их в цельное рациональное представление), но в каждом акте восприятия сразу же, немедленно пропускает поток внешних раздражителей (по определению хаотичных и случайных) сквозь всю систему хранящихся в его культурной памяти логико-концептуальных форм и структур, непроизвольно подыскивая наиболее адекватные для данного случая. Таким образом, согласно Дженксу, восприятие внешнего объекта никогда не может быть в полной мере «субъективным» или «чистым» — оно всегда предопределено в той или иной мере абстрактно-знаковыми конструкциями, принадлежащими к сфере человеческой культуры и истории. Или, как формулирует это сам Дженкс:

> Вопреки пожеланиям Маркса, Гропиуса и Бэнема от всех предрассудков избавиться невозможно. Все, на что мы способны, — это сменить один предрассудок на другой и притянуть его ближе к перцепту… Это попросту означает, что мы никогда не сможем с определенностью знать «абсолютную истину»[296].

Подобное изменение подхода к восприятию у Дженкса следует расценивать не только как результат влияния на теорию архитектуры со стороны структурной лингвистики и семиотики, но и как распространение на нее последствий эпистемологического переворота, произошедшего в сфере естественных наук и математики, — переворота, связанного с принятием эйнштейновской «относительности» и «принципа неопредленности» Гейзенберга, с гёделевским доказательством неполноты формальных систем и тому подобными судьбоносными событиями. Однако в связи с этой моделью сразу же встает «вечный» философский вопрос: если каждое наше *восприятие* как таковое всегда является вышеописанным «сплавом» хаотичных

295 **«Ибо очевидно, что, хотя изначально форма может быть случайной и ничем не мотивированной, все же, как показывает Соссюр, ее последующее использование [всегда] мотивированно и чем-то обусловлено. Приняв чуть-чуть иную точку зрения, мы можем с тем же успехом сказать, что в момент, когда форма изобретена, она неизбежно приобретает значение».** И далее: **«В любом случае… каждое действие, каждый объект и каждое высказывание, которые человек воспринимает, обладают значением (даже „ничто“)…»** (*Jencks Ch.* Semiology and Architecture // Meaning in Architecture / Ed. by Ch. Jencks, G. Baird. London: The Cresset Press, 1969. P. 11, 13).

296 Ibid. P. 21.

чувственных рецепций и «притянутых» со стороны культурной памяти концептуальных стереотипов, то имеем ли мы право вообще говорить о какой-то внешней действительности, независимой от сознания и его содержаний? Ведь для этого необходимо все же установить какой-то *критерий отделения* «внешних» данных от «внутренних когнитивных клише» (то есть критерий отличия «просто воспринятого» от «понятого», «узнанного» или «идентифицированного»). По Дженксу — а также в полном согласии с попперовской доктриной «фаллабилизма»[297], — единственный уникальный момент непосредственного обнаружения сознанием существования чего-то «внешнего» — это момент, когда полностью перестают работать какие-либо схемы и структуры узнавания, то есть момент встречи с чем-то «невиданным», несуразным и необъяснимым. Именно в этом кардинальном пересмотре эпистемологии обнаруживается подлинный источник энтузиазма Дженкса по поводу странных, хаотических композиций деконструктивистов и проектов вроде знаменитого Музея Гуггенхайма в Бильбао, построенного Фрэнком Гери. Объединяя подобные здания под эгидой термина «загадочное означающее», Дженкс, как правило, сопровождает свой анализ списками обнаруженных в этих постройках визуальных «метафор» (для музея Гери это «конструктивистский артишок», «рыба», «русалка», «корабль», — хотя, как подчеркивает Дженкс, набор этих ассоциаций всегда принципиально неограничен). Но почему, спрашивается, вместо скольжения по цепочкам этих «разветвляющихся» метафорических интерпретаций зритель не может просто «не заметить» здание, не выделить его в качестве чего-то примечательного и — как следствие — равнодушно от него отвернуться? В системе Дженкса такая ситуаций оказывается невозможной именно в силу основополагающего для нее принципа «неизбежной» или «гарантированной» семиотизации, который подразумевает, что любой объект всегда и везде есть информативный (то есть нечто сообщающий зрителю) объект. Сам факт подобной декларации — не говоря даже о шумном успехе у публики проекта Гери и ряда ему подобных — красноречивое свидетельство наступления новой фазы в развитиии европейской культуры: можно сказать, что постепенно накапливавшаяся плотность системы общезначимых представлений (культурной аксиоматики) переходит здесь некий критический порог, за которым оказывается уже полностью исключенной возможность категорического пересмотра этой системы в целом или ее равноправного диалога с каким-то принципиально иным культурным пространством. Каким бы невиданным и агрессивно-абсурдным ни был жест художника, каким бы вопиюще немыслимым ни было некое чувственно данное явление, соответствующее «место прореза» в стабилизированной картине мира мгновенно затягивается потоком когнитивных структур

297 Весьма схематично эту доктрину можно представить в виде формулы: *реальность* вторгается в систему логических построений науки только тогда, когда выдвинутая гипотеза опровергается основанным на этой гипотезе экспериментом. Иными словами, реальность-абсолют в горизонте человеческого знания может проявлять себя только как чистое отрицание, — в этой эпистемологической установке при желании нетрудно увидеть продолжение европейской традиции «негативной теологии» или «апофатического богословия».

и ассоциаций из мощного историко-культурного архива. По существу этой декларацией Дженкс утверждает, что для европейской цивилизации какой-либо в полном смысле *внешний* мир перестал существовать, — хотя для каждого отдельного субъекта именно этот «неуничтожимый и самодостаточный» мир универсальных аксиом европейской цивилизации — и именно с этого момента своего «самозамыкания» — становится полностью объективным, то есть тотально внешним, насквозь «означившимся», и потому в известной мере исчерпанным. Иными словами, в результате и по мере введения третьего, «структурно-языкового» полюса в состав картезианской когнитивно-эпистемологической модели, исторически сложившиеся язык и культура: а) «сцепляются» в диалектический комплекс с полюсом «объекта» (полюсом «внешней реальности») и б) оказываются таким образом противопоставленными «субъекту» (сфере мышления). В результате для мыслящего субъекта «внешний мир» превращается из «реального» в «информационный», причем уже не в интуиции, а в порядке теоретического обобщения, то есть с определенностью научно установленного факта. При таком положении дел совершенно понятным становится и парадоксальное, на первый взгляд, программное высказывание известного американского футуролога Элвина Тоффлера (также несомненно повлиявшего на взгляды Дженкса), который подчеркивает следующее принципиальное отличие постиндустриальной фазы цивилизации от предшествующих: «Самым важным (и неистощимым) *сырьем* для цивилизации Третьей (постиндустриальной. — *С.С.*) волны станет информация, включая воображение»[298].

298 *Тоффлер Э.* Третья волна. М.: АСТ, 2004. С. 560; курсив мой.

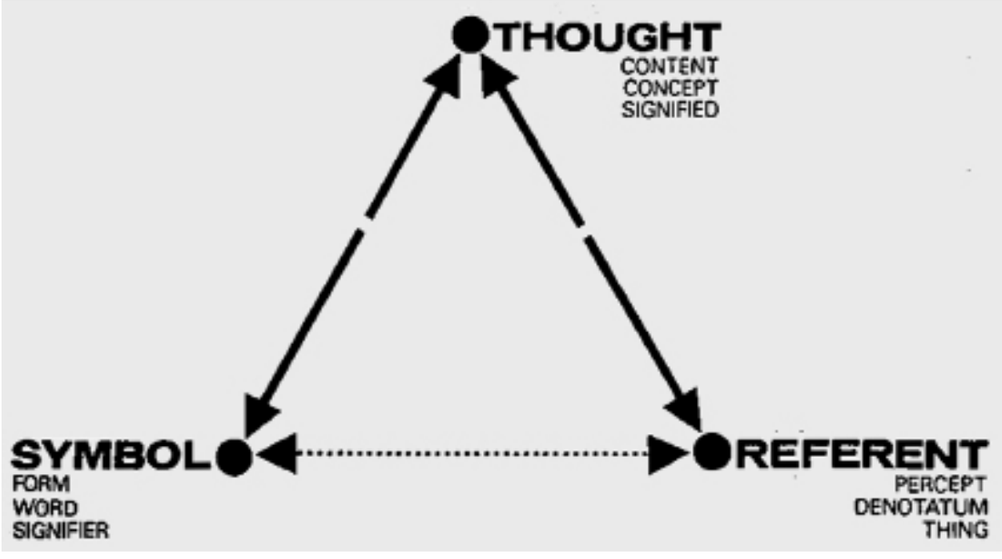
299 Для определения этого состояния лучше всего подходят термины «новая закрытость мира» и «планетарная клаустрофобия», предложенные Александром Раппапортом (*Раппапорт А.Г.* Открытость или неисчерпаемость: http://www.niitag.ru/info/doc/?236). См. также: *Колхаас Р.* Город-генерик // Проект International. 2010. № 25. С. 172.

В мировоззрении постиндустриального общества «информация» перемещается на то место, которое в представлениях индустриальной эпохи отводилось «универсальной материи», то есть на место наиболее обобщенно понимаемого ресурса и предмета приложения творческо-преобразовательных усилий. Новое производство — это уже в основном не производство изделий из исходного аморфного материала, а производство новой информации из старой. И, пожалуй, только на фоне неизбежно возникающего в таком «тотально-самореферентном» мире чувства тоски по утраченной осязаемой реальности[299] может выглядеть логичным поощрение критиком и публикой жеста художника (например, Джексона Поллока или Френка Гери), который по сути лишь беспорядочно брызгает краской на холст или использует в качестве макета будущего здания скомканные листы бумаги. С точки зрения Дженкса, художник таким жестом как бы разрывает ткань самой действительности (то есть буквально ткань пространственно-временного континуума), позволяя — через оргиастическое разъятие и отбрасывание любых устойчивых знаковых структур и условностей — на краткий миг проникнуть в информационно-аксиоматический кокон чему-то «абсолютно реальному». Для описания наиболее ценного качества этого «вторжения» или, точнее, «скользящего прикосновения»

Ил. 15
Схема «семиотического треугольника» из работы Ч. Дженкса «Семиология и архитектура» (1969). Перевод терминов:

1.Символ	5.Мысль	9.Референт
2.Форма	6.Содержание	10.Перцепт
3.Слово	7.Концепт	11.Денотат
4.Означающее	8.Означаемое	12.Вещь

Необходимость введения третьего полюса в традиционную оппозицию «означаемое–означающее» связана с переходом европейской эпистемологии в принципиально новую фазу: мысль теперь оказывается в той же мере противопоставленной сфере языка и символики, в какой ранее она была противопоставленной «внешним» вещам и впечатлениям. Тем самым пространство языка и культурных клише, с одной стороны, утверждается в качестве стабильной и суверенной реальности, коэкстенсивной миру вещей, с другой стороны, между этим пространством и сферой индивидуального мышления возникает отношение, имплицитно исключающее возможность для конкретного автора и даже целых поколений авторов (таких, например, как пионеры модернизма) производить нечто, в полной мере беспрецедентное и общезначимое. Характерно также, что эта схема почти буквально воспроизводит базовую триаду, лежащую в основе архитектуры компьютера: «память» — «процессор» — «устройства ввода-вывода».



реальности-абсолюта к культурному миру Дженкс в своих ранних работах вводит понятие «мультивалентность» (multivalence), из которого со временем вырастает понятие «сложности» (complexity), вбирающее в себя все основные мотивы и специфические черты провозглашенной им «новой парадигмы в архитектуре». «Сложность» в понимании Дженкса — это не просто какая-то «многозначность», но скорее некая *концентрация неадекватности* между «невиданным» художественным явлением и притягиваемым к нему «стереотипным» логико-концептуальным аппаратом, внутри которого в ходе столкновения с новым произведением неизбежно возникают соответствующие «производительные» напряжения и конфликты. Все это позволяет зрителю получить от произведения, образно говоря, «высокий урожай интерпретаций». Качественная архитектура в представлении Дженкса непременно должна проявлять себя как некий безостановочный генератор значений и смысловых ссылок, что можно проиллюстрировать следующей цитатой:

> Когда некто видит архитектуру, которая создавалась с одинаково пристальным вниманием к форме, функции и технике, то эта неоднозначность и напряженность [между перечисленными тремя полюсами] порождает мультивалентный опыт, при котором зритель волнообразно движется от одного значения к другому, постоянно обнаруживая все новые обоснования и глубины. Здесь нельзя отделить метод от конечной цели, ибо они сплетаются благодаря процессу непрерывной обратной связи. И эти мультивалентные связи образуют систему аналогической обусловленности, внутри которой каждая часть модифицирует другую в непрерывной последовательности циклических референций[300].

Легко заметить, что архитектура в данном случае трактуется почти буквально в духе Тоффлера, то есть именно как связка информации и воображения, превратившаяся в некий неисчерпаемый ресурс — в бесконечно производительный информационный лабиринт. Если при этом иметь в виду, что для Дженкса, как было показано выше, «абсолютная истина» по определению находится вне пределов человеческой досягаемости, то приходится признать, что демонстрируемый им подход к анализу зданий свидетельствует о формировании в европейском ареале довольно экстравагантного типа культуры — культуры поощрительного отношения к стохастическому бурлению и размножению информации, которую в общем и целом можно определить как «информационный консюмеризм»[301].

300
Jencks Ch. Semiology and Architecture. P. 24.

301
В этом поощрении «информации ради информации» можно, конечно, усмотреть влияние популярных в 1960-е годы теорий (одну из таких теорий выдвинул, к примеру, Хайнц фон Фёрстер), которые устанавливают прямую зависимость между ростом производства в различных системах избыточной (неиспользуемой) информации и спонтанным повышением уровня их организации. В случае правоты таких теорий любой «информационный шум» следовало бы рассматривать как способствующий прогрессу и повышению человеческого благосостояния. Однако подобные теории явно не поддаются экспериментальной проверке, поскольку не существует и едва ли может существовать унифицированное определение организации, позволяющее выразить это качество системы в четких количественных параметрах. Таким образом, само выдвижение подобных теорий можно, в свою очередь, расценивать как проявление склонности конкретной культуры к производству «информации ради информации». Культура эта, правда, является уже в известной мере глобальной: стоит упомянуть о том, что на весьма близких позициях стояли и пионеры отечественной семиотики, в частности Ю.М. Лотман.

2. *Новые естественнонаучные концепции*

Как уже было отмечено выше, авторитет авангардной архитектуры, подпадающей под введенное Дженксом определение «новой парадигмы», во многом строится на представлении ее как более тесно связанной с «природой» в сравнении с архитектурой предшествующих эпох. Природа при этом предстает у Дженкса в первую очередь в виде физико-математических моделей повышенной степени сложности и парадоксальности, — что вполне соответствует обсуждавшемуся выше *пансемиотизму* его концепции. Аргумент *ad natura*, который почти каждое следующее поколение европейских архитекторов использовало для защиты своих позиций по меньшей мере с эпохи Ренессанса, на этот раз подкрепляется указанием на связь нового направления не просто со сферой наук о природе, но с *новыми течениями* в естествознании. Реализуется эта связь через перенесение в архитектурную теорию и проектную практику целого ряда новых «импозантных» научных концептов — начиная с частных и специфических, таких как «фрактал», «странный аттрактор», «солитон», и заканчивая общими, приближающимися по степени абстрактности к философским категориям, — в том числе концепта «самоорганизации». Спектр новых научных направлений и теорий, на которые ссылается в своих работах Дженкс, в самом общем приближении вполне способен произвести впечатление некоего эпохального сдвига в системе научных представлений, уникального для нашего времени. К примеру, термин «искусственная жизнь», применяемый к некоторым объектам современной математики и компьютерной теории, может быть поверхностно истолкован в том смысле, что вековая загадка возникновения биологической жизни современной наукой уже успешно разрешена — что (увы?) не соответствует действительности. Более взвешенный подход требует учитывать тот факт, что история западной науки — которая складывается децентрализовано, в ситуации отсутствия какой-либо унифицированной цензуры и внешнего институционального управления, — весьма напоминает по логике и динамике своего развития флуктуации свободного рынка, с его периодическими падениями и кризисами, а также эволюцию прикладных творческих дисциплин, подверженных влиянию изменчивой моды — интеллектуальной и стилевой. Поэтому довольно важным представлется следующий вопрос: действительно ли за теориями хаоса, сложных систем, самоорганизации и за их модернизированным предметно-концептуальным аппаратом стоит нечто фундаментальное, то есть нечто такое, что способно сохранить свою значимость в течение хотя бы нескольких ближайших десятилетий и оказать существенное влияние на повседневную жизнь человека в будущем? И что именно здесь является существенным, а что можно отнести к разряду, так сказать, занимательных курьезов?

Общим отправным пунктом для всего спектра «новых наук о сложности» служит полемика против а) классического естествознания («ньютоновская парадигма») и б) научного позитивизма

конца XIX — первой половины XX века, который был склонен ограничивать амбиции науки, отдавая предпочтение частному, локальному, но предельно четко формализованному знанию. «Новые науки» призывают покончить с этим самоограничением рациональности и попытаться заново собрать раздробленную позитивистами физическую картину мира, но только уже на новых, «постньютоновских» принципах, сделав ее при этом более красочной и более жизненной. В частности, создатель «фрактальной геометрии» Бенуа Мандельброт считает эту свою геометрию первым за всю европейскую историю переключением внимания математики в сторону реальной, чувственно воспринимаемой природы:

> Существование этих [природных] образов ставит нас перед необходимостью изучать формы, которые Евклид отбрасывает как «бесформенные», и исследовать морфологию «аморфного». Математики относились к этому вызову с презрением и предпочитали все дальше убегать от природы, изобретая теории, которые не имеют отношения к тому, что мы видим и чувствуем. Отвечая на этот вызов, я замыслил и развил новую геометрию природы, а также применил ее на практике в нескольких различных областях[302].

302
Mondelbrot B. The Fractal Geometry of Nature. N.Y.: W.H. Freeman and Co, 1982. P. 1.

Примечательно, однако, что сам концепт «фрактала», лежащий в центре новой геометрии Мандельброта, не получает в его текстах какого-то жесткого канонического определения, а вводится по аналогии, с помощью ряда примеров. Главными примерами служат математические объекты, занимающие пограничное положение между основными евклидовыми «классами» (точек, линий, плоских фигур и тел) — такие как «канторова пыль», «снежинка Коха», «губка Серпинского», множества Жюлиа и мандельбротово множество. Предполагается, что необычность и затейливость этих фигур должна свидетельствовать об их большей «близости к природе» в сравнении с привычными элементами и фигурами евклидовой геометрии. Проблема, однако, заключается в том, что «математические фракталы» Мандельброта по-своему ничуть не менее регулярны, чем традиционные треугольники и кубы, — этому не мешает ни их визуальная замысловатость, ни использование для их описания функций с комплексными переменными. Эти объекты вполне однозначно и исчерпывающе детерминированы своими математическими определениями, и потому появление «в природе» чего-то, полностью соответствующего, к примеру, мандельбротову множеству, было бы настоящим чудом. Пропасть между «снежинкой Коха» и реальной снежинкой ничуть не менее глубока, чем, скажем, пропасть между числом четыре и четырьмя яблоками, лежащими на обеденном столе. Понимая это, Мандельброт приводит, с другой стороны, созданные путем метрических измерений описания

некоторых нерегулярных физических объектов и показывает, что эти описания допускают приближенное математическое обобщение, выражающее степень нерегулярности (степень шероховатости поверхности, изрезанности береговой линии, неравномерности внутренней структуры минерала и т.п.). Далее Мандельброт показывает, что подобному же количественному обобщению, которое он называет «фрактальной размерностью», поддаются и «математические фракталы». И все же понятно, что в первом случае речь идет о приблизительном подборе математического соответствия, а во втором — о точной процедуре, примененной к полностью детерминированному математическому объекту. Так что разрыв между «физикой» и «математической метафизикой» все равно остается непреодоленным. Можно сказать, что в результате своих исследований Мандельброт находит новый способ анализировать статистические (евклидовы) представления природных объектов, выделяя количественный параметр, распределяющий их по нескольким классам в зависимости от большей или меньшей «нерегулярности». Но такой калибровочный параметр можно было бы ввести и без ссылок на «математические фракталы» — в таком случае классы шероховатости или изрезанности строились бы на том же простом принципе, что и, например, традиционная система различения песка, гравия и щебня в строительном деле. Одним словом, с точки зрения практической целесообразности геометрия Мандельброта едва ли может претендовать на серьезный шаг вперед по сравнению с евклидовой.

Совсем иное значение приобретают рассуждения и примеры Мандельброта, если рассматривать их как выдвижение «исследовательской программы» (в теминологии Имре Лакатоса), которая предвосхищает постепенное схождение «математических фракталов» и физических объектов в ходе дальнейшей ансамблевой научной работы[303]. Мандельброт и сам не устает подчеркивать, что все его результаты — только «предисловие» к будущим исследованиям. Даже если «реальный фрактал» (своего рода «мысль-вещь») так и не будет обнаружен в итоге этой деятельности, ясно, что на пути выхода геометрии за пределы евклидовых классов «точка», «линия», «плоская фигура», «тело» может возникнуть множество новых научных концепций и формализаций. Трудно отделаться от впечатления, что геометрия Мандельброта изобретена уже в порядке сознательного «внедрения» в научную практику тезиса Томаса Куна, согласно которому наиболее фундаментальным двигателем развития науки является азартный интерес ученых к «разгадыванию головоломок»[304]. Смущает во всем этом, пожалуй, лишь следующий момент: увлечение архитектурного авангарда «фрактальной стилистикой» широко распространяется без осмысленного и критического отношения

303 Философу и методологу Владиславу Тарасенко такая точка зрения на фрактальную геометрию дает основания для сравнения вклада Мандельброта в геометрию с переходом квантовой механики к принципу дополнительности, а также для следующего категорического утверждения: «**Введение фрактальной концепции в практику научных исследований разрушает евклидианскую исследовательскую программу**». При этом Тарасенко проницательно указывает на связь между, с одно стороны, способом задания и «пропаганды» в научной среде геометрии Мандельброта, а с другой — установлением интерсубъективно-коммуникативной парадигмы в науке и культуре. См.: *Тарасенко В.В.* Метафизика фрактала //Стили в математике: Социокультурная философия математики / Под ред. А.Г. Барабашева. СПб.: РХГИ, 1999. С. 421, 434–436.

304 См.: *Кун Т.* Логика открытия или психология исследования? // Кун Т. Структура научных революций. М.: АСТ, 2003. С. 549.

к тому факту, что «самоподобие» фракталов выражает в большей степени самореферентность науки, чем самореферентность «природы».

Тот же симулятивно-игровой элемент нетрудно различить и в литературе по теме «самоорганизации» (или «синергетики»), интерес к которой не ослабевает среди ученых по меньшей мере с начала 1980-х годов. Тексты этого направления демонстрируют еще большую размытость ключевого термина, чем исследования по теме «фракталов». Даже если оставить в стороне живую природу и обратиться только к неживой, очень трудно выделить в последней какое-нибудь явление, которое нельзя было бы определить как «самоорганизацию». В частности, Пол Дэвис, известный физик и популяризатор «наук о сложности» из Великобритании, в своей книге «Космический чертеж» (1988) на одной странице как пример спонтанной организации в природе описывает разные уровни турбулентности в речном потоке, а на другой — переход жидкого гелия к ровному и спокойному течению при сверхнизких температурах[305]. Из приводимых им многочисленных примеров «самоорганизации» складывается впечатление, что под это понятие подпадают по сути все физические явления, для которых у исследователей пока нет исчерпывающих объяснений. На интригующую неуловимость границы между «порядком» и «хаосом» с точки зрения новой «науки о сложных системах» указывает и один из крупнейших физиков, стоявших у истоков этого направления, — Илья Пригожин[306]. Впрочем, сопоставление ряда текстов приводит к выводу, что, не взирая на эту декларируемую «неуловимость», теоретики самоорганизации в основном понимают «хаос» именно в смысле Клаузиуса, Максвелла и Больцмана (см. главу 2), то есть как «молекулярный хаос» или «хаос разреженного газа в тепловом равновесии», который ассоциируется также с «минимумом информации» и с максимально вероятным состоянием изолированной термодинамической системы. Противоположность этого состояния понимается как наличие «корреляций», то есть, по сути, любых устойчивых интеллигибельных связей между элементами внутри наблюдаемого объекта. Поскольку разговор ведется уже целиком в рамках «квантовой» парадигмы вероятностно-статистических описаний, трактовка явлений как информации приобретает здесь совершенно принципиальный и повсеместный характер: «больцмановская тишина» мыслится по аналогии со «снегом» из блуждающих черных и белых точек на телевизионном экране, а любое заметное нарушение гладкости этого «экрана» (при отсутствии явного внешнего источника) предлагается трактовать как значимый сигнал — проявление самоорганизации. Объяснение самого механизма возникновения «порядка из хаоса» у Ильи Пригожина в каком-то смысле является попыткой

305 *Davies P.* The Cosmic Blueprint: New Discoveries in Nature's Creative Ability to Order the Universe. N.Y.: Simon and Schuster, 1988. P. 73, 82.

306 «**Во многих случаях довольно трудно провести четкую границу между такими понятиями, как „хаос“ и „порядок“… Какой бы конкретный смысл мы ни вкладывали в термины „порядок“ и „хаос“, ясно, что в некоторых случаях последовательность бифуркации приводит к необратимой эволюции и детерминированность характеристических частот порождает все большую случайность, обусловленную огромным числом частот, участвующих в процессе**» (*Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 1986. С. 225–226). Показательна также фраза, которой Пол Дэвис завершает вступление к разделу о «самоорганизиции» в своей книге: «**Из нашего [дальнейшего] обсуждения будет ясно, что сложность и организация, хотя и обладают несомненными интуитивными значениями, пока не получили общепринятых определений в строгом математическом смысле**» (*Davies P.* The Cosmic Blueprint. P. 77).

подвести модернизированную научную базу под один из основных (и наиболее таинственных) постулатов диалектического материализма — представление об отражении как фундаментальном свойстве материи. Рассуждения Пригожина отталкиваются от той же проблемы, которая в свое время склонила Больцмана к его «субъективистской» реинтерпретации времени, — проблемы *необратимости*. Больцмановское решение проблемы времени Пригожин считает слишком условным и к тому же лишающим смысла человеческую историю. Полагая, что необратимость должна играть в физических описаниях более фундаметальную роль, Пригожин предлагает ввести «стрелу времени» в существующие вероятностно-статистические модели явлений микромира, то есть соединить квантовую механику с больцмановской термодинамикой, сделав необратимость, так сказать, еще более тотальной. Однако такая реформа лишь обостряет другую важную проблему — необъяснимость, с точки зрения вероятностной и термодинамической энтропии, возникновения и развития жизни. Единственная возможность преодолеть теоретический запрет на убывание энтропии состоит в допущении спонтанного возникновения корреляций, то есть неких особых событий, в ходе которых происходит «изъятие» энтропии из эволюционирующей системы. Согласно Пригожину, такие события могут и должны возникать в открытых системах, состояние которых сильно отклоняется от термодинамического равновесия в результате интенсивного обмена энергией с внешней средой. В его концепции есть один интересный и исторически важный пункт: отождествление момента «изъятия» энтропии с возникновением по сути *любых* корреляций в изучаемой системе упраздняет традиционное эпистемологическое различие между актом познания и актом организации. Нетрудно заметить, что эта «универсальная» модель становления (как и модели Больцмана и Эйнштейна) лучше всего описывает именно деятельность научного сообщества, отмеченную периодическими озарениями и взлетами на новые уровни понимания происходящего. Но в данном случае авторы концепции и сами прекрасно отдают себе отчет в этой самореферентности — Пригожин и Стенгерс даже посвящают специальный раздел своей влиятельной книги «Порядок из хаоса» подробному изложению тезиса, согласно которому необратимость времени есть ничто иное, как необратимость познания, ведущего наблюдателя от исследования простых объектов к более сложным, неустойчивым, спонтанным и, в конечном итоге, к познанию самого себя через наблюдаемое. Название этого раздела — «Актеры и зрители» — подразумевает, что на новом этапе физических исследований ученые должны признать принципиальную неразделимость позиций субъекта и объекта науки[307].

307 Это заставляет еще раз вспомнить приведенную в предыдущей главе фразу Альберти, с которой во многом начинается европейское математическое естествознание: **«…неужели ты скажешь, что живописание есть что-либо иное, как не искусство заключать в свои объятия поверхность оного ручья?»** Но время, разумеется, не стоит на месте: современный ученый, который в основном склоняется уже не над ручьем, а над жидкокристаллическим монитором с потоками данных, не может ощущать себя «актером» в том же смысле, в каком ощущал себя таковым человек античности и Средневековья. Точнее, современный ученый не может не осознавать, что декорации и сценарий спектакля, в котором он отводит себе роль, разработаны им самим и его предшественниками-учеными. И если попытаться на этой основе выстроить простейшую схему эволюции европейского самоощущения за два тысячелетия, то результат будет примерно таким: актер-зритель (античность) — режиссер (от Ренессанса до заката классической науки) — актер, играющий роль в поставленном им же самим спектакле (постклассическая эпоха).

Из этой «децентрированности» и «вненаходимости» позиции вытекает еще одна интересная особенность текстов Пригожина, которая сразу же бросается в глаза при сравнении их с работами эпохи Ньютона или даже Эйнштейна и Больцмана. Особенность эта заключается в качественно ином подходе к математической формализации. Традиционная физика использовала математические выкладки и формулы для обобщения процессов, происходящих в природе. Пригожин же выстраивает довольно сложные математические модели для объяснения того, почему мы *не можем* рассчитывать на точную формализацию и фиксированное представление природных процессов. Этот довольно специфический (и неожиданный для физика) тип дискурса, который можно назвать «негативной рационализацией», явно созвучен «математическому разоблачению математики» Гёделя и «логическому разоблачению логики» Витгенштейна, но также несомненно перекликается с антифигуративными устремлениями архитектурного и художественного авангарда XX века. Может показаться, что перед нами здесь очередной прецедент европейской «негативной теологии» (только теперь уже в приложении к Природе). Более внимательный взгляд приводит, однако, к заключению, что один из основных мотивов Пригожина — это как раз стремление преодолеть пережитки какой бы то ни было теологии (прежде всего в самой науке) и доказать невозможность единой «божественной» точки зрения на происходящие в мире процессы[308]. Прежняя физика, по его мнению, ошибалась, надеясь превратить земную действительность в предмет «небесного всеведения» и тем самым «свести небо на землю». «Ныне мы возносим землю на небо», — с энтузиазмом провозглашают Пригожин и Стенгерс, перефразируя известный афоризм из «Братьев Карамазовых»[309]. Но что может означать это «вознесение», если наше знание об окружающем мире, как они утверждают, неизбежным образом должно становиться все менее однозначным и универсальным? Позицию новейшей физики по этому вопросу достаточно полно характеризует следующее высказывание:

> «Наша [эпистемологическая] схема обладает еще одной существенной отличительной особенностью: она не предполагает никакого фундаментального способа описания. Каждый уровень описания следует из какого-то уровня и в свою очередь влечет за собой другой уровень описания. Нам необходимо множество уровней описания, ни один из которых не изолирован от других, не претендует на превосходство над другими[310].

Иначе говоря, нужны все новые описания, все новые и новые уровни и методы описаний. Способность в одной лаконичной формуле выразить огромное разнообразие эмпирически наблюдаемых

308 **«Неустранимая множественность точек зрения на одну и ту же реальность означает невозможность существования божественной точки зрения, с которой открывается „вид“ на всю реальность»** (*Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. С. 289).

309 Там же. С. 378.

310 Там же. С. 372.

процессов в классической физике воспринималась как критерий качества научной теории. Новейшая физика, как это видно из приведенной цитаты, полагает, что накопление количества описаний (или числа «уровней» описаний) должно автоматически — в полном соответствии с постулатами все того же диалектического материализма — приводить к переходу в новое качество, к качественному скачку. И иного трудно от нее ожидать, поскольку именно таким образом — в виде «спонтанных» скачков на более высокие ступени — новейшая физика представляет себе жизнедеятельность «самоорганизующейся» материи. Примечательно, что в новой эпистемологической ситуации это искомое качество взаимной адекватности субъекта и объекта уже по определению не может стать достоянием отдельного человеческого сознания: субъект исследования, так же как объект, — это теперь всегда множественный субъект. Таким образом, из концепции Пригожина следует, что отныне мы в известном смысле вынуждены заниматься накоплением и варьированием описаний различных аспектов жизни, уже не рассчитывая узнать что-то новое *о мире в целом*. Но как в таком случае можем мы удостовериться в том, что занимаемся чем-то, вообще говоря, целесообразным? По Пригожину, какие-либо логические выкладки отныне бессильны, и остается только опираться на «космологический факт» нашего актуального состояния «наблюдателей» в мире — состояния, для которого, с его точки зрения, не может быть иного объяснения, кроме «спонтанного нарушения равновесия» и возникновения «диссипативных структур»[311]. Если для Декарта его способность к конструктивному познанию еще служит несомненным указанием на бытие Бога, то для Пригожина она же является убедительным свидетельством способности материи к «самоорганизации». Что же принципиально нового приносит с собой теория самоорганизации в сравнении с материализмом XIX века? Пожалуй, наиболее значимыми здесь являются следующие три момента: во-первых, перенос внимания на редкие, экзотические, кризисные и «случайные» события; во-вторых, призыв Пригожина к введению необратимости во все без исключения научные описания мира, который в исторической перспективе ведет не только к отказу от принятых на данный момент математических формулировок, но и к отказу от математической формализации как таковой (поскольку математическая формула всегда обратима), то есть к исчезновению самого европейского математического естествознания; наконец, в-третьих, тотально-информационный подход, при котором материя уже не гипостазируется как метафизический всеобщий субстрат, а «конструируется» в процессе постановки экспериментов и документирования результатов[312]. Иначе говоря, на место традиционного «обожествления» материи теперь встает «обожествление» связки материя-наблюдатель.

311 Один из ключевых терминов теории Пригожина — структуры, которые находятся в состоянии интенстивного обмена энергией с внешней средой и (поэтому) демонстрируют способность к самоорганизации.

312 **«Материя теперь не есть нечто данное. В современной теории она „конструируется“ из более элементарного понятия в терминах квантованных полей»** (*Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. С. 359).

Отвергнув классическую рациональность, наука о самоорганизации пытается строить свою аргументацию на а) самореферентности (хотя и в несколько ином, в сравнении с Декартом, смысле, а именно в смысле самоидентификации западных демократий в качестве прогрессивных плюралистических систем); и б) довольно парадоксальной метафизической вере в то, что множественность, случайность и неустойчивость могут сами собой производить на свет высокоорганизованные формы. Нетрудно видеть, что оба этих «рискованных» принципа весьма созвучны неолиберальным тенденциям в европейской политике и экономике второй половины XX века.

Буквальное перенесение идеи самоорганизации в архитектурную теорию означало бы, что следует не проектировать здания, а «давать им возникнуть» из глубин хаотических и кризисных процессов — например, в результате взрывов или мгновенной кристаллизации какого-нибудь перенасыщенного раствора[313]. Образцы «нелинейной архитектуры» последних двух десятилетий в большинстве случаев стараются произвести впечатление сооружений, возникших подобным образом, однако их связь с центральной когнитивной установкой «наук о сложности» наповерку оказывается чисто миметической — она не только не затрагивает сути, но даже переворачивает основную идею. Если наука, как видно на примере позиции Пригожина, интересуется в конечном счете именно феноменом порядка и пытается раскрыть механизмы его «возникновения из хаоса», то архитектура деконструктивизма и «постмодернистского натурализма», наоборот, пытается имитировать явления хаотичности и неустойчивости с помощью физических структур (зданий), которые в действительности являются вполне устойчивыми, статичными и полностью математически просчитанными (то есть упорядоченными). Что касается, собственно, текстов Чарльза Дженкса об архитектуре «новой парадигмы», то в них он отчасти создает иллюзию, а отчасти предвосхищает ситуацию именно «самородной» архитектуры, не забывая, однако, напомнить читателю о том, что «новая парадигма» в первую очередь является информационной, и лишь затем уже ассоциируется с принципом «самоорганизации»: «Она [новая архитектура], — пишет Дженкс, — может быть полностью основана на теории сложности и всплывать *из недр компьютера*, изумляя проектировщика»[314].

Увлечение (около)научной риторикой в данном случае приводит автора на ту грань, где серьезные рассуждения безотчетно переходят в гротеск: архитектор превращается у Дженкса в средневекового алхимика, а компьютер — в реторту, за мутными стенками которой непостижимым образом рождается философский камень или гомункулус. Помимо всего прочего, эта фраза дает повод упрекнуть автора в неискренности — если бы Дженкс до конца верил в проповедуемую им теорию самоорганизации, то он, вместо того, чтобы писать свои тексты, скорее должен был бы закачивать в свой

313 В обозримом будущем такие методы, вполне вероятно, войдут в употребление.

314 *Jencks Ch.* The New Paradigm in Architecture. P. 4; курсив мой.

компьютер терабайты случайной информации, а затем ждать, когда на перегруженном диске сама собой появится очередная книга о «новой парадигме».

3. *Новая общественная религия*

В свете вышесказанного, особый интерес представляет последний из трех аспектов теории Дженкса, перечисленных в начале этого краткого очерка, а именно выражаемая им надежда на то, что современная научная космология может стать основой для новой «общественной религии» или «общей метафизики», способной консолидировать человечество[315]. За этой надеждой стоят две, в общем-то, различные по содержанию теоретические интуиции, которые правильнее будет рассмотреть отдельно, поскольку, на наш взгляд, лишь одна из них в достаточной мере справедлива: 1) традиционные религии Старого света (авраамические религии) потеряли свое значение и сходят с исторической сцены, что приводит к возникновению вакуума в религиозной сфере, который должен быть чем-то заполнен; 2) европейская физическая наука и выработанная ею система представлений о мире и месте в нем человека созрели для превращения в полноценную религию с соответствующими институтами.

Хотя процесс секуляризации продолжается в европейском ареале уже по меньшей мере пять веков, Дженкс — пожалуй, первый в западной традиции архитектурный теоретик, который решается открыто «вынести исторический приговор» христианству. В предисловии к «Новой парадигме в архитектуре», обобщая свое видение ситуации начало нового тысячелетия, Дженкс пишет: «Если архитектура может служить каким-то показателем, то два господствующих мировоззрения, которые предположительно прославлялись в ходе празднований Миллениума, — христианство и модернизм — всего лишь цепляются»[316].

Использованное Дженксом выражение «цепляются» (hanging on) можно трактовать двумя способами: «цепляются за жизнь» или «цепляются» за другие, более энергичные и прогрессивные мировоззрения, которые идут им на смену. Однако различие между этими двумя версиями перевода не принципиально. В несколько более раннем сочинении — книге «Архитектура прыгающей Вселенной» (1995) — Дженкс определил идеал модернизированной общественной религии формулой «естественная атеология без Бога» и — отбросив в сторону старомодные дипломатические формальности — направил острие своего критического пера непосредственно на христианский догмат о боговоплощении и таинство причастия (догмат о претворении):

> Вы не можете обладать своим Теосом и также есть его. Необходимо переопределить Божественность таким образом, чтобы увести ее от патриархального Теоса в сторону гораздо более широкого понятия креативности в космосе, — в этом случае речь будет идти уже не о «теологии», а о «новой духовности без мужского бога в образе человека». Эта постхристианская идея возвращает религию к ее гораздо более древней роли — той, которую она играла 30 000 лет тому назад в местах вроде [пещеры] Ласко[317].

Разумеется, отрицание церковно-христианских догматов и даже попытки учреждения новых культов, опирающихся на научную картину мира, для Европы — далеко не новость. Как показывают в своей цитировавшейся выше книге Пригожин и Стенгерс, в XVIII веке деятели европейского просвещения почитали Ньютона как «второго Моисея». В XIX веке фурьеристы, сенсимонисты и последователи Конта успели продвинуться весьма далеко в разработке новых культов, вдохновленных успехами естественных наук и включавших в себя разного рода модернизированные ритуалы. Однако все эти учения в какой-то мере были продолжением европейской Реформации и характеризовались а) несогласием с социальной ролью *конкретных христианских церквей* и б) стремлением к масштабным политическим реформам. В XX веке программы радикальных политических преобразований себя в значительной мере скомпрометировали. Дженксу, соответственно, приходится вести войну на два фронта — и против христианства, и против революционных социально-преобразовательных доктрин (в частности, марксизма), которые он ассоциирует с модернизмом. Соответственно, его антихристианская полемика — это уже не полемика против авторитета конкретной церкви или церквей, — что, вообще говоря, было бы странно в устах человека, родившегося в США, — но борьба с христианством именно как с глобальным явлением и универсальным мировоззрением. Тот факт, что антихристианские высказывания звучат в данном случае со стороны известного архитектурного теоретика из США, может свидетельствовать о более или менее масштабном кризисе христианства в странах Северной Атлантики и Северо-Западной Европы. Вполне вероятно даже, что в этих странах позиции христианства стали сегодня такими же шаткими, какими они были во Франции накануне 1789 года или в России накануне 1917-го. Но можно ли на этом основании согласиться с решением Дженкса списать христианство и тем более все авраамические религии (с которыми он связы-

315 Здесь и ниже я в основном ссылаюсь на формулировки и термины, в которых Дженкс выразил свою позиции в статье «Новая парадигма в архитектуре», обобщающей тезисы его одноименной книги 2002 года. Статья была представлена в нескольких центральных архитектурных журналах Европы и США, в том числе в журнале Института Берлаге Hunch (2003. № 6/7). Перевод этой статьи на русский язык был опубликован в журнале Проект International (2004. № 12). Одно из ключевых мест в уточненном переводе звучит так: «**Многие люди, в том числе и философы, считают, что эта утрата [связующих ценностей] в глобальный век неизбежна и необратима. Хотя другие философы, среди которых заметной фигурой является Мэри Миджли, отстаивают точку зрения, согласно которой новые, достаточно убедительные общественные концепты уже возникли, — например, представление о Земле как о „Гёйе“ — единой саморегулирующейся системе. Метафора динамичной планеты, настраивающей себя через механизм обратной связи, — это, конечно, один из проницательных концептов новой парадигмы в науке, но предложат ли архитекторы общественную иконографию, основанную на идее „Гёйи“, — это еще предстоит увидеть. Я верю в то, что история вселенной станет разделяемой всеми метафизикой. Это еще не общественная религия, и она может никогда не стать таковой, но это все таки уже нечто большее, чем отвлекающее [от актуальных проблем] прошлое астрофизики**» (Hunch. 2003. № 6/7. P. 266–267).

316 Ibid. P. 3.

317 *Jencks Ch.* The Architecture of Jumping Universe. London: Wiley Academy Editions, 1997. P. 23.

318 *Jencks Ch.* The New Paradigm in Architecture // Hunch. 2003. № 6/7. P. 267.

вает понятие «фундаментализмы — американские или другие»[318]) в исторический архив? Даже с «нейтрально-историографических» позиций это сделать довольно трудно, — в особенности учитывая поразительно быстрое восстановление позиций православной церкви в постсоциалистической России и стремительное распространение ислама в современной Европе.

Какое же мировоззрение предлагает Дженкс в качестве прогрессивной альтернативы христианству и модернизму? Помимо идеи «самоорганизации» в самом широком смысле и различных вариантов ее использования в рамках новейших космологических концепций, Дженкс регулярно ссылается на так называемую «Гёйа-гипотезу» английского химика и эколога Джеймса Лавлока, названную по имени греческой богини Геи. Как один из опорных пунктов дженковской «религиозной космологии» теорию Лавлока стоит рассмотреть и прокомментировать более подробно. «Гёйа-гипотеза» возникла из необходимости объяснить странное противоречие между космологическими и геологическими реконструкциями прошлого нашей планеты: постепенно выяснилось, что, хотя количество попадающей на Землю солнечной энергии исторически менялось в значительных пределах, температура оболочки Земли все это время оставалась достаточно стабильной и благоприятной для развития жизни. Предположение Лавлока, призванное разрешить этот парадокс, состоит в том, что с какого-то момента внешние слои Земли (биосфера, литосфера, гидросфера, криосфера и атмосфера) образовали единую саморегулирующуюся систему, обладающую способностью компенсировать изменение внешних воздействий подобно живому организму. Предложение относиться к Земле как к единому живому существу многими было встречено с энтузиазмом. Однако в среде ученых появились и критики, которые увидели в концепции Лавлока образец «телеологического мышления» и обратили его внимание на следующий парадокс: чтобы превратиться в саморегулирующуюся систему с определенными устойчивыми параметрами, «Гёйя» должна была целенаправленно стремиться к превращению в такую систему. Лавлок затратил немалые усилия на то, чтобы устранить из своей теории элементы, вызывавшие подобные нарекания, и обосновать возможность самозарождения «Гёйи» без участия какой-либо «целеполагающей» или «планирующей» инстанции. Показательно, что самым веским аргументом, призванным доказать справедливость и в то же время «нетелеологичность» теории Лавлока, стала компьютерная симуляция описываемых им процессов — так называемый Daisyworld («Ромашковый мир»). Ситуация, сложившаяся вокруг этого компьютерного проекта, очень близка к описываемому Дженксом алхимическому сценарию «всплывающей из компьютера архитектуры» и наглядно свидетельствует о том, насколько далеко в европейском сознании зашла эрозия различий между материей и информацией, детерминизмом и случайностью, а также необратимыми реальными

событиями и обратимыми математическими моделями. Исходный вопрос, поставленный «Гёйа-гипотезой», звучал так: может ли реальная физическая система, состоящая из множества взаимосвязанных процессов, демонстрировать так называемые эмерджентные свойства, то есть такое поведение, которое является одновременно и случайным (спонтанным), и конструктивным? Обратившись к компьютерному моделированию, исследователи приравняли этот вопрос к другому: может ли процесс, протекающий в компьютере, быть одновременно случайным и конструктивным? Положительный результат был воспринят как подтверждение исходной гипотезы — предположения о возможности «эмерджентных» процессов, не управляемых разумной волей. Однако, если смотреть на происходящее с точки зрения старомодного здравого смысла, то второй вопрос выглядит сугубо риторическим, поскольку, в свою очередь, сводится к вопросу о том, *способен ли человек смоделировать* «эмерджентный» процесс на компьютере. Ответ: конечно способен, поскольку человек определяет и отличительные признаки «эмерджентного процесса», и поведение компьютера. Гипнотизирующий эффект возникает здесь оттого, что компьютер как будто бы проявляет некую «собственную» склонность к организации (хотя, конечно, не поднимающуюся до уровня целеполагающего, то есть «телеологического» мышления). Но насколько компьютер может быть «свободным» в своем поведении? Разумеется, ровно настолько, насколько человек отказывается его контролировать. А насколько поведение компьютера может быть конструктивным? Разумеется, ровно настолько, насколько это заранее предполагает его устройство, а также загружаемые в него оператором алгоритмы и начальные условия. Наконец, можно ли вводить в вычислительный процесс стохастические элементы (например, данные генератора случайных чисел) и при этом получать «конструктивные» результаты? Это так же несложно, как сделать рисунок с помощью «хаотического» краскораспылителя и трафарета[319]. Отрицая эту логику, мы автоматически встаем на парадоксальную позицию «цифровой алхимии». Но способна ли кого-нибудь в соременном мире по-настоящему смутить ситуация, при которой созданный человеком инструмент (компьютер) начинает восприниматься как оживший Голем из романа Майринка или говорящий гомункулус из фаустовской пробирки? Вполне вероятно, что происходящее сегодня превращение информационо-цифровых систем в огромный «самостоятельный» мир делает распространение «цифровой алхимии» историчски неизбежным.

«Парарелигиозная» фетишизация компьютера, с которой мы сталкиваемся на примере Daisyworld и дженковского образа

319 Та же логика позволяет достаточно ясно ответить на поставленный когда-то Алланом Тюрингом интригующий вопрос «могут ли компьютеры мыслить?». До тех пор, пока человек будет готов четко специфицировать внешние признаки, позволяющие атрибутировать компьютеру «самостоятельное мышление», человек теоретически будет способен добиваться от компьютера соответствия этим признакам. Но такая спецификация всегда будет редуктивной по отношению к феномену мышления. Попытка обойти необходимость в такой спецификации, заменив тестирование компьютера по определенным параметрам процедурой заочного сравнения его поведения с поведением человека (так называемый тест Тюринга), очевидно, никогда не приведет к результатам, которые можно будет рассматривать как вполне закономерные и надежные. Иначе говоря, если двигаться по этому пути, то исходный вопрос всегда будет оставаться в «подвешенном» состоянии.

«всплывающей архитектуры», может на первый взгляд показаться результатом какого-то странного вре́менного ослепления и дезориентации, однако в действительности она представляет собой один из неизбежных побочных эффектов происходящего в наши дни масштабного культурного события — возникновения и стабилизации голобальной интерсубъективно-коммуникативной (информационной) реальности, которая упраздняет необходимость гипостазирования материи как универсального субстрата видимых и осязаемых вещей. Начиная с позднего Средневековья и вплоть до конца XIX — начала XX века материальность мира служила гарантией его целостности и, соответственно, конвергентности всех различных «частных» представлений — гарантией «наличия неоспоримых фактов» вне и помимо человеческого ума. С этой «онтологизирующей» ролью материальности было в первую очередь связано героическое стремление естественных наук пробиться «вглубь» материи. В XX веке квантовая физика показала, что мы, с одной стороны, вынуждены, а с другой — вполне способны обходиться без четких и однозначных представлений об этой глубине: «последняя истина» о физическом явлении превратилась в недосягаемый горизонт сходящихся и расходящихся интерпретаций.

Каждый из рассмотренных в этой главе архитекторов-теоретиков по-своему участвовал в подготовке этого выхода на просторы «глобальной информационной пустыни»: Виолле-ле-Дюк — через внедрение в проектирование экспериментального метода естествознания и переориентацию архитектурного творчества на выражение универсальных генетических законов; Корбюзье — через распространение на эстетическое восприятие установки «картезианского наблюдателя» и аппроприацию математики как стиля; Дженкс — через введение в теорию архитектуры пансемиотической эпистемологической модели, в свете которой «непосредственные» впечатления понимаются как детерминированные (подготовленные) концептуально-языковыми клише из «архива» семиосферы. Возникшая в итоге «беспредельно-замкнутая» информационная реальность — это продукт неисчислимого множества отдельных «автопоэтических» актов культуры, направленных на производство, координацию, критику и диалектическое снятие сменяющих друг друга систем представлений. Характерное для европейской истории последних пяти веков стремление вывести представления и правила организации жизни из-под эгиды какого-либо трансцендентного авторитета (будь то сверхъестественные существа языческого пантеона или единый Бог авраамических религий) и переориентировать эти представления и правила на авторитет изменчивого социального договора не может не вести европейскую культуру к состоянию, при котором все актуально переживаемые человеком моменты становятся одинаково относительными, обмениваемыми, случайными и несущественными, иными словами переживаются как «всего лишь» информация. Поэтому европейская культура

не может не ощущать по крайней мере некоторой ностальгии по религии, то есть по объектам *поклонения*, а не *критики*. Однако обращение Лавлока к имени богини Геи и упоминание Дженксом пещеры Ласко не должны вводить в заблуждение: искомый объект поклонения мыслится ими, безусловно, как нечто «надстраиваемое» на самореферентной информационной плоскости европейских представлений, а не как ее разрыв и провал в «доисторию». Поэтому не архаическая Гея, и даже не Единое Парменида выбирается на роль объекта поклонения, но в первую очередь именно компьютер, то есть позднее, лелеемое дитя западной технологии, которое вдруг «чудесным образом» обнаруживает способность к спонтанной креативности. Дженкс раздумывает о том, чему лучше поклоняться как самоорганизующейся системе — Земле или всей Вселенной (в представлении физиков-космологов). Но по настоящему принципиальным для него, очевидно, является одно единственное требование: новое божество должно обладать технотронными чертами «эмерджентного суперкомпьютера». Почему же оно должно быть именно таким? Цитировавшиеся выше высказывания Дженкса едва ли оставляют какой-то простор для сомнений в его позиции по этому вопросу. «Эмерджентным» (самородным) это новое божество должно быть для того, чтобы покончить наконец с утомительными пережитками авраамического креационизма. А компьютером — то есть своего рода полуличностью-полумашиной — оно должно быть для того, чтобы современный человек мог чувствовать себя более или менее «на равной ноге» с ним и способным скорректировать его деятельность в случае, если эта деятельность вдруг начнет разворачиваться в сторону нежелательного эсхатологического сценария[320]. Занимавшая Европу с момента Промышленной революции идея «природно-технического прогресса» — как это видно, в частности, из теоретических концепций Виолле-ле-Дюка и Корбюзье — была все еще тесно связана с теологическим императивом познавательного восхождения к Абсолюту (Истине). Этим обстоятельством до какого-то момента гарантировалась конвергентность научных интерпретаций «природы». Вспыхивающие сегодня в европейской науке столкновения различных *версий* персонификации или объективации «природы-как-целого» (в частности, таких как «динамичная Вселенная» космологов, «Гёйя» Лавлока или скоординированная эволюция «эгоистичных генов и мемов» в трактовке Ричарда Докинза) свидетельствуют об окончании эпохи, на протяжении которой негласная презумпция единства «природы» позволяла европейской науке сохранять внутреннюю целостность даже в моменты наивысшего обострения полемики между отдельными школам и группировками. Обнаружение «природы» как конвенционального понятия в ряду других «условных» понятий знаменует

320 Хорошей иллюстрацией этого положения может служить общественная карьера Джеймса Лавлока. С 1970-х годов он выступал в публичной сфере как своего рода «пророк-утешитель», распространяющий благую весть о том, что «Гёйа» заботится о нас (хотя люди об этом никогда не подозревали). На рубеже 2000-х он перевоплощается в «пророка-обличителя» и в 2006-м публикует книгу «Месть Гёйи», в которой обвиняет человечество в нанесении почти непоправимого ущерба тонким механизмам, отвечающим за устойчивость климата. Однако, помимо обвинений, он сразу же выдвигает ряд спасительных геоинженерных проектов, которые, по его убеждению, дают шанс восстановить равновесие «Гёйи» и избежать превращения половины Европы к 2040 году в бесплодную пустыню.

собой окончание периода интуитивной *веры* в природу как в нечто безусловно сущее и налично данное: в результате на смену идее «природно-технического прогресса» приходит «постприрода» («третья» природа) и «информационно-технический тотемизм», то есть дивергентная конкуренция между различными минионтологиями, где понятие «природа» может либо вовсе отсутствовать, либо приобретать какой-то узкий, специализированный смысл. Архитектурная дисциплина оказывается при этом в принципиально новом положении, поскольку теряет сохранявшуюся в течение четырех последних веков возможность ориентироваться в своем развитии на интегрированную картину мира, формируемую полем естественных наук. Такой цельной картины сегодня уже попросту не существует.

В Заключении будет сказано несколько слов о роли архитектурного произведения и возможных отправных пунктах архитектурно-градостроительных исследований на этом новом этапе.

Проектирование после науки о природе. «Третья» природа

В порядке обобщения культурно-исторических трансформаций, рассмотрению которых были посвящены основные главы этой работы, имеет смысл выделить три принципиально разных типа отношения к природе, каждый из которых являлся наиболее характерным для определенного этапа становления европейских физических представлений. Разумеется, речь здесь не идет о простой линейной смене одних культурных установок другими. «Общий интеллект» (если воспользоваться марксистским термином) эволюционирует турбулентно, описывая замысловатые петли и никогда полностью не покидая освоенные прежде территории, — соответственно, все перечисленные ниже способы понимания «природы» удерживаются и воспроизводятся современными европейскими языками, но только в различной степени, то есть с различной частотой использования и широтой распространения. Не полная смена значений, но именно постепенное перераспределение «востребованности» между ними и дает в совокупности ту весьма обобщенную траекторию развития событий, которая, в принципе, все еще позволяет нам трактовать действительность в качестве Истории. Итак:

1. Природа *конкретно-мистическая* (античность — Средневековье) — в этот период «природа» воспринимается в основном как таинственный внутренний источник стихийного становления