

Л. И. Таруашвили

ТЕКТОНИКА
ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА
В ПОЭЗИИ АНТИЧНОСТИ
И ХРИСТИАНСКОЙ ЕВРОПЫ

К ВОПРОСУ О КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИХ
ПРЕДПОСЫЛКАХ ОРДЕРНОГО ЗОДЧЕСТВА



«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»
Москва 1998

ББК 83.3(0)32
Т 22

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 98-04-16030

Рецензенты:
действительный член РАН, доктор филологических наук М. Л. Гаспаров;
доктор искусствоведения М. Н. Соколов

Таруашвили Л. И.

Т 22
Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. — М.: «Языки русской культуры», 1998. — 376 с., 1 вклейка.

ISBN 5-7859-0072-6

Решая основную для своего исследования проблему наличия или отсутствия достаточных предпосылок к ордерному зодчеству в культурно-историческом архетеипе христианской Европы, автор монографии закономерно сводит данную проблему к вопросу о наличии или отсутствии в самих основах европейско-христианской культуры предрасположенности к тектонике как самопонятному эстетическому качеству. За ответом на этот вопрос автор обращается прежде всего к визуальным образам поэзии, с чьей видовой природой ни тектоника, ни атектоничность не связаны закономерно, играя в ней, как правило, второстепенную роль, но чье наличие в ней именно по этой причине наиболее symptomatically с культурно-исторической точки зрения. Контрастивный анализ текстов античной и европейско-христианской поэзии позволяет сделать вывод, что основной выразитель тектоники, ордер, при всей яркости его художественных проявлений, при всей его необходимости со временем Ренессанса в качестве цивилизующего социально-психологического фактора, был в европейско-христианском контексте явлением генетически вторичным, и не только из-за влияния доступных древнеримских памятников с их ордерными образцами, но также в силу коренных особенностей христианской Европы как типа культуры.

ББК 83.3(0)32+83.3(4)4

Except the Publishing House (fax: 095 246-20-20, E-mail: lrc@koshelev.msk.su)
the Danish bookseller firm G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk)
has an exclusive right on selling this book outside Russia.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства
«Языки русской культуры», имеет только датская книготорговая фирма
G·E·C GAD.

ISBN 5-7859-0072-6



9 785785 900721 >

© Л. И. Таруашвили, 1998
© А. Д. Кошелев. Серия «Язык. Семиотика.
Культура», 1995
© В. П. Коршунов. Оформление серии, 1995

Электронная версия данного издания является собственностью издательства,
и ее распространение без согласия издательства запрещается.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Вместо предисловия</i>	13
Введение: О роли ордеротворческой потенции в становлении, возрождении и последующем развитии ордера	19
Понятие ордеротворческой потенции и проблема ее исторической повторимости. — Условия разрешимости этой проблемы. — Материал и методы, необходимые для ее решения.	
Обзор литературы	31
Приближение к постановке проблемы у Г. Вёльфлина. — Изучение тектоники архитектуры. — Оценка тектоники в ее отношении к сущности античной пластики и античной культуры в целом. Идея «скульптурной телесности». — Изучение тектоники как свойства визуальных образов поэзии.	
I. ТЕКТОНИКА ОБРАЗОВ ВНЕЧЕЛОВЕЧЕСКОГО МИРА В ПОЭЗИИ АНТИЧНОСТИ И ХРИСТИАНСКОЙ ЕВРОПЫ	39
I.1. ХРИСТИАНСКИЙ БОГ И ВЫСШИЕ БОГИ АНТИЧНОГО ПАНТЕОНА	39
I.1.А. Христианский Бог и мир Его благодати в поэзии христианской Европы	39
Архитектурные образы как символы Бога и Его праведников: Библия. — Проблема опоры: Библия, Данте. — Амбивалентное соединение эффекта тяжести и эффекта легкости в образе сна. — Образ Бога и мотив полета: Библия, Паулин Ноланский, Микеланджело. — Тектоника мира, враждебного Богу: Дж. Мильтон. — Образы ангелов и мотив полета: Библия, А. Дюрер, Рафаэль, Корреджо, Микеланджело, Дж. Мильтон. — Невесомость материальных тел как признак воздействия на них Божественной благодати: Библия, «Золотая легенда», «Цветочки св. Франциска Ассизского», Рафаэль. — Невесомость как признак близости души к Богу: Данте. — Три аналогии из внеевропейских литератур: Образ невесомого божества в «Махабхарате». — Летающие даосские святые в китайской классической литературе. — «Такэтори-моногатари».	
I.1.Б. Высшие боги античного пантеона в античной поэзии	68
Небеса. — Дома высших богов. — Телесная тяжесть высших богов. — Идея телесной легкости высших богов как признак ложного о них представления: Аристофан. — Пешее перемещение высших богов. — Перемещение высших богов на колесницах. — Экстраординарная быстрота перемещения высших богов как причина их видимой легкости. — Локомоторный механизм высших богов как система мышц. — Интерпретация полета высших богов в античной поэзии. — Тектоника	

Божественных образов в визуальной культуре первых веков христианства и позднейших времен: «Добрый пастырь», эволюция «Распятия» и «Вознесения», житие св. Христофора.	
I.1.В. Высшие боги и человеческий мир	98
Нисхождение божественного в человеческий мир: Сакральные предметы. — Восхождение к божественному: Молитва; апофеоз.	
I.2. ДАЙМОНЫ В АНТИЧНОЙ ПОЭЗИИ	106
I.2.А. Телесная легкость отдельных высших богов, близких даймонам по функции и происхождению	106
I.2.Б. Роль даймонов в мифологическом миропорядке и тектоника их образов в поэзии	108
I.2.В. Атектоническое и тектоническое в образе даймона	109
Фурия и Фама (Молва) в «Энеиде» Вергилия. — Осса (Молва) в «Илиаде» Гомера и в переводе А. Попа. — Сон в «Энеиде». — Сон в «Илиаде» Гомера и в переводе А. Попа. — Другие примеры: Гесиод, Гораций. — Итоги.	
I.2.Г. Атектоническое и тектоническое в образе даймонической одержимости	114
Одержанность Эросом: Сафо. — Одержанность Фурией Аллекто в «Энеиде». — Пророческий экстаз в «Энеиде». — Поэтический экстаз: Пиндар, Гораций, Проперций, Овидий, Гомер, Гесиод, Энний.	
I.2.Д. Высшие боги как покорители даймонов	123
Тартар, врата Войны, пещера Эола, Нептун как усмиритель ветров, Этна в «Энеиде».	
I.3. ДУШИ УСОПЩИХ В АНТИЧНОЙ ПОЭЗИИ	127
I.3.А. Легкость и проницаемость загробной тени: Умозрительное представление	127
I.3.Б. Легкость и проницаемость загробной тени: Поэтический образ	128
I.3.В. Тектонические черты и их зависимость от нравственной природы персонажа в образе его тени	129
Тени героев у Гомера. — Тень Сисифа в «Одиссее». — То же в переводе А. Попа. — Тень Гектора в «Илиаде» и в переводах А. Попа и А. Дастье. — Души усопших у Горация. — Души Элизия в «Энеиде». — Поэтическое изображение блаженных душ в «Федре» Платона.	
I.3.Г. Итоги	137
I.4. ИТОГИ И ВЫВОДЫ	137
I.4.А. Итоги	137

I.4.Б. Выводы	139
I.4.В. Этические и религиозно-мировоззренческие аналогии	139
II. ТЕКТОНИКА ОБРАЗОВ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО МИРА В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ АНТИЧНОСТИ И ХРИСТИАНСКОЙ ЕВРОПЫ	
II.1. ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ	144
Тектоника как презентация идеала нравственной и социальной стабильности. — Степень употребимости данной универсалии как производное от степени эстетической предрасположенности к ней, высокой в античности, низкой в христианской Европе.	
II.2. НРАВСТВЕННО-ГЕРОИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ: Античный вариант	145
II.2.А. Персонажи «Илиады»	145
Ахилл. — Гектор. — Патрокл. — Троянские и союзные троянцам герои: Гарпалион, Фестор, Мидон, Эпикл, Кебрион. — Греки и троянцы: Контраст образов. — Указание на неполноценность опорных органов как средство дегероизации. — Подвещивание над землей как унижающее наказание. — Образ героя и прямая осанка. — Антигерой: Терсит.	
II.2.Б. Персонажи «Фарсалии» Лукана	159
Общность и различие в пластико-тектонической интерпретации образов у Лукана и у Гомера. — Герои-антагонисты Помпей и Цезарь: Их вводная тектонико-символическая характеристика. — Цезарь в его связи с ночью/мраком, воздухом/ветром и водой/морем. — Неблагосклонность моря к Помпею. — Цезарь и воздух: Духовые инструменты. — Отступление: Символика трубы в Библии, в античной и средневековой литературе. — Аналогия: Труба как символ Цезаревой удачи по Светонию. — Инерционное движение как характеристика Цезаря. — Аналогия: Сходные черты в образе Турна из «Энеиды». — Инерционное движение как характеристика Цезаря. — Пассивное движение как характеристика Цезаря. — Стабильность и активное движение как характеристика противников Цезаря. — Истинная причина сдержанности Помпей в военных действиях, по Лукану. — Цезарь, Помпей и Фортуна. — Мотив Фортуны в «Энеиде».	
II.2.В. Геракл и Самсон	176
Тектоника в античном образе Геракла. — Тектоника и библейский образ Самсона. — Тектоника и образ Самсона в «Самсоне-борце» Дж. Мильтона.	
II.2.Г. Итоги	178

II.3. НРАВСТВЕННО-ГЕРОИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ:	
Европейско-христианский вариант	179
<p> Вводные замечания. — Анализ афоризма Ф. де Ларошфуко. — Геральдика христианской Европы: Флаги. — Геральдика христианской Европы: Гербы. — Важность рассмотрения геральдического материала и выводы, из него следующие. — Прыжок Тристана в «Романе о Тристане» Беруля. — Прыжок героянии в «Ионеке» Марии Французской. — Атектонические черты в системе образов «Неистового Роланда» Л. Ариосто. — Герой-путешественник в литературе христианской Европы. — Море как даритель удачи в легендах о Тристане. — «Беовульф». — Атектоническое как характеристика благих сил в «Буре» У. Шекспира. — Тема Икара в поэзии христианской Европы. — Отступление: Вневременная природа атектонических черт в поэтическом идеале эпохи Возрождения. — Атектонический характер символов доблести полководца в прологе к «Мнимому больному» Мольера. — Тектоническая амбивалентность: Гиперболизация эффекта тяжести в образах богатырей русского былинного эпоса.</p>	
II.4. ИДЕАЛ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ПОЗИЦИИ:	
Античность и христианская Европа	197
<p> Идеал познавательной позиции и нравственно-героический идеал. — Тектоника и психологический механизм познания. — Тектоника в античном образе совершенного знания. — Тектоника в европейско-христианском образе совершенного знания: Б. де Фонтенель, И. Кант. Атектонические черты в европейско-христианском образе познавательной позиции: Л. Ариосто, М. Монтень, Ф. Ницше, Л. Шестов. — Атектоническое в античном образе ложной мудрости.</p>	
II.5. ТЕЛЕСНЫЙ ИДЕАЛ:	Античность и христианская Европа
	209
<p> Античная идея прямостояния как главного отличия человека от животных и признака разумности. — Актуальность этой идеи в пост античную эпоху, ее значение для современного естествознания. — Неприятие этой идеи художественной фантазией в Новое (Л. Хольберг, С. Сирено де Бержерак, Дж. Свифт) и Новейшее (Веркор) время. — Топос «маленькой ножки» красавицы: Л. Ариосто, А. Фиренцуола, европейский фольклор. — Тот же топос в античной интерпретации: Страбон о сандалии Родопис. — «Берта с большой ногой». — Таитянская красавица в «Ноа-Ноа» П. Гогена. — Образ летящей возлюбленной: Дж. Боккаччо, У. Шекспир, романтический балет.</p>	
III. ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ ТЕКТОНИКИ	
И ЕЕ ОЦЕНКА В ЛИТЕРАТУРЕ АНТИЧНОСТИ	
И ХРИСТИАНСКОЙ ЕВРОПЫ	226

III.1. ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ	226
III.2. ТЕЛЕСНАЯ ЛЕГКОСТЬ И ГОЛОВОКРУЖЕНИЕ КАК ЖЕЛАТЕЛЬНЫЕ СОСТОЯНИЯ	226
Протопоп Аввакум о летающих в раю душах. — Невинная радость парения в пьесе У. Шекспира «Сон в летнюю ночь». — Полет души в латинской элегии Дж. Мильтона. — Мечта о полете в «Грозе» А. Н. Островского. — Головокружение как наслаждение: мнение персонажа «Годов странствий» И. В. Гёте. — Жажды головокружения в «Строителе Сольнесье» Х. Ибсена. — Состояние невесомости как причина наслаждения для персонажей классической фантастики: Ж. Верн, Г. Дж. Уэллс. — Лирика XIX в.: Дж. Леопарди, А. А. Фет, П. Верлен. — Эффект землетрясения: К. Бликсен.	
III.3. ПОВЫШЕННЫЙ МЫШЕЧНЫЙ ТОНУС СОПРОТИВЛЯЮЩЕГОСЯ ЗЕМНОМУ ТЯГОТЕНИЮ ТЕЛА КАК ЖЕЛАТЕЛЬНОЕ СОСТОЯНИЕ	242
Отталкивание от земли как жест радости и полет как символ заботы у Горация.	
III.4. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА ТЕКТОНИКИ	244
Вводные замечания. — Аристид Квинтилиан о впечатлении тяжести, производимом низкими музыкальными тонами. — Предпочтение низким музыкальным тонам как характерная черта антично-классического музыкального вкуса. — Предпочтение высоким музыкальным тонам в христианской Европе. — Атектонический образ как символ низкопробного вкуса и дискредитирующий прием литературно-художественной критики: Гораций. — Атектонический образ как программный поэтический идеал: П. Верлен.	
IV. СОСТАВЛЯЮЩИЕ ТЕКТОНИЧЕСКОГО ЭФФЕКТА И ИХ ТРАКТОВКА В АНТИЧНОЙ ПОЭЗИИ	247
IV.1. ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ	247
IV.2. ОБЪЕМНОСТЬ	247
Тектоническое значение эффекта объемности. — Акцентирование объемности тела указанием на его облеченностъ одеждой или доспехами. — Акцентирование объемности больших предметов указанием на их окружность людьми. — Акцентирование объемности водной массы указанием на ее глубину. — Акцентирование объемности надземного пространства указанием на высоту неба.	
IV.3. ПЛОТНОСТЬ	250
Акцентирование плотности указанием на осязательное ощущение. — Акцентирование плотности указанием на сопротивление давлению. — Придание эффекта плотности образам	

звук и света. — Акцентирование плотности посредством указания на резонанс.	
IV.4. ТЯЖЕСТЬ	251
Прямые указания на тяжесть предмета. — Употребление глаголов со значением «нагружать». — Подчеркивание силы звука, вызываемого падением предмета. — Объединение эффекта тяжести с эффектом объемности или плотности.	
IV.5. УСТОЙЧИВОСТЬ	252
Особое значение для тектоники эффекта устойчивости. — Указание на упор ног при борьбе и броске. — Указание на упор ног (или посоха) при стоянии. — Указание на тяжесть тела, давящую на сидение.	
IV.6. ТОЛЧОК ПРИ ХОДЬБЕ И БЕГЕ	255
Акцентирование опорно-толчковой функции стоп, лап или копыт: 1) посредством прямого их называния при упоминании бега или ходьбы; 2) посредством указаний на звук вибрирующей почвы и поднятую пыль; 3) посредством употребления эпитетов и описательных выражений, подчеркивающих функцию опорно-толчковых органов.	
V. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АНТИЧНЫМИ ПОЭТАМИ АТЕКТОНИЧЕСКИХ МОТИВОВ, ЗАДАННЫХ ФАБУЛОЙ	258
V.1. ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ.....	258
V.2. ПЕРЕМЕЩЕНИЕ В ТЕКУЧИХ СРЕДАХ	258
V.2.A. Перемещение в воде: Корабль	258
Образ корабля в поэмах Гомера и в их новоевропейских переводах: Добавление переводчиками атектонических акцентов. — Акцент, ставящийся античными поэтами на: 1) усилиях гребцов; 2) движении весел; 3) рассечении водной массы. — Антиреза: М. Монтень о своей нелюбви к ощущениям, вызываемым ходом гребного судна.	
V.2. Б. Перемещение в воздухе: Трактовка античными поэтами полета на крыльях как отталкивания от воздушной массы	263
V.3. ПОДВЕШЕННОЕ СОСТОЯНИЕ: Подчеркивание связи висящего предмета с относительно устойчивым	264
V.4. АНТИРЕЗА: Взаимозамена верха и низа как радикальный атектонический прием в поэзии христианской Европы	266
Мотив отражения в воде: Т. Тассо, Дж. Марино, немецкие романтики, В. А. Жуковский, Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, П. Верлен. — Относительность верха и низа как свойство мирового пространства: Данте, волшебная сказка из сборника Я. и В. Гриммов.	

VI. ТЕКТОНИКА АРХИТЕКТУРНЫХ СООРУЖЕНИЙ В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ АНТИЧНОСТИ И ХРИСТИАНСКОЙ ЕВРОПЫ	274
VI.1. ВЫРАЖЕНИЕ ТЕКТОНИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ПОСТРОЕК В АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	274
Вводные замечания: Об основных приемах тектонической ин- терпретации в словесном образе постройки. — Тектоника архитектурных образов в «Одиссее» Гомера и в ее переводе А. Попом. — Тектоника архитектурных образов в римской литературе: Гораций, Проперций, Вергилий, Апулей, Пруден- ций.	
VI.2. КРИТИКА АНТИЧНЫМИ АВТОРАМИ АТЕКТОНИЧЕСКОГО АРХИТЕКТУРНОГО ВКУСА	286
Атектонический вкус как признак моральной деградации: Лукан о дворце Клеопатры. — Атектонический вкус как при- знак моральной деградации: Светоний, Плутарх, Цицерон, Плинний Старший. — Критика экспансивной двигательной реакции на архитектурные впечатления: Цицерон, Петроний, Лукиан.	
VI.3. ВЫРАЖЕНИЕ АТЕКТОНИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ АРХИТЕКТУРЫ В ЛИТЕРАТУРЕ АНТИЧНОСТИ	290
Марциал. — Плинний Младший. — Ахилл Татий (Антитеза: Посидипп). — Либаний.	
VI.4. МЕЖДУ АНТИЧНОСТЬЮ И СРЕДНИМИ ВЕКАМИ: Архитектурный экфразис Паулина Ноланского	299
VI.5. АТЕКТОНИЧЕСКОЕ И ТЕКТОНИЧЕСКОЕ В ПОЭТИЧЕСКОМ ОБРАЗЕ ПОСТРОЙКИ: Средние века	301
Вводные замечания. — Мотив башни: Бенуа де Сент-Мор, «Письмо священника Иоанна», Седулий Скотт. — Эффект вращения: Фотий. — Подчеркивание несомых частей при умолчании о несущих, подчеркивание эффекта проемов при умолчании о простенках, особенность световых эффектов: Се- дулий Скотт. — Храм Граала в «Младшем Титуреле». — Замена краеугольного камня замковым в языке сакральных символов западного средневековья. — Сугерий и Плинний Старший о божественном вмешательстве в постройку. — Павел Силентиарий о куполе Софии Константинопольской после землетрясения. — Мотив нерукотворной постройки: Иосиф Флавий, Прокопий Кесарийский, «Золотая легенда».	
VI.6. АТЕКТОНИЧЕСКОЕ В ПОЭТИЧЕСКОМ ОБРАЗЕ ПОСТРОЙКИ: Ренессанс и Новое время	310
Вводные замечания. — Ренессанс: Дж. Боккаччо, Л. Арио- сто. — Латинский архитектурный экфразис эпохи Ренессан- са: А. Полициано, анонимная эпиграмма, посвященная Дж. и	

А. да Сангалло, сонеты Ж. Дю Белле. — Атектонический об- раз постройки в литературе Нового времени.	
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	318
Общие итоги. — Заключительный экскурс.	
Примечания.....	327
Указатель имен авторов, переводчиков и анонимных произведений ...	367
Summary	374

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Выпуская свою книгу в свет, мало какой автор не желает, чтобы написанное им было правильно понято. Подобное желание есть, разумеется, и у нас. Но есть у нас и некоторая обеспокоенность. Ведь вопросы, в нашей книге поставленные, равно как примененные в ней методы их решения, вряд ли можно назвать традиционными, а неизбежная хронологическая и стилистическая разнородность анализируемых примеров, будучи воспринятой как досадная пестрота, способна отвлечь внимание от сути дела.

Чтобы добиться желаемого понимания, попробуем заранее подготовить читателя, намеренного ознакомиться с книгой до конца, к возможным неожиданностям, предварив подробное изложение кратким обзором основных понятий, методологических предпосылок и тезисов нашего исследования, а также основных его целей.

Начнем с тектоники, выступающей здесь как основное для нас понятие. В принятом нами значении это чувственно-наглядный образ стабильности. Чтобы лучше уяснить границы тектоники, надо указать на два других понятия того же ряда, внеположных ей: атектоническое и статичное. Термин «атектоническое» обычно не вызывает каких-либо недоразумений, поэтому ограничимся тем, что кратко его определим. Атектоническое есть чувственно-наглядный образ неустойчивости и, как следствие, особой подверженности внешним механическим воздействиям: силе тяготения, если неустойчивый предмет тяжел; силам течения, ветра и т. п., если неустойчивый предмет легок. Гораздо важнее указать на разницу между, с одной стороны, тектоникой, представляющей собою, как уже сказано, эффект стабильности, и, с другой стороны, эффектом статичности, застылости. Этот последний также имеет два основных варианта: 1) образ косного, неповоротливо-тяжелого предмета и 2) образ тесно привязанного к чему-либо иному, чем он сам, например, укорененного, бросшего в землю, предмета. Хотя, как мы надеемся, разницу тектоники и эффекта статичности нам удалось в основном тексте работы наглядно выявить, однако опыт показывает, что в ходе полемики они часто смешиваются. Поэтому подчеркнем: в отличие от статичности стабильность вовсе не предполагает обреченности предмета на неподвижность, но указывает лишь на его способность к неподвижности. (Это значение мотивировано уже латинской этимологией слова «стабильность»; ср. аналогичное по своей грамматической форме слово «мобильность», означающее лишь способность к движению, но не само состояние движения.) Соответственно, в тектоническом образе, классическом по своей художественной природе, — будь то статуарная фигура или ордер, — неподвижность явлена зрителю как его — этого образа — само-

определение, а не как предопределенность, которая явственно ощутима в образе здравой статичности. Напротив, здравая статичность, каким бы странным ни казалось это на первый взгляд, имеет ту же эстетическую природу, что и эффект невесомости, будучи увязанной с ним через единый и универсальный образ сна с такими его аспектами, как усыпание и сновидение; подробнее об этом мы скажем потом.

Другая, столь же важная оговорка касается культурно-исторической стороны вопроса, а именно: когда мы говорим, что определенной исторической культуре свойственна эстетическая предрасположенность к тектоническому, то из этого никоим образом не следует, что мы отрицаем за ней способность продуцировать отдельные атектонические образы и оперировать ими в соответствующих контекстах. Точно так же, когда мы заявляем, что другая историческая культура эстетически предрасположена к атектоническому, то это вовсе не влечет за собой вывода, аналогичного предыдущему. Во-первых, предрасположенность не тождественна предопределенности; пояснить это может, по-видимому, аналогия с биологическим понятием генотипа, который всегда — и часто весьма значительно — отличен от возникающего на его основе фенотипа. Во-вторых, эстетическая потребность не является ни единственным, ни даже главным фактором, определяющим систему визуальных образов, которыми пользуется культура. Полагаем, что в нашей работе приведено достаточное число досконально разобранных примеров атектонического в античной визуальной культуре, показывающих, сколь далеки мы от мысли, будто весь античный мир был чем-то вроде музея статуарной пластики. Точно так же не забыты нами и примеры тектонической выразительности из литературы и искусства христианской Европы. Более того, часть вступления к второму разделу мы специально посвятили аргументации тезиса, по которому тенденция к тектонике есть культурно-историческая универсалия, происходящая из того, что тектонические образы потребны, в сущности, любому обществу ради его самосохранения: во-первых, в их мнемонической функции, как средство закрепления коллективной традиции в памяти индивидов; во-вторых, как средство воспитания самого духа социальной стабильности. Другое дело, что указанная общечеловеческая потребность полно и последовательно реализовала себя лишь в античном мире, ибо наложилась там на эстетическую, иначе говоря, бескорыстную, незаинтересованную и совершенно спонтанную потребность в тектоническом эффекте. Между тем ни в одной другой исторической культуре не произошло ничего похожего: нужда социума в тектонике неизменно наталкивалась на безотчетную потребность образующих его индивидов в атектоническом, а потому проявлялась либо непоследовательно и слабо, либо в амбивалентных формах застылости и оцепенения.

Преодолеть указанную закономерность и воспроизвести античную тектоническую традицию удалось только христианской Европе. Впро-

чем, удалось ей это лишь частично, тогда как ценой этого достижения стал ее отказ от существенной доли своей культурной самобытности и совершённый уже в период ее полной зрелости (XV — XVI вв.) переход в положение ученичества по отношению к античной пластической культуре.

В схематизированном для краткости виде основные положения нашей работы можно передать следующим образом:

1. Непременным условием того, что в античной Греции возникла и оформилась сложная и вместе с тем целостная система архитектурного ордера, явилась особая эстетическая предрасположенность человека античной культуры к тектонике, с максимальной полнотой выявляемой именно через систему ордера.
2. Данная предрасположенность античного человека была качеством уникальным. Во всяком случае, пришедшая на смену античной культуре культура христианской Европы упраздняет в своих носителях и эту психическую установку, заменив ее эстетической предрасположенностью к категории, прямо противоположной тектонике, — к атектоническому. Отсюда — отчуждение европейско-христианской художественной культуры от главной тектонической системы, ордера, надолго теряющего свою актуальность.
3. Возрождаться ордер начинает только тогда, когда развитие европейской цивилизации, и прежде всего ее государственно-правовых форм, постепенно усиливает потребность общества в гражданине, т. е. в человеке, психическому складу которого должны быть в высокой степени свойственны дисциплина чувств и способность к самоконтролю. Отсюда — начавшийся уже в XIV — XV вв. пересмотр самих эстетических основ культуры, а с XV в. — классификация рукотворных эстетических форм, окружающих человека и моделирующих его психику своим постоянным присутствием в его среде. Главной среди таких форм является, конечно, архитектура. Однако существенным препятствием на пути ее классификации, на пути ее реформы на основах ордера, была вышеуказанныя эстетическая предрасположенность европейско-христианского человека к несовместимому с ордером атектоническому эффекту.
4. Это препятствие могло навсегда остаться непреодолимым, ибо в силу данной своей антиклассической предрасположенности христианская Европа была не способна к самостоятельному продуцированию классического ордера. Европа вновь обрела ордер исключительно благодаря античным памятникам — архитектурным и архитектурно-теоретическим (Витрувий), — а также энтузиазму и усердию тех, кто эти памятники тогда изучал; без

их усилий ордерная архитектура в Европе не смогла бы ни развиваться, ни даже появиться на свет.

5. Таким образом, роль антикварно-археологических штудий в новоевропейской истории зодчества невозможно переоценить. Из этого, как мы полагаем, следует важная рекомендация для дальнейших исследований в области истории архитектуры XV — XIX вв. Во главу угла здесь необходимо поставить изучение старых трактатов, интерпретирующих Витрувия и архитектурные древности. Важно понять, что из этих сочинений, которые теперь могут иногда казаться нам скучными и наивными, в свое время исходили главные стимулы развития архитектуры.

И последний вопрос, на котором, пожалуй, стоит задержаться, это вопрос о выборе материала. В самом деле, может легко возникнуть недоумение, почему, говоря об ордере, мы по преимуществу рассматриваем не ордер как таковой, не произведения зодчества или пластических искусств вообще, а далекий от них материал поэзии. Отвечая, напомним подзаголовок нашей работы, который указывает, что речь в ней идет не собственно об ордере, но лишь об историко-психологических предпосылках, либо обусловливающих процесс становления ордерной системы, либо исключающих его — этого процесса — возможность. Нельзя не признать, что эти эстетические предрасположенности в пластических искусствах проявляются гораздо более ярко, чем в поэзии, и в этом нет ничего удивительного, ибо и тектоника, и ее атектоническая антитеза это качества визуально-наглядные, а значит, в пластических искусствах они — у себя дома, там они необходимы в качестве конституирующего момента, тогда как поэзия может без них обходиться, не переставая от этого быть самой собою, т. е. поэзией. Но именно поэтому менее выразительный в плане тектоники поэтический материал более доказателен в плане научного изучения предрасположенности к ней; ведь чем труднее объяснить интересующие нас качества видовой природой того искусства, в произведении которого они содержатся, тем убедительнее будет предположение, что в них отражена эстетическая наклонность того, кто произведение создал. Вообще в нашем поиске и подборе доказывающих примеров мы отдавали предпочтение тем из них, в которых искомое качество проявляет себя не просто как тектоническое или атектоническое (что само по себе еще ни о чем не говорит, ибо эти качества могут быть заданы тематически), но как симптом определенной эстетической предрасположенности: либо тектонической, либо атектонической. Этот скрытый художественный инстинкт и был основным предметом нашего исследования.

Завершая, отметим, что при всей нашей убежденности в правильности основных положений данной работы, главным в ней мы считаем не сами эти положения, но разработанный и примененный нами метод ана-

лиза визуальных образов верbalного текста. Если когда-нибудь этот метод будет оценен, усвоен и применен другим исследователем — филологом или искусствоведом, — пусть и не разделяющим наших общих возврений, то главную цель нашей работы мы будем считать достигнутой.

Несколько слов касательно формальной стороны нашего текста.

Просим читателя иметь в виду следующие особенности примененной в данной работе транскрипции греческих текстов, отличающих ее от принятой в отечественной литературе транслитерации:

1. Хотя греч. *υ* передается здесь, в общем, как обычно, т. е. через лат. *у*, однако
 - а) *ου* передается через *и*;
 - б) *ευ* и *αυ* — через, соответственно, *еи* и *аи*;
 - в) *εου* — через *еи*;
 - г) *αου* — через *аи*;
2. *κ* передается через *k*.
3. *γ* перед заднеязычными передается через *н*.
4. Подписьная йота не передается.
5. Остальное — как обычно.

Те из приводимых в работе переводов, которые сделаны нами (при всех прочих указывается имя переводчика), служат исключительно иллюстративно-спомогательным целям, а потому не предназначены передавать общий художественный характер оригинальных текстов и в меру возможности приближены к буквальным.

И наконец, воспользуемся возможностью выразить нашу искреннюю благодарность всем тем, чья доброжелательная помощь способствовала реализации замысла этой книги, из них прежде всего — С. С. Аверинцеву, И. А. Азизян, Л. И. Акимовой, Ж. А. Вахраневой, М. Л. Гаспарову, Е. И. Кириченко, Г. С. Лебедевой, Н. Ю. Молоку, Е. И. Ротенбергу, И. В. Рязанцеву, Н. И. Смолиной, М. Н. Соколову, В. Ю. Станковской, И. Ю. Станковской, В. П. Толстому, В. Л. Хайту, Д. О. Швидковскому, И. И. Шептуновой.

Автор

ВВЕДЕНИЕ:

О роли ордеротворческой потенции в становлении, возрождении и последующем развитии ордера

Общеизвестно, что начиная с эпохи Возрождения и до второй половины XIX в. ордерная архитектура была в странах Европы господствующей формой архитектурного творчества. Столь же хорошо известно и то, что возникновение ордера как целостной тектонической системы имело место задолго до эпохи Возрождения, в Греции античных времен, тогда как европейские архитекторы не изобретали его заново, а всякий раз заимствовали в основных формах из построек и теоретических сочинений своих предшественников. Можно ли заключить из этого, что генезис ордера — явление принципиально однократное, или все же человечеству была дана способность не только практиковать ордер в разные эпохи своей истории, но и снова создавать его в разные эпохи?

Нам представляется, что, если бы вывод о принципиальной однократности ордерного генезиса был сделан нами уже сейчас, как самоочевидный, читатель вправе был бы упрекнуть нас в чрезмерной спешности. Ведь из отсутствия вовсе не следует невозможность: если ордер самостоятельно возник лишь однажды, это еще не значит, что лишь однажды он и мог возникнуть, что лишь в одну эпоху и в одной стране творческий дух человечества был готов к его созданию. Действительно, во всех случаях, кроме одного, ордер заимствовался, а не создавался. Но ведь, оказавшись перед выбором между двумя способами приобретения нужной ему идеи: изобретением и заимствованием, — человечество и в других случаях неизменно отдавало предпочтение заимствованию как наиболее экономному, т. е. сберегающему время, средства и умственные усилия, способу.

О том, что ордер был усвоен европейской архитектурой вполне органически, наглядно свидетельствуют сами памятники этой последней. Красота и выразительность ордерных форм часто бывает в них настолько велика, что невольно может явиться мысль: а не обладала ли художественная культура новой Европы, столь естественно усвоившая греческую идею ордера, также и творческой потенцией к самостоятельному продуцированию такой идеи — потенцией, пусть и напрасной, пусть и не проявившей себя за ненадобностью, невостребованной из-за конкуренции со стороны затмивших ее своим зрелым совершенством античных образцов, но при этом достаточно сильной, чтобы проявиться в иных, не столь для нее стеснительных (и конечно — гипотетических) обстоятельствах?

Вопрос этот отнюдь не праздный, так как связан с более общими вопросами теоретического характера. Ведь если удастся установить, что ордеротворческая — назовем ее так! — потенция действительно скрывалась где-то в интимных недрах европейской христианской культуры, то надо будет ставить вопрос о способности одних и тех же основополагающих стилевых идей к самостоятельному возникновению в разных культурных средах. Если же выяснится, что данная потенция была культуре христианской Европы все же чужда, то тогда впору будет усомниться в оправданности популярного представления о «вторичности», согласно которому художественная идея либо в основе своей меняется, либо становится бесплодной, как только она заимствуется иной, чем та, которая ее породила, культурной средой. В любом случае под сомнением окажется принцип радикального искусствоведческого историзма, с точки зрения которого творчески значительным может быть только то, что стилистически беспрецедентно.

С другой стороны, здесь также, как в любой другой аналогичной исследовательской ситуации, необходимо помнить, что, какие бы интригующие возможности ни сулило нам решение данного вопроса, серьезно задаваться им целесообразно только в том случае, если есть хотя бы слабая надежда на его разрешение. Между тем именно насчет разрешимости этого вопроса может возникнуть сомнение, и притом вполне обоснованное.

В самом деле, если когда-нибудь в историческом прошлом человечества действительно имели место не реализовавшие себя потенции к художественно-творческим актам более чем эпохального значения, — потенции, подобные той, о которой мы здесь говорим, — то об этом нам позволительно было бы только догадываться с большим или меньшим на то основанием, но доказать это было бы уже невозможно. Нельзя было бы даже приступить к самому доказыванию. Ведь за отсутствием наглядных результатов потребовалось бы сначала осуществить аналитическое вычленение всех отдельных способностей, существующих необходимым образом составлять искомую нами в той или иной эпохе потенцию, и только потом по косвенным данным устанавливать, были ли такие способности человеку той эпохи свойственны, а если и были, то в какой степени. А между тем аналитическое исчерпание любой художественно-творческой потенции так же немыслимо, как немыслимо исчерпание художественной идеи, этой потенцией порождаемой. Но, с другой стороны, если искомая потенция в интересующую нас историческую эпоху отсутствовала, то твердое установление факта ее отсутствия это задача в принципе разрешимая. Здесь не потребуется предварительного конструирования умозрительного образа данной потенции из всех необходимо составляющих ее отдельных способностей — конструирования, которое, как мы отметили, принципиально невозможно: достаточно будет установить наличие в ней и при этом отсутствие (или