

ТЕМА2

ТЕМА2



Февраль 1998
частное издание

Изложенные в статьях взгляды принадлежат их авторам и не обязательно отражают точку зрения издателя.

Главный редактор: В. Волон

Адрес: 630048, Новосибирск 48, а/я 112

E-mail: volov@online.nsk.su

Иллюстрации: Хонякина В.И. (сканирование и обработка).

© ТемаТека № 2

Тираж 3 номерных экземпляра в цвете, электронная версия, именные экземпляры.

Выходит с 1997 года

При перепечатке ссылка обязательна.

Использованные шрифты True Type Fonts (TTF):

Times New Roman

Times New Roman Cyr

Adver Gothic Ho

Izhitsa

Arial Cyr

AG Futura

Номерной экземпляр

3

СОДЕРЖАНИЕ

СТИЛЬ. Семинар 16 ноября 1997 года, НГАСУ	4
Ларченко С. Аверина Н. Империя: зло или благо?	23
Фулканелли. Готический.	25
Власов В.Г. Готика.	27
Даниэль Готье. Аббат Сугерий и доктрина света Дионисия	36
Кубе А. Готика	38
Красный угол	44
Театр-студия. СЕМИНАР АСПИРАНТОВ. КУЧИНО 02.11.1988.	45
АНТИ реклам АНТИ	59

Сокращения в текстах:

ВВГ, ВВ	- Волков Владимир Геннадьевич
ХЗФ	- Хортова Зоя Федоровна
ВАЕ	- Вавржин Артур Евгеньевич
ГЕВ	- Горбунова Екатерина Викторовна
ДЮО	- Дьяченко Юлия Олеговна
АЕП	- Адамович Евгения Павловна
ХИБ	- Хомутова Инна Борисовна
СЗВ	- Самойленко Захар
XXX	- неизвестно (неопознан по фонограмме)

Стиль

Участники: студенты 411 группы НГАСУ, комната 316, 16 ноября 1997 года (текст с фонограммы: В.Волов, З.Хортова)

Тема «Стиль» появилась на наших семинарах еще весной 1997 года. Тогда эту тему взялась «вести» Зоя Хортова. Предлагаемый текст - результат не первой встречи: первые предварительные обсуждения состоялись в мае-июне, а потом - осенью. Начало было задано вопросом: «Что такое СТИЛЬ?» Те невразумительные «выкрики» с кафедр ВУЗОВ по этому вопросу меня не устраивали и не устраивают, поскольку не дают ответа на основной, на мой взгляд, вопрос в рамке СТИЛЯ, а именно - «как его создать?» или «как создается новый стиль?», например, в архитектуре. Практикующие архитекторы избегают обсуждения темы или бормочут что-нибудь, чего и воспроизвести-то нельзя без слез. В литературе по теме - полная неразбериха и мусор, особенно в российской: что советского, что - постсоветского издания. История стилей, основанная, например, на онтологиях, еще не написана. Тема не может быть закрыта и продолжение следует, я думаю, в третьем тысячелетии.

Поскольку с готикой связано больше вопросов, чем ответов, а некоторые утверждения специалистов прямо противоположны при рассмотрении такого явления, то для сравнения и ознакомления в журнале приведены тексты таких авторов, как Власов В.Г., Кубе А., Ахутин А. с соответствующими многочисленными ссылками на коллег по теме. Благодаря этим текстам, приходит определенное понимание того, что многое из того, что преподают в высших учебных заведениях по истории стилей, мягко говоря, не имеет большого смысла и серьезной проработки. Тем более такое понимание становится убеждением, если иметь для себя в виду установку на поиск механизмов создания стиля.

ВВГ: Здравствуйте. Однажды в разговоре с Захаром одна из моих фраз - «знания в книгах нет», его потрясла. Книги, конечно же, - великая вещь. Есть представления разные о книге, например, как о источнике знаний и так далее... Я говорю Захару - давайте так: мы над вами сделаем эксперимент. Сознательно, причем, эксперимент сделаем. Я даю вам книжку, вы ее читаете, а потом отвечаете на мои вопросы, а их всего два будет. Вот . И я ему дал книжку под названием «Эта странная жизнь» Даниила Гранина.

Книжка, которая в свое время перевернула всё мое существование, и определила некоторые мои представления на последующие 11 лет моей жизни после прочтения. Благодаря именно осмыслению некоторых положений, заимствованным мной из этой книги при помощи других людей, я получил еще два «образования», сделал за год то, что делают нормальные люди за 5 лет и тд. И один из ответов в книге был ответ на вопрос: «Можно ли каждый день делать научное открытие, например, в 10 утра?». Ответ: «Можно». Но как?

Я дал Захару эту книжку, он ее читал не знаю сколько раз. На мой вопрос «В чем суть системы?» я ждал ответа от Захара (а в книге описана система, по которой организовывалась странная жизнь удивительного человека, Любищева Александра Александровича, которого хотели в свое время два раза расстрелять - первый раз, когда он в открытую выступил в защиту Вавилова, а второй раз, когда он открыто выступил в 48 году против Лысенко, но остался жить. Невероятно. А в 74 или 73 году умер). Любищев в биологии хотел сделать нечто подобное тому, что Менделеев сделал в химии. И начал разрабатывать свою картину биологического мира, совершенно новую.

И был вот такой вопрос: «В чем суть системы?» И вот каждую неделю мы с ним, с Захаром, встречались, я задавал ему этот вопрос. А она там расписана, но там же слова «суть» не применяется, я его предупредил, там другое слово, но от этого смысл никак не меняется. Через 4 месяца он так и не нашел, потому что он не знал, чего искать, знания не было . Когда я ему сказал, все встало на свои места. В свое время мне сказали, - и я тоже увидел. Поэтому, когда я говорю , что человек видит знанием, а не глазами, а знание существует в коммуникации, наверное я понимаю, о чем идет речь. И Захар, вроде как, это теперь понимает, что книга - это упаковка. А вот из книги нужно вытащить не-

что, но при помощи какой-то «машинки», которая находится извне и называется, например, «знанием».

И вот одну из этих машинок мы и начали обсуждать. Она по-разному называется: где-то у кого-то это социо-культурная ситуация, у кого-то это называется «тему задать» для обсуждения и осмысления...

И в прошлый раз, когда мы встретились, я эту схему машинки в виде идей и фактов, ее структуру, расписал на доске. И вот теперь у вас есть странный инструмент по захвату, с одной стороны, знания из чего-то, а с другой стороны - формирование знания применением этого инструмента на материале какой-либо книги. И чтобы это было не голословно, саму эту работу стала делать Зоя Хортова еще летом. Я запустил эту ленточку параллельно, чтобы Зоя начинала осмысливать содержательную сторону машинки по захвату или формированию знаний.

Этому нигде не учат. Если этому не учат, значит вы становитесь, в лучшем случае, хорошими ремесленниками, а не профессионалами. Сама же машинка - это один из элементов, на мой взгляд, формального образования или - собственно - высшего образования. Именно такое образование дают в Гарварде, в Кембридже, в Сорбонне и в Московском университете. Вот я 4 университета знаю мировых, где это преподают специально. Все у меня. Зоя - Вам слово. Тему сами скажете.

ХЗФ : С нового года я начала разбирать такое понятие как **стиль** и пыталась понять, что это такое. Если вы помните, то на одном из семинаров у нас была представлена такая таблица, в которую я могла то, что я вижу и знаю о стиле, зафиксировать. И были такие пункты: стиль- само название, как он проявляется в архитектуре, музыке, литературе, живописи, моде, генетика стиля, история.

Я разбирала книгу Власова «Стили в Искусстве», том 1, в которой описывается стиль, что он из себя представляет. То, что там нашла, я пыталась занести в эту таблицу, в каждый из пунктов соответственно (таблица 1 - в приложении).

Ну, допустим, мы начали разбирать **ампир**. Ампир, или **неоримский стиль**, от французского слова *empire* – власть. Годы его 1784 по 1815. В архитектуре - Персье и Фонте, их «Собрание эскизов для украшения интерьеров и всех видов обстановки», в 1812 году написано было это произведение. Заметьте, я увидела что ...

ВВГ: Зоя, нужно пометить... Зоя, извините я перебыю: в этом произведении нет архитектуры, поэтому в колонке «АРХИТЕКТУРА» так и писать - **интерьер**, больше ничего там не было.

ХЗФ: Музыка и литература АМПИРА у Власова никак не освещены. «ЖИВОПИСЬ» – Давид, «Клятва Горациев». Живописное произведение, собственно с которого и начался стиль ампир¹.

1

Ампир - или "стиль империи" (франц. *empire* - империя, от лат. *imperium* - командование, власть) - художественный стиль, созданный во Франции в начале XIX века в эпоху империи Наполеона Бонапарта. Хронологические рамки оригинального французского "Стиля Империи" ограничены очень небольшим отрезком времени от конца правления Директории (1799) или года коронации Наполеона (1804) до реставрации династии Бурбонов (1815). Тем не менее, в столь короткий период Классицизм, усиленный идеологией Просвещения и естественного интереса к античности, успевает переродиться в холодный, помпезный, напыщенный и искусственно насаждаемый властью стиль. Его основные элементы, почерпнутые из античного искусства, уже содержались в классицизме Людовика XVI (см. неоклассицизм) и были кристаллизованы в "Стиле Директории". Однако Ампир коренным образом отличается от классицизма. Мягкую и ясную гармонию стиля Людовика XVI и демократическую строгость "стиля Директории" сменили парадное великолепие и театральный пафос "Стиля Империи". Наполеон стремился к блеску и ореолу славы римских императоров. Поэтому, если свободно возникший Классицизм в своих идеалах ориентировался на демократические Афины и греческую древность, то художникам французской империи было строго приказано брать за основу формы искусства Древнего Рима. Это существенное различие часто опускают, когда говорят о преемственности стилей и об Ампире как о высшей стадии развития Классицизма. Последнее утверждение равносильно признанию того, что искусство Рима - высшая стадия искусства Афин. Ампир - стил жесткий и холодный. Верде определил его как "затвердевший стиль Людовика XVI" (Курбатов В. Классицизм и Ампир. СПб., 1912, с.5). В.Курбатов также отмечал, что "появление стиля Ампира не было переворотом в последовательном развитии французских стилей, а видоизменением все тех же классических элементов, которые были известны во Франции со времен Людовика XIV или даже Франциска I (см. "Большой стиль"; Неоклассицизм; Фонтелло

стиль, школа). Но император Наполеон желал пышности и великолепия, и формы античной классики или французского классицизма здесь не совсем годились. В 1812 году вышло в свет сочинение придворных архитекторов Наполеона III Персье и П.Фонтена "Собрание эскизов для украшения интерьера и всех видов обстановки", ставшее "Библией нового стиля". В 1786-1792 гг. Персье и Фонтен работали в Италии, и хотя они подчеркивали "возможность использования самых разных стилей всех времен и народов", что уже было, по своей сути, декларацией эклектики, все же на первом месте для них был "величественный стиль римлян". В следовании этому стилю придворные художники Наполеона доходили до абсурда в своей театральности. Так, спальня императрицы Жозефины во дворце Мальмезон была превращена в некое подобие походной палатки римского полководца, а одетые в "римские туники" женщины мерзли от зимнего холода в плохо отапливаемых парижских салонах и в заснеженном Петербурге, во всем подражавшем французской столице. Поистине, говоря словами самого Наполеона, "от великого до смешного один шаг".

Декоративные мотивы стиля Ампира состоят в основном из элементов древнеримского военного снаряжения: легионерских знаков с орлами, связок копий, щитов, пучков стрел, ликторских топоров. Наряду с римскими можно заметить и мотивы египетского искусства. Это объясняется тем, что в эпоху поздней римской империи вместе с древними культами Исида и Гора элементы орнаментики и скульптура Древнего Египта проникали в Рим. После египетского похода Наполеона (1798-1799) в искусстве французского Ампира египетские мотивы получили еще более широкое распространение. Однако это не перешло в эклектику, поскольку формы искусства империи египетских фараонов, римских императоров и французского диктатора, имея аналогичную идеологию, взаимодействовали целостно и органично. Существуют и иные отличия Ампира от Классицизма. Если в Классицизме объемная форма и декор связаны пластично и не имеют четких границ, то в Ампире композиция строится как правило на сильном контрасте чистого поля поверхности стены, мебели, сосуда и узких орнаментальных поясов в строго отведенных местах, подчеркивающих конструктивные членения формы. Для Классицизма характерны мягкие, приглушенные цвета, для Ампира яркие - красный, синий, белый с золотом.

Примечательно, что ведущая роль в формировании нового стиля принадлежала не архитектору, а живописцу Ж.-Л.Давиду. Еще накануне революции этот художник в своих картинах прославлял героические эпизоды из истории Древнего Рима. "Клятва Горациев" (1784), "Брут" (1789). Для работы над этими картинами Давид заказал Ж.Жакобу мебель по рисункам, сделанным им с этрусских, как их тогда называли, ваз. Слава художника превратила его в придворного живописца, и он прославлял военные подвиги Наполеона так же, как до того - великих римлян. Давид разрабатывал эскизы мебели, деталей оформления интерьера, диктовал моду в одежде. В 1800 году Давид написал портрет знаменитой парижской красавицы мадам Рекамье в античной тунике и на кушетке с плавно изогнутым изголовьем, наподобие античных, выполненной Ж.Жакобом. В 1802 году похожий портрет на такой же кушетке написал Ф.Жерар (см. рекамье). Большое значение в оформлении интерьера в стиле Ампира играли светильники и бронзовые детали мебели. Непревзойденным мастером в этой области был П.-Ф.Томир.

Стиль Ампира, в сущности, парадоксален. Несмотря на свою нормативность, жесткую регламентированность, как бы исключаящую свободу творческой личности художника, его субъективных переживаний, Ампира начала XIX века является продолжением художественного Романтизма, начинавшегося еще в середине предыдущего столетия. Неоготика в Англии, Рококо и затем Неоклассицизм во Франции составляли начало романтического движения. Ампира его продолжил, прежде всего, в обращении к экзотике Древнего Рима и Египта. Вместе с тем, с формальной стороны, Ампира антиромантичен и эволюция художественных стилей от Рококо через Неоклассицизм к французскому Ампиру слишком напоминает, как бы в обратном порядке, развитие, которое происходило в XVI столетии от Классицизма Возрождения к Маньеризму и Барокко. В дальнейшем "классичность" снова была подвергнута "отрицанию" в период Историзма и неостилей.

Характерна еще одна особенность Ампира. Присущая ему регламентированность почти полностью исключила возникновение местных национальных школ. Ампира по своей сути космополитичен, но не интернационален, как, к примеру, Готика, а откровенно враждебен к народным традициям. Как выражение имперских притязаний Наполеона на мировое господство, он насильственно насаждался на чуждую ему почву завоеванных стран. Примечательно, что ни одна из побежденных Наполеоном стран по существу не приняла этого стиля, и только единственная страна-победительница Россия добровольно экспортировала "стиль империи". На это были свои, внутренние причины - Россия также становилась могущественной империей, но еще до исхода Отечественной войны столичная аристократия принялась подражать наполеоновскому Ампиру, как бы добровольно капитулируя перед узурпатором. Настолько был силен гипноз французской моды.

В Европе, таким образом, было две разновидности ампира: французский и русский. "Русский ампира" был несколько мягче французского. Он также делился на две ветви: столичную и провинциальную. Олицетворением столичного, "петербургского ампира" был К.Росси, он и смягчил своим итальянско-русским вкусом жесткость наполеоновского стиля. Провинциальный "московский ампира" и стиль подмосковных дворянских усадеб отличался еще большим своеобразием. Поэтому термины "русский ампира" можно принять только иносказательно. В Англии стиль Ампира также не получил широкого распространения. "Английским ампиром" иногда условно называют "стиль Георга IV" (1820-1830), наступивший после английского "стиля регенства", или "ридженси" (см. георгианский стиль: Регенства стиль в Англии). Таким образом терминологическая строгость обязывает назвать Ампиром только художественный стиль французского искусства начала XIX века (см. также Второй Ампира или стиль Второй Империи; Консульства стиль). Другое, более редкое название Ампира - неоримский стиль.

(Статья со стр. 55 из: Власов В.Г. Стили в искусстве. - СПб.: "Кольна", 1995. - 700 с.).

ВВГ: Смотрите, - между архитектурой и живописью разница получается в 28 лет, пока поколение новое не сформировалось, людей, которые смогли подхватить этот ход, идею.

ХЗФ: «МОДА». В это время женщины носили римские туники.

ВВГ: Ну, а как он называется там у Власова?

ХЗФ: То, что они носили римские туники, собственно, и мерзли в них, потому что климат, больше не написано ничего.

ВВГ: Да, это в Петербурге. А в Париже он назывался стиль мадам Рекамье, по моему, не помню.

ХЗФ: У Власова я этого не увидела.

ВВГ: Там есть. Там есть специально “Рекамье” название статьи. И мода так и называлась².

ХЗФ: Ну, и «ГЕНЕТИКА» - то, что он вырос из классицизма, стиля Людовика 14, стиля директории, а затем уже появился ампир. История. Он появился во Франции, а так же прижился в России и в Англии. Я сказала, что он возник после этих стилей, вырос из них. Но я не знаю, не уверена в этом, даже скорее всего нельзя так сказать. Это отдельно.

ВВГ: Историки себе позволяют применять термин-сочетание «вырос из классицизма». Я не представляю себе, как это может выглядеть. У меня фантазии не хватает, как правильно представить этот ход.

ХЗФ: После того, как я начала заполнять по этим пунктам, я поняла, что некоторые моменты, которые показывает Власов, в эту таблицу не попадают, и я добавила сюда, в таблицу, ..

ВВГ: Отбейте черту, вертикальную или косую ... Вот. Это уже интересно...

ХЗФ: Принцип, или идея, (почему то я взяла это в одну) - стремление Наполеона и блеску и ореолу славы римских императоров.

ВВГ: Это - идеология. Стремление к чему то, и оправдание этого – есть идеологическая сторона. Идеи то нет.

ХЗФ: Ну, а то, что он брал элементы именно римской античности, для того чтобы показать свою власть?

ВВГ: Власов и говорит про идеологию, между прочим. Идеология имперского величия или величия империи, и захват этими представлениями Наполеона Бонапарта, вдохновила его. Но идея то в другом, Зоя, и Вы прекрасно догадываетесь в чем идея. И там открытым текстом показана какая там была идея у того же Давида. А у Бонапарта была идеология, - идеЯлогия. Но он человек был безграмотный, пушкарь в общем то...

ХЗФ: Ну, он прославиться захотел...

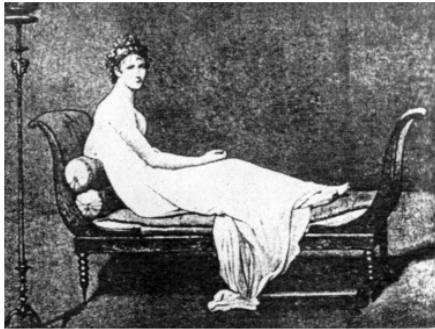
Из данной статьи можно подумать, что автор не знает примеров ампира именно как архитектурных сооружений, но это не так. В третьем томе на стр.509 читаем: Памятник французскому ампиру. Триумфальная арка в Париже, 1806-1811. Ж.-Ф.Шальгрэн - архитектор французского Неоклассицизма и Ампира... В 1830-1848 годах арка была украшена знаменитым барельефом работы Ф.Рюда < «Марсельезой». Другое название: Выступление добровольцев в 1792 году>.

2

Рекамье (франц. *rocaille*) - общее название различных изделий декоративного и прикладного искусства в стиле французского АМПИРА по имени Юлии Аделаиды Рекамье (1777-1849) - жены парижского банкира, известной красавицы. В знаменитом Салоне мадам Рекамье собирались выдающиеся художники, писатели, государственные деятели, несмотря на дружеские отношения хозяйки с писательницей Жерменой де Сталь и открытую оппозицию Бонапарту в период Консульства и Империи. В 1800 году живописец Жак-Луи Давид написал портрет мадам Рекамье в тунике на античный манер и на кушетке с плавно изогнутым изголовьем, выполненной Жоржем Жакобом по образцу античных. Рядом был изображен высокий торшер в помпейском стиле. В 1802 году похожий портрет написал ученик Давида, Франсуа Жерар. Влияние мадам Рекамье было столь сильно, что вводимая ею мода "a la antique" вскоре захватила весь Париж. Мебель, платья, прически, ювелирные изделия, следующие этой моде и ассоциирующиеся с Салоном мадам Рекамье, стали называть просто "рекамье" (сравни помпадур стиль).

(Статья со стр. 448 из: Власов В.Г. Стили в искусстве. - СПб.: "Кольна", 1995. - 700 с.).

ВВГ: Он и так прославился. Но ведь как у человека, у которого есть доступ к власти, у него должны быть по статусу и регалии, и медалька висеть соответственно, император же. А что он, в шинельке прожил всю жизнь. Ну, какие, елки-палки, регалии? И начинается тут: понятие “империя” – война, да? захват, установление



Давид Ж.-Л. Портрет мадам Рекамье.
1800. Париж. Лувр.

СВОЕГО мира, отсюда вот этот парадокс в виде изречения Бонапарта - «империя – это мир». Поскольку внутри империи войн не может быть. Вот этот парадокс Наполеон нес, надо ему было покорить этот мир, чтобы не было никогда больше войн на земле. Ну, коммунистическая идея 20 столетия в чистом виде тоже. Ну ладно. Значит, Вы так поняли идею. Я сразу возразил якобы, - не так вроде как. Я с Вами в диалог вхожу. Ну, Вы пишете, это Ваша позиция. Вы можете и не соглашаться.

ХЗФ: Я еще ввела такой пункт, как ЦВЕТ, потому что в некоторых стилях он выделяется как особая характеристика. Пункт ЦВЕТ, присущий конкретному стилю АМПИРУ - это красный, синий, белый с золотом...

ВВГ: Современный государственный российский триколор... то бишь, флаг.

ХЗФ: Так же я ввела пункт “ПРОИСХОЖДЕНИЕ НАЗВАНИЯ”. Я ввела этот пункт потому, что, если, например, взять **ампир**, то он происходит от слова **власть**. Если взять **готику**, то это от древних **готов** название. Допустим, есть стиль, который называется по месту, у Власова - по местности. Поэтому я ввела такой пункт, чтобы отделить или определить, как это название получилось, откуда оно, объяснить, почему стиль так называется.

ВВГ: Это еще одна колоночка что ли?

ХЗФ: Да.

ВВГ: Уже не входит на доску, на стенке придется писать.

ХЗФ: И последний пункт, который я добавила – это **МЫШЛЕНИЕ**.

ВВГ: Нет, придется все это писать. Вы пишете, чтобы видно было табличку. А **НАЗВАНИЕ**, - где эта колоночка?

ХЗФ: А про мышление у Власова так: “Стиль парадоксален. Несмотря на нормативность и регламентированность является продолжением художественного романтизма”. Он вообще (Власов) стили делит на две группы, типа: либо это романтизм, либо это классицизм.

ВВГ: Да, смотря какая идеология.

ХЗФ: ... и к какому из типов этот стиль принадлежит.

ВВГ: Так значит это романтизм по типу?

ХЗФ: Да, несмотря на свою нормативность и регламентированность.

ВВГ: Подождите, подождите... Все, что ли?

ХЗФ: Да.

ВВГ: Вы согласны с такой таблицей? У Вас нет никаких предложений, у собравшихся?

ХЗФ: Я же еще один пункт не заполнила - **ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО**.

ВВГ: То есть, еще одна колоночка?

ХЗФ: Да.

ВВГ: Делайте. Ну, перед стилями, там еще колонку введите - **ДПИ**. А это что такое?



Жерар Ф. Портрет мадам Рекамье.
1802. Париж.

ХЗФ: У меня так звучит: «Элементы древнеримского военного снаряжения, легионерские знаки с орлами, щиты, пучки стрел, ликторские топоры, египетские мотивы». Известен Жакоб (мебелью). И в интерьере - светильники и бронзовые детали мебели. Есть некоторые стили, допустим, которые конкретно проявляются именно только через декоративное искусство. Поэтому я ввела это понятие. Потому что в АРХИТЕКТУРУ я не могла вписать такие моменты. Поэтому я такой столбец добавила.

ВВГ: Все у вас?

ХЗФ: Да.

ВВГ: У меня вопрос к группе. Что сделала Зоя? И что при помощи этой «машинки» она хотела показать у Власова? Ну, человек читал книжку, большую и толстую, которая, изданная в этом, году сразу стала раритетом. Ее ждали целые поколения людей, профессионалов, которые посвятили себя искусству по жизни, и книжки такой раньше в России не было.

ХЗФ: Может дальше?

ВВГ: Подождите, подождите. На вопрос то не хотят отвечать. Ведь смотрите, что я сейчас подойду и еще одну колонку нарисую «Культура: нормативная», и еще - «Эпоха: феодальная».

ХЗФ: А с человеком не связано.

ВВГ: «Гуманизм: отсутствует». Ха-Ха! И вот этих колонок будет - завались. Да? Ну, раз, два, три <считает>... двенадцать. Значит, я еще три сказал, итого - пятнадцать. Вы еще пяток прибавите, - двадцать. Потом еще что-нибудь вычитаете - двадцать первую сделаете колонку. И так все будем членить. Спрашивается, что это за тип работы такой?

ХЗФ: Интеграция.

ВВГ: Где же интеграция? Вы же, наоборот, все разделили.

ХЗФ: Дифференциация.

ВВГ: Как вы сказали?

ХЗФ: Дифференциация.

ВВГ: Ага, «разделяй и властвуй». И что теперь с этим делать? На сколько это все может быть разделено? Потому что, если Вы, например, станете с такой табличкой работать над готикой, уверяю Вас, там еще 20 штук колонок прибавится - по странам и континентам.

ВАЕ: Обычно, при такой работе делают или сразу определяют количество таких пунктов, и уже в этой таблице так и работают, без дополнений.

ХЗФ: Артур, они уже были, сначала. Но я читаю про каждый стиль, понимаешь, но вот без этой таблицы ... и выпадает элемент существенный для другого стиля.

ВАЕ: А можно насильно себя остановить. ДА. В этой таблице больше пунктов не будет - и все, но работа будет продолжаться.

ХЗФ: У меня была задача - я пыталась понять, что такое стиль.

ВАЕ: При помощи этой таблицы нельзя это сделать.

ГЕВ: То есть, эти элементы должны определять стиль - и все, да? То есть, вот по этому...

ХЗФ: У Власова, если я разбираю один из стилей и смотрю на элементы, то у него, например, стиль определяется вот этим элементом.

ГЕВ: То есть, всеми вот этими графами определяется стиль, да?

ХЗФ: Я считала, что так.

ГЕВ: То есть, для всех стилей одинаковые колонки?

ХЗФ: Вот видишь, у Власова, допустим, ампира я разбила на эти вот части. В некоторых колонках, **музыка и литература** - ничего не написано. Дальше я смотрю - краснофигурный стиль, - был такой стиль в Древней Греции. Это стиль - у Власова. Но там такие как архитектура, музыка, - отсутствуют при описании, там только было декоративно прикладное искусство. И все.

ГЕВ: То есть, ты эту таблицу делала, то должна была предупредить. Все эти графы должны были подразумевать, что такое стиль.

ХЗФ: Да, они должны быть заполнены. Я считала так, что если я про каждый стиль заполню все эти графы, то я пойму, что это такое.

ГЕВ: Ну, то есть, мы как-то должны его определять, да?

ХЗФ: Да, я прочитаю, и после этого я знаю - что такое стиль.

ВАЕ: Вот с точно такой же ситуацией я сталкивался, cd-rom-диск когда я покупал. Там то же самое, только еще меньше граф, пожалуй. И там четко определено. Вот в этом стиле музыки нет - и все.

ВВГ: Ну, понятно, Артур задал хороший вопрос. Что является критерием задания колонок? Зоя прекрасный ответ дала по ходу изложения. Мне нужно узнать, что такое стиль? Спрашивается: если мы ставим такую задачу: можно ли при помощи машинки, которая вот так вот градуирует явление, выйти на понимание этого явления, например, стиля? Вопрос понятен? Когда я задавал эту таблицу, я же вам сказал совершенно другое: мне не важно на первых шагах, - понимаю я стиля или не понимаю, особенно греческий и какой-то там краснофигурный. Мне то важно было заострить внимание на том, каким образом можно сделать стиль или **что делает** стиль стилем, потому что, несмотря на мое отношение к стилю как к таковому, как к нечто тупиковому в культуре. И для того чтобы состояться, как профессионал, я должен разработать свой стиль (есть такая установка при воспитании), и так меня учили. Если я сделаю этот стиль в архитектуре на материале Новосибирска, то у меня есть шанс попасть в энциклопедию Власова, - это как минимум. Потому что я вдруг понял, как делается стиль, сделал его, свой, отличный от тех, что были до него. И таким образом сработал - как? на развитие. Я, оказывается, культуру не только знаю, но могу, находясь в ней, делать движения или действия производить, которые обогащают ее. И в лице моем народ становится более культурным. Я тогда «подвесил» этот вопрос по поводу того, можно ли при помощи такой табличной формы выйти на представление о том, как стиль делается. Артур человек циничный, в философском смысле этого слова, он говорит: «Нельзя». Я говорю - можно, но только если мы восстановим историю создания. Если мы знаем как это все создается, то есть, такой ремесленный ход, то тогда наверное мы можем повторить на другом материале, на другом содержательном основании. Для чего я на основании потом вышел. Логику мою чувствуете. Я говорю: раз я знаю содержательное основание и правило, то я из «ничего» делаю материал, а из материала уже делаю форму. И вам это очень понравилось.

ВАЕ: Это справедливо, по-моему, для реконструкции, а вот для нового ...

ВВГ: Я сейчас не проговариваю этот аспект, эту грань не обсуждаем. Но схема понятна. Да? Ну, вы усомнились... И я сказал, что вот, зная историю чего то там, можно вытащить из истории многих стилей схему основную, базовую, каким образом все они формировались. Мне вот это было важно. Я потом это шелуху то уберу, содержательную оболочку, - и останется базовый каркас. И тогда, имея такую машинку, я изобрету, успею создать стиль. Люди там за три поколения делают стиль, а мы за одну жизнь - три штуки. Ну, интересный ход? Очень удобно, если умеешь и знаешь как. И мы оставили эту табличку. И Зоя начала это все осмыслять при помощи этой таблички другое что-то, допустим - готику, или еще что-то там красное. Да? Сейчас неважно. Понятно, откуда это все пришло, почему мы сегодня об этом говорим. Прошло три месяца, и мы сегодня подводим определенный итог. Но мы то три месяца не ждали, мы же что то делали. И сейчас мы должны все это соединить, посмотреть, что получилось. Так дальше понятно, что будет. Да? И так, дальше появятся еще 20 колонок. Да? На готике будем смотреть, то что сделала Зоя, надо это сделать, отчуждить от себя надо такой инструмент работы над материалом. Иначе - не откажемся. Готику давайте. Посмотрим, сколько еще колонок появилось.

ХЗФ: Нет, колонок больше не появится.

ВВГ: Не появится?

ХЗФ: Колонок нет больше. Появилось только...

ВВГ: Нет, ну посмотрите. Зоя честно сказала, для чего она сейчас это все делала. Она отказалась от моей первичной посылки, которую я запускал, да? И сказала: "Мне не важно, как он делается. Мне главное понять - что это такое, в принципе". А что она делает? Она говорит: "Если я хочу понять или осмыслить явление, то целиком вроде бы как у меня не получается, нет у меня ощущения как у брахмана". Нету. Поэтому она берет метод, известный с 17 века, и говорит: "Вот если я посмотрю вот эту грань, вот эту грань и вот эту грань, а потом я уж как-нибудь соберу это все, ребята, в одно целое". Вперед ... Но делает то она уже другое, база то у нее совершенно другая. Ей важно понять явление. А откуда оно упало, сверху или там вылупилось. Это уже нет такой проблемы... Готика, да. Очень интересно.

ХЗФ: Готика от итальянского **готико**, от латинского **готты**. Готическое название от племен, вторгавшихся с севера в пределы Римской империи в 3-5 веке. Так же готика – это **ланцетовидный** стиль (та же самая готика), **украшенный** или **декоративный** стиль, **перпендикулярный** или **вертикальный** стиль, **оживной** стиль или **стрельчатый Людовика 9** стиль. Время – начало 12 века – 15 век. ПРИНЦИП или ИДЕЯ – здесь у меня звучит так: "Христианские идеи вознесения, воскресения. Устремление души к небу, к слиянию с Богом. Готический собор – символ бесконечности.

ВВГ: Это где, в какой колонке?

ХЗФ: ПРИНЦИП, ИДЕЯ.

ВВГ: Это вон туда - да? Значит, там можно крестик поставить. Есть.

ХЗФ: АРХИТЕКТУРА. Если ампиризм проявился впервые в живописи (Давид), то готика появилась впервые как раз в архитектуре. Аббатство Сен - Жени близ Парижа, аббат Сюжер, начало 12 века. Здесь началась разработка конструкции готической стрельчатой арки. Почему именно с помощью этой конструкции образовался этот стиль? Ведь в романском такая конструкция имела место. Здесь же эта конструкция дала возможность перекрытие больших сводов из отдельных тесаных камней. Как раз с помощью готической стрельчатой арки. Все вы собор Парижской Богоматери знаете. Элементы - крестовые своды, контрфорсы, нервюры, так же декоративные нервюры, а не просто конструктивные, цветосветовая организация пространства, витражи, башни фиалы, треугольные вимперги, скульптура, барельефы, ажурные орнаменты и т. д.

ВВГ: О! Скульптуры - нет.

ХЗФ: Ну, я ее в ДЕКОРАТИВНО ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО - ДПИ.

ВВГ: Понятно. Вы ее убили. Значит ДПИ - обязательно нужно ставить крестик. НАЗВАНИЕ - тоже известно. Также крестик ставьте – есть. В ДПИ тоже ставьте, поскольку скульптура. Хотя колонку СКУЛЬПТУРА надо вводить.

ХЗФ: У меня еще в ДПИ добавлено – резная деревянная мебель, ретабль – это точка композиции запрестольного украшения, именно в готике появился и дальше начал развиваться и геометрическое построение орнамента, в готике все на треугольниках, квадратах - орнамент, несмотря на ...

ВВГ: А витражи? Так же - да?

ХЗФ: Да.

ВВГ: Ну ладно. Нет, надо разводить. Значит ДПИ, потом МЕБЕЛЬ или ДИЗАЙН.

ХЗФ: Не войдет уже (на доску).

ВВГ: Нет, ну как - здесь войдет, вы просто переделайте колонки. СКУЛЬПТУРА обязательно есть. Потом - МЕБЕЛЬ.

ХЗФ: Я это все в одном.

ВВГ: Я понимаю. Я предлагаю все это расширить.

ВВГ: Вы это намеренно делаете?

ВВГ: Конечно, намеренно.

ВВГ: А потом поменяем. Стиль то должен ...

ВВГ: Можно ведь вот это все сжать и назвать - стиль.

ВВГ: А так и делают.

ВВГ: И при этом ничего не понятно. Дальше МЕБЕЛЬ, СКУЛЬПТУРА.

ВВГ: А так еще больше будет.

ВВГ: Естественно.

ХЗФ: Ведь это все можно объяснить. Разбираем готику по пунктам.

ВВГ (группе): Успокойтесь. Человек делает машинку. Она читает Власова, надо как то осмыслить. У Власова там много всего. Если вы будете просто Власова так, как газетку читать и принимать все на веру, вы вообще ничего и никогда не поймете. Спрашивается: “Это я сам делаю такую таблицу, или меня заставляет Власов так делать?”

ВВГ: Наверняка он так и делает.

ВВГ: Так. А я не знаю, я же ...

ХЗФ (Артуру): А ты прочитай, если ты не понимаешь.

ВВГ: Этот вопрос еще будет обсуждаться. Это - власовская машинка, якобы. Если во все эти колонки идет крестик, то у меня есть подозрение, что вроде как Власов так и делал. И для того, чтобы проверить правильно ли так, то я делаю другую схему упаковки материала из его книги. Мы сейчас будем про нее еще говорить. Если там будут все время прочерки, - да. Но тогда Власов вроде как ничего не понимает в стилях, хоть и написал такую роскошную книжку, на мой взгляд, и знает про них много такого, чего и другим невдомек.

ХЗФ: Продолжаю: ЦВЕТ - Фиолетовый.

ВВГ: О! В ампире надо белый с золотом, а тут - фиолетовый. А почему фиолетовый?

ХЗФ: Потому что это смешение красного и синего, то есть соединение цвета крови и синева неба вместе.

ВВГ: Это у Власова, да?

ХЗФ: Да.

ВВГ: Мне так и хочется сейчас вставку сделать. Конечно, Власов по-своему понимает готику, на мой взгляд. В разных омысленностях этот цвет трактуется иначе: Фиолетовый – это цвет седьмого архангела (земное имя Сен-Жермен во Франции) в окружении Бога, самого приближенного к нему, а в энергетике человека - цвет седьмой чакры, раскрытие которой говорит о «рождении» просветленного.

ХЗФ: МЫШЛЕНИЕ: вот конкретно такой категории, - романтизм или классицизм - в пункте у Власова не было. Было сказано, что - иррациональная готика. А иррациональность – это как раз к романтизму.

ХЗФ: А как же насчет смешения крови и неба?

ВВГ: А это уже придумки, аллегория.

ХЗФ: Все. That is all.

ВВГ: И все! А ЛИТЕРАТУРА, ЖИВОПИСЬ, МУЗЫКА, ГЕНЕЗИС?

ХЗФ: Ой! ЖИВОПИСЬ – шпалеры–милфлеры были в эти времена в живописи, орнаменты с геометрическим построением. Для живописи была характерна аллегоричность. Художники - Джотто, Дуччо, Тура, Кривелли.

ВВГ: Ага, у Власова это есть, живопись была. Музыка?

ХЗФ: Была, но у Власова не введена.

ВВГ: У Власова - нет. Надо прочерк делать. потому что мы движемся все таки по Власову. А литература, между крестиком и минусом? Тоже нет? У Власова нет про литературу ничего в теме готики, да? МОДА?

ХЗФ: МОДА - есть пункт. Моду судят по живописным произведениям, в которых встречались и встречаются изображения женщин с выгнутыми спинами и выставленными вперед животами. Считалось это образцами красоты, и делалось. Почему это было красиво? Потому что было такое понятие, как “готическая кривая”.

ВВГ: Можете изобразить?

ХЗФ: Я думаю, что это вот такое (рисует).

ВВГ: Да нет. Ха-ха. Своим телом.

ХЗФ: Я не в готике.

ВВГ: Ну, попробовать же можно.

ХЗФ: Я видела как это на картине.

ВВГ: Ну да, я тоже видел и тоже вставал.

(Смех)

ХЗФ: (Изображает). Достаточно?

ВВГ: Ну да, Иероним Босх, например. Это же видно, когда он девушек рисует, он рисует именно в этой позе их. МОДА и ГЕНЕЗИС?

ХЗФ: ГЕНЕЗИС. Тут - народные традиции готы, Византия и романское искусство.

ВВГ: Серьезно, что ли?

ХЗФ: Да. Где она была: Франция, Англия, Германия, Италия, Чехия ...

ВВГ: То есть, в Китае готики нет, да?

ХЗФ: Нет.

ВВГ: Очень хорошо.

(Смех)

ХЗФ: И как же она завершилась? С достижением пределов легкости готика потеряла конструктивную базу для развития. То есть, когда пределы легкости в архитектурной части ...

ВВГ: А как Вы проинтерпретируете такой тезис Власова, что амфир - космополитичен, а готика - интернациональна? Вот что это такое? То есть, в какую графу это поставить?

ХЗФ: Это вот здесь - ГЕНЕТИКА.

ВВГ: Понятное дело, что вы колонку сейчас ищите, куда бы это поставить или прописать. А потом, когда не найдете эту колонку, придется делать новую. И поскольку у вас этого места на листке завались, - места по добавлению колонок, то у вас проблем с этим никогда не будет. Но вопрос четкий: вот куда такую характеристику стиля, как космополитический стиль или интернациональный - поставить? Во-первых, неплохо было бы прокомментировать для публики эти две характеристики, а потом и куда-нибудь их поставить в эти схемки. Вы можете пояснить, чем отличается космополитический от интернационального?

ХЗФ: Начну с интернационального - этот стиль, если он появился во Франции, то дальше он уже развивался на территории всей Европы - и в Германии, и у чехов, и в Англии. Я понимаю под словом интернациональный вот это.

ВВГ: Так, допустим. А как вы проинтерпретируете вот эти три слова при описании амфира: Франция, Россия, Англия. Понятен подвох, да?

ХЗФ: Знаете, о чем тут я хочу рассказать? Да, действительно амфир, Вы тут сказали, развивался и России, и в Англии. Но Власов отмечает, что амфир в России и амфир в Англии - это не то же самое.

ВВГ: Ну и что ?

ВАЕ: Это имеется и в готике.

ВВГ: Конечно.

ХЗФ: Допустим, такие названия как **русский, петербургский амфир** есть лишь названия.

ВВГ: Провинциальный российский амфир.

ХЗФ: Московский амфир

Смена кассеты .

ВВГ: Нельзя?

ХЗФ: Добавляют и наверняка остается ...

ВВГ: Готика Гауди и готика Кельнского собора - совершенно разные вещи, а принцип - один.

ХЗФ: О чем говорить, если в понятиях, в терминологии в этой столько недостатков.

ВВГ: Введите колонку ТЕРМИНЫ. Я то ведь туда вас буду тянуть. Вы же стиль работы задали, я вам верю. Давайте еще колонку введем.

ХЗФ: Я, допустим, для себя как выделила? Я писала ГОТИКА, а затем уже отделяла для себя другим цветом, что с этим же термином какие еще стили встречаются. С термином именно, но это не значит что это - готика.

ВВГ: Да я вас понимаю, но вопрос четкий. Есть и применяется, функционально применяется, термин **интернациональный стиль** и **космополитический стиль** для описания характерной черты явления в искусстве. И Власов этим пользуется. Спрашивается, что это такое? Почему он вводит, во-первых, два типа- **романтизм** и **классицизм**, причем, не как термины, подразумевающие архитектурный стиль, а как понятия, характеризующие принцип восприятия мира. У Власова понятие романтизма другое, как в стиле архитектурном. Это не классификаторы, но он же пользуется еще и этими двумя - космополитизм и интернационализм. В какую колонку их засунуть и почему они разные для него? На Ваш взгляд.

ХЗФ: Ну, я пытаюсь это объяснить ...

ВВГ: Подключайтесь. Вопрос то ...

ВАЕ: Я бы объяснил это тем, что, например, космополитический - этот стиль подходит по средствам колонизации, а интернациональный - это уже ассимиляция. Вроде бы так. И, наоборот, в амфире - это колонизация - Франция завоевала страны, колонизировала эти народы.

ХХХ: Наоборот, они должны были отвергать как культуру.

ВАЕ: Вся античность так прошла.

ВВГ: Ну, давайте так ...

ХЗФ: Ну как я пыталась ответить, все равно он находился в пределах одной страны во Франции. После того, как не стало во Франции амфира, тогда он уже появился в России, как отдельный, который Россия как империя стала у себя утверждать.

ВВГ: Это у Власова? Что, Юля?

ДЮО: У меня есть такое представление, что если космополитический – это я, а интернациональный – это мы.

ВВГ: Да?

ХХХ: То есть, Наполеон - в'амфир (игра слов)...

ВВГ: Принцип введите. Введите принцип, когда речь идет о стилях. Схема понятна: Я и мы; Взаимодействие и отторжение; Эгоцентризм и коллектив. Это же разные термины одного и того же. Мы в стили заходим, почему? Но вот на этом примере этих вопросов я задаю и хочу обратить ваше внимание на одну вещь, если вы хотите где-нибудь и когда-нибудь обсуждать какую-либо тему, а не слушать ее, то вы обязаны тогда готовиться вместе с докладчиком параллельно. Вот тогда можно о чем либо, возможно, ну - может быть, возможно будет говорить. Если вы и дальше будете демонстрировать это отношение к работе типа: «Я приду, послушаю и решу, что мне это надо», то тогда на выходе всегда будет пустышка. Что продемонстрировали, допустим, наши походы к голландцам на семинар. Что с ними теперь делать, никто из вас и не знал, и мы это обсуждали. Что там происходило - непонятно что, на первый взгляд, и неинтересно было основную часть времени сидеть и слушать бредни постсовков. У Власова есть определение, почему он

пользуется этими терминами. И он говорит, космополитический стиль принципиально отвергает традиции, сложившиеся на данной территории в данной культуре, он сам по себе, Я, - вот Юля здорово сказала. А интернациональный стиль - это значит базовая схема есть, - стремление к Богу (готика), но оформляется она при помощи традиционных методов и средств, и материала. В этом смысле он становится интернациональным. То есть схема то базовая одна, но при этом на почве национальной проявлена. И все эти схемки, и все эти солярные знаки, которые так любят наши языческие предки, все это может быть в готике и здесь, и теперь. Другое дело, я спрашиваю, почему же в России готики то нет, если она интернациональна? Псевдоготика есть, например, московский кремль. А вот имперские замашки французских или кремлевских правителей - это не интернационально, это космополитично... Причиной все может быть, почему с готикой не получилось в России - строителей не было, которые кладку могли делать, да?

XXX: Камней не было ...

ВВГ: Или камней таких маленьких или больших ...

АЕП: Я читала о том, почему готика такая, а у нас купола золотые были. В принципе идея вообще другая у нашего народа. Если для готики важно, что кто-то устремляется к небу, то мы - это другое, другая точка опоры, - значит, душа горит, в этом горении нашей души проявлено наше устремление к Богу, и на этой основе мы строили наши церкви. Такая точка зрения существует.

ВВГ: Устремление. И мы делаем. И там делают. Как?

АЕП: Да мы вообще погибаем просто в своей любви к Богу. Можно и так сказать.

ВВГ: Смотрите, я, например, сейчас, играя, говорю такую вещь: имеется предположение, что у наших церкви построены таким образом, что контур куполов сделан таким специально, и когда очень большая масса людей находится под ним, то энергия, концентрируясь через каналы определенные, «забирается» теми, кто это сделал, или придумал и заставил сделать на нашей земле, таким образом определенно поработив русский народ. Идет отсос энергии. Ну, а почему нет. Тоже мнение, да? И написано про это открыто. Ну тут остается верить или не верить. Понять трудно, проверить невозможно. Совершенно другой мир надо построить, в котором все это работает. Но Россия же одна из первых стран или может быть самая первая страна (в 20 столетии), которая поставила перед человечеством проблему подключения к информационному полю планеты, которая не исчезает уже тысячелетия. Полная бессмыслица, на первый взгляд, бредовая ситуация, совершенно непонятно, откуда что взялось. Это не Интернет, это - другое. И попытка русских монахов осуществить этот контакт приводила к тому, что они, выходя из тела, превращались в свет (Серафим Саровский). Это реально зафиксировано. Кто прав?

Поэтому готику может быть и не строили в России, потому что она контуру этого передатчика вроде как никак не соответствовала. Да? Антенна же не может быть любой формы? Она же должна быть определенной формы под определенную задачу и под определенную работу.

Ход чистый и четкий. Я в этом ничего не понимаю. Но я знаю что есть такая точка зрения, и ее муссируют определенные круги. Я не приверженец этой точки зрения, я просто ее знаю. Так же как я не приверженец мистической концепции архитектуры, которую я дал на прошлой нашей встрече. Но очень интересная точка зрения. Ведь люди же есть и отрабатывают этот ход в культуре. С космополитизмом и интернационализмом немножко разобрались, да?

И понятно, ведь когда Власов хочет объяснить, почему амфир не прижился в других странах, он с легкостью непонимающего, как я называю, объясняет это космополитическими чертами ампира. А то, что на нашей земле даже названия готики то нет, оно не сформировано, для него этот факт никак не повлиял на то, что он назвал готику интернациональной. Для меня это очень сильные нестыковки в работе автора. Интернациональная не появилась, а космополитическая появилась. Бред какой-то. Вот здесь я фиксирую или недоработку Власова, или вот эта схема, попытка объяснить отсутствие или присутствие при помощи каких-то черт явления изнутри этого явления, внутренними чертами, оказывается для меня недостаточной. Понятно, что он сделал по схеме. Он сделал так.

Раз у явления такие черты внутренние, то, благодаря этим внутренним свойствам, оно может быть или не может быть. Но я то знаю, допустим, другое представление. Явление может быть не потому, что у него какие то свойства есть, а потому, что так решили вне этого явления по отношению к нему. Понятный ход, да? Вот. Поэтому готика почему то не прижилась в России и нет такого архитектурного фейерверка. И при чем тут космополитизм или интернационализм? Вот Женя встала и говорит, у нас совершенно была другая концепция между общением мной и Богом, да? Другая концепция, другая картина мира. Вы сказали. Вот и все. Получается. Тогда у меня такой вопрос: а какая была концепция общения с Богом взята аббатом Сюзером? Что это за концепция общения с Богом взята им? И она фактически в 12 веке отсекла Россию от культурного развития Европы в этом отношении навсегда?

ХЗФ: В том, наверное, что каждый храм готический строился все выше и выше.

ВВГ: ...и до сих пор строятся, те, которые не могут достроить. Нет, я подвесил вопрос. Я на него сейчас не отвечаю, но точка или фокус понятен? То есть, пришел человек - аббат, впечатлился чем-то, придумал какую-то картинку по поводу того, как надо общаться с Всевышним на небе и во мне самом, прежде всего. Готика - это тоже когда личное участие. Так же как и у нас между прочим. Или нет? Я еще раз грань разворачиваю, и получается, что готика как архитектурные формы - это вторичное, третий шаг или там десятый шаг, как стиль. Первично было совсем другое. Он вообще не хотел этот готический стиль придумывать, оно само получилось у аббата. Так же как и у Давида. Пришли совсем другие люди и назвали по-своему усмотрению своим словом.

ХЗФ: Тогда нельзя сказать, что как эту арочку придумали, так и готика началась.

ВВГ: А ее придумали, когда уже поняли, что хотят. Смотрите, вы второй раз нам фактически сегодня говорите о том, что стиль делается определенным человеком, не людьми, не группой, одним. Да? С Давидом вроде понятно. Он там прославлял доблесть перед отечеством определенных людей, которые понимали, что это такое. А здесь то что аббат то начал прославлять? Допустим, принцип общения с Богом, якобы. Я еще не знаю, Вы ничего мне про это не сказали.. Ну, разобрались с интернационализмом. Будем делать колонки "интернациональный стиль, космополитический стиль"? Хотя теперь понятно, что бессмысленно, поскольку Власов, вводя эти термины, пользуется ими фривольно и ничего этим вводом не объясняет, между прочим. Тогда у меня сразу вопрос. «А что, другими колонками объясняет? По крупному счету, так если разобраться? Колонки введите, я настаиваю на продолжении колонок: «интернациональный» и «космополитический». Да. Все?

ХЗФ: На прошлом семинаре Вы ввели другую таблицу (таблица 2). То, что после вот этой таблицы я смогла в нее внести, и как это делать, сейчас я вам покажу.

Таблица 2

ИДЕЯ		ФАКТ	
ЧТО	содержание	ЧТО	конкретное название
КТО	история идеи, кто первый (социальная характеристика: философ, ученый, художник)	КТО	социальная группа, автор (имя, биография)
ГДЕ	место идеи в кругу идей	ГДЕ	территория
КОГДА	проблематизация предыдущей идеи	КОГДА	дата

КАК	противоречия предыдущей идеи	КАК	строительство, текст, знак
ОТКУДА	базовое предположение	ОТКУДА	история становления

ВВГ: О, вот это уже интересно.

ИДЕЯ	ФАКТ
АМПИР (власть)	АМПИР (Франция19 век)

ВВГ: Зоя. Вы пока чертите, а я буду говорить. Смотрите, вот в этой схеме, которую будет сейчас чертить Зоя, призыв Артура очень четко обозначен: этих колонок не должно быть больше двенадцати. Хочешь-не-хочешь, а колонок только 12. Здесь уже 24 так не начертишь, как в предыдущем варианте.

ХЗФ: Тут, по-моему, у меня есть возможность, это ограничение не мешает.

ВВГ: Хорошо, например, **Идея**, **Факт** и там шесть вопросов, на которые нужно ответить. И вроде как этого достаточно для того, чтобы можно было бы обсуждать тему с выходом на проблему. У кого есть вопросы?

ХЗФ: Что, где, когда - здесь и здесь будут.

ВВГ: То же самое.

ВВГ: Подождите. Как это? Как раз не то же самое.

ХЗФ: Я все расскажу.

ВВГ: Конечно. Нет, подождите, это - **идея**. Вы не можете сюда писать **ампир**, слово. Нет, Вы сюда не можете писать слово **ампир**. И в **факт** не можете писать его же.

ХЗФ: Значит, я не так поняла.

ВВГ: Какие предложения?

ХЗФ: Продолжим. Допустим, если я **стиль** - уберу, а вот эти вещи? Они все равно туда не ...

ВВГ: Нет, давайте так. Куда теперь девать название **ампир** вот в этой таблице?

ХЗФ: Ну, **ампир** - это же название.

ВВГ: Вот. Спрашивается: куда это все? Нет, смотрите, ведь схема начинает сопротивляться, на мой взгляд. То есть старое представление, ...Артур говорит: «Сейчас то же самое будет». Ну да, я уже почувствовал. И первую же попытку поставить туда слово **ампир** я проблематизировал, и вы согласились. Видите - да? действительно в этой схеме название **Ампир** существует вне этой схемы. Мы раньше колоночку могли отчертить, да? А сейчас не можем.

ХЗФ: Для каждой нужно отвечать.

ВВГ: Тогда получается «Ампир» - и вот эти все пункты заполняются.

ВВГ: Все это все и есть **ампир**, название стиля вверху.

ХЗФ: Да.

ВВГ: Давайте.

ХЗФ: Мы перекликаемся вот с этой таблицей.

ВВГ: Судя по рисунку, да.

ХЗФ: Стремление к блеску и ареолу славы римских императоров. Что именно стремление быть подобными римским императорам - я в «Идею» внесла. Но мы уже разговаривали об идеологии.

ВВГ: Да, вот какая тут идея у ампира? Все уже знают, что такое ампир, как он выглядит. Спрашивается: что значит идея ампира. Тут уж можно сформулировать. Власть. Атрибуты власти. Мы, имея власть, безграничную власть императоров, мы должны, в соответствии этому, в виде традиций всех королей Франции до меня, - мы должны иметь собственный стиль. Во-первых, это традиция, конечно, сложившаяся во Франции. Любимый приходящий к власти человек «разрабатывал» свой стиль. Поэтому многие стили в культуре Франции имеют названия королей. Да?

ХЗФ: Стиль Людовика 14 ...

ВВГ: Да. Это - у них. Они так решили, их так воспитали. Если ты монарх и что-то там можешь действительно, то тогда ты действительно можешь это и в культуре. И на тебя начинают работать. Ну, а поскольку в этих идеях или в этой идеологии был воспитан и Бонапарт, то, придя к власти и назвав себя императором, он, конечно, продемонстрировал результаты воспитания.

ХЗФ: Но я не могу это написать в «АРХИТЕКТУРЕ».

ВВГ: Конечно, не можете. Вот куда это теперь записать? Во-первых, это традиция, действительно. Во-вторых, Бонапарт не мог, конечно же, базироваться на готике как атрибуте или характеристике королевской власти. Он не король, он - император, но он - из низов. Короли – это кровь. А я вот пришел и победил. И тогда любая идея, которая прославляет империю - моя. И в истории нашли такое.

ХЗФ: Римские императоры.

ВВГ: Да.

ХЗФ: Получается, что эта власть – это как бы пункт идейный. Архитектура – власть, музыка – власть, литература – власть ...

ВВГ: Тут важнее принцип построения. Вот. Почему я задаю вопрос? Почему мне нужен новый стиль, а не старый? Почему я на старых формах и представлениях или оформлениях не могу осуществляться? Если я пришел к власти, я - значит - делаю это все. Бог с ними, с этими людьми, но традиционная линия мне понятна. Вот стиль Директории так был построен, да? Последующий. Сменилась власть в виде людей, - сразу сменился стиль. Они по-другому не живут. И не будут. У нас этого не было так явно, кстати. На российской почве это вроде как начисто отсутствует. Приходит монарх, и он продолжает фамильную традицию в решении вопросов. И образ церкви Покрова на Нерли, - он пронизывает тысячу лет культуры русской и российской. И воплотился в конечном итоге в храме Христа Спасителя (есть такая точка зрения), - те же формы, те же пропорции. Хотя между двумя постройками 1000 лет. Ну, я утрирую. По-моему, схема вот этой идеи вот здесь и лежит. Давайте ее просто зафиксируем. Если вы будете не согласны, вы говорите про это, мы зафиксируем другое, накидаем сюда, вот в эту сейчас ячейку все, что мы можем придумать. Ход понятен, да? Давайте мою теперь. Я ничего нового не сказал. Власть-стиль. Не воплощение власти, а вывеска. Каждая власть делает свой стиль, обязана делать, традиция такая во Франции.

ХЗФ: Ну, эта традиция была только там.

ВВГ: Да, конечно, а где еще?

ХЗФ: Факт наверное, все эти проявления стиля. Интерьеры ...

ВВГ: Что может быть здесь фактом? Что мы можем записать в эту ячейку?

ХЗФ: Ампи́р.

ВВГ: Нет, **ампи́р** висит там, наверху, в виде надписи.

ХЗФ: Ну, может быть время написать? Промежуток, когда он был во Франции?

ВВГ: Смотрите. Давайте к истории обратимся. Властью обладал в Римской империи тот, кто мог ее защитить или захватить. Только военный начальник или нет?

ХЗФ: Наполеон, что ли?

ВВГ: Нет. Сила. Ведь когда мы говорим об идее «ЧТО?» Что это такое как факт?

ХЗФ: Армия.

ВВГ: Это армия, это сила. Власть – это сила. Поэтому - военный стиль. Он не мог быть другим, он не мог из юбочек состоять, там не было этого понятия. Попробуйте вот это записать. Сила, military. И потом, теперь вот это «ЧТО?» будет проявляться везде действительно. В этом смысле все это пронизывается, все эти колонки, содержанием и символами силы. Препарацию надо делать постоянно. Ведь же мы этим никогда не занимались и никто этим не занимается, судя по тому, как мы читаем книжки. Поэтому относитесь к этому спокойно. Все что сейчас происходит – это первый опыт. Как, что, куда? Через год пойдем. Следующее по ходу что у нас было? «КТО?» Кто сделал эту идею? Значит в первой колонке ампи́ра – Давид, художник. Или я не так писал? Я честно не помню. Что там у меня было в этой графе?

ХЗФ: Кто, что, где, когда.

ВВГ: Нет, «ГДЕ?» - как идея. Там что-то с идеей... Там не персонификация шла. Вы что? Что вы молчите-то? В первой колонке вообще персонификации не может быть.

XXX: Ну, это вторая колонка «Где?».

ВВГ: И как это проинтерпретировано было в прошлый раз?

АЕП: «КТО?» как конкретная личность, да?

ВАЕ: А, да.

АЕП: Про людей, а потом - группа людей, которые разворачивают эти идеи.

ВАЕ: Там, где **факт** - не про художника, а именно носителей того, кто ...

XXX: Нет «КТО?» - где **идея**, про Давида - а он художник.

ВВГ: Давид - придворный художник, понятно, а фактически - представитель элитарной структуры высшего эшелона власти Франции начала 19 века.

XXX: Нет, это уже потом идея.

XXX: Это - факт.

ВВГ: «ФАКТ» - «КТО?»

ХЗФ: Нет, ну Франция - это «ГДЕ?» уже.

XXX: Это «КТО?».

ВВГ: Нет, какая группа во Франции подхватила это все? Художник сидел себе в подвале, как всегда, или там на мансарде, не отапливаемой французской мастерской.

ВАЕ: Мы здесь не имели в виду Францию.

ХЗФ: Да, я про то, что именно в этой колонке нет Франции, здесь только - элитарная.

ВВГ: Да. По-другому не получится в ампире. Это всегда - сверху. Да, элита, «правлящая». Надо в скобках последнее слово. Не интеллектуальная. Теперь «ГДЕ?». А «ГДЕ?» как «ИДЕЯ» - это что? Это между идеями - что это такое было. Тут надо историю идей подключать. Смотрите у Власова этого начисто нет, да? Прочерк.

ВАЕ: Нет, это не так.

ХИБ: А идея то есть - это «КОГДА?».

ВАЕ: «ИДЕЯ» это как, «ИДЕЯ» именно сформулирована была - идея здесь.

ВВГ: ... между идеей ...

ВАЕ: Идея чего?

ХИБ: То есть идея - это «КОГДА?».

ВАЕ: У нас пример был в тех семинарах тогда, по идее. А между идеями это уже последовательность «КОГДА?».

ХЗФ: Я и говорила - в этот период ...

ВВГ: Все, запутались. Тут тонко очень. Ведь реакция Давида на ситуацию в стране была четкой: ситуация разброда, молодежь не любит старших, не верит им. На базе чего у самого Давида? Почему он решил, что мир вокруг рушится, и вот - власть и порядок на основании любви к отечеству и воинской чести и доблести, защиты и формирования этого отечества. Откуда это взялось то? Эта идея? Надо это восстанавливать. У Власова этого нет. Поэтому я и попросил прочерк. Мы можем домыслить Власова, но Власов, оказывается, это не включил в свою книгу. Этим занимаются социологи и культурологи, историки культуры, историки философии этим занимаются. Почему в обществе сложилась эта группа людей, которая понесла это знание. И его подхватили и сделали первыми. У Власова этого нет. Но мы должны понимать, почему эта идея возникла у него, у Давида. Как реакция на что? И Власов, как человек искусства, он искусство от происходящих в стране социальных и культурных процессов фактически оторвал. А известно, что явление объяснить его же внутренними свойствами невозможно. Поэтому, когда он объяснял, что это Давид сделал, то совершенно непонятна логика создания, если читать Власова. Ну, сделал и сделал. Если мы хотим размышлять и обсуждать базовую идею, которая возникла как «ГДЕ?», я предлагаю ее осмысливать как реакцию на что-то. Принцип понятен? и все. А то, что у Власова этого нет, ну и Бог с ним. Я буду потом читать другие книжки, где об этом кто-то размышляет. Тот же Бродель «Игры в которые играют люди - ИГРЫ ОБМЕНА» Это анналы, а Берн написал по этому вопросу психологический трактат о взаимоотношениях людей: «Люди которые играют в игры. Игры, в которые играют люди». Продолжаю - у Власова нет. Все. Прочерк. Он этим не занима-

ется. Я догадываюсь, что он, когда другие стили будет обсуждать, у себя в книге пропи- сывать, у него этот пункт будет отсутствовать. Что, Аня? Ну не надо шептаться, вы вы- валивайте все сюда.

ВАН: Тогда получается, что вопрос «ГДЕ?» перерастает в «ПОЧЕМУ?».

ВВГ: А вот **почему** не получится. Почему он, Давид, на это среагировал? Это для по- нимания необходимо уже обсуждать. А мне сейчас нужно фиксировать явление - и все. Понимаю я при этом, не понимаю - какая мне разница. Мне кто-то напишет, какой-то автор в какой-то книжке: «Давид, споткнувшись на мостовой перед собором Парижской Богоматери, упал и его никто не поднял. И он ...» И так далее. Я не знаю, что его толкнуло на эту мысль, зачем он начал все это писать, осмысливать, рисовать. Я не знаю истории. Я для себя делаю, как и у Власова, делаю белое пятно. Говорю: «О! Я этого не знаю». Мне же важно вам сейчас показать, как знание делается. А как на самом деле - какая мне разница, Господи. А вот факт - что это такое «ГДЕ?» теперь.

ВАН: Франция.

ВВГ: Париж. Франция.

АЕП: ...может быть так же и амфир, он же был для элиты, а Давид - он был элитой или нет?

ВВГ: Может быть, может быть ... Если мы узнаем, что оказывается... Женя, спасибо, - мы узнаем впоследствии, что стиль делает только элита, то это же не просто так вывод. Я же еще не знаю, что там происходит на самом деле. Если я хочу сделать стиль, получа- ется - мне первое! что нужно сделать - залезть в элиту, стать ее представителем, как это сделал, например, Онасис. А как он это сделал, не имея ничего при этом?

ХЗФ: А Давид был в элите?

ВВГ: Я не знаю. Я просто дальше рассуждаю. Что может быть, если это подтвердится в других стилях, на другой истории. На другом содержании, но история та же самая.

ХЗФ: Аббат, например.

ВВГ: Конечно. Это же .. а что такое аббат Сюжер? Это что такое? Он что? был гра- мотным? Он что? Оригену читал или был какой-то прихожанин и мог прочитать только заглавную букву в латинском алфавите, с которой его имя начиналось?

АЕП: А в те времена, я думаю, что вообще вся церковь всегда стояла выше, чем все ос- тальное население.

ВВГ: Ага, а если аббат Сугерий или Сюжер был еще и <особым человеком> в те вре- мена? И поэтому «в аббаты» случайных людей не пускали. И я знаю, что и сейчас, чтобы стать аббатом, надо сдать экзамен на историю архитектуры данного края и т. д. Чтобы сан получить и приход: «Что это такое? ты не знаешь историю своего родного го- рода, архитектурный аспект? - тогда вали отсюда». Наши городские и областные админи- страторы вообще никогда не заняли бы свои места по такому принципу отбора, посколь- ку безграмотные. Я уже не говорю о других аспектах. Поэтому, кто он такой был? Кто такой был Давид? Почему они это сделали? Почему они вообще могли это сделать? И почему им никто при этом не мешал? А ведь у нас в наших рассуждениях, в нашей реак- ции на жизнь это же сплошняком идет. Нам кто-то мешает. Мы хотим, но мы не можем, нам все мешают. Но это не так. Оправдание не есть объяснение. Итак, пишите - Париж. А вот это вот «ГДЕ?» - «ИДЕЯ» обведите пожирнее, как белое пятно.

Следующий пункт «КОГДА?» Тут какие были предложения? «КОГДА» с точки зрения «ИДЕИ». Это вот как раз вот эта схема? Вот ее и нарисуйте. У Власова это есть? Анализ - когда это произошло, с акцентом ИДЕИ.

ХЗФ: Нет.

ВВГ: По-моему, тоже нет.

ХЗФ: Знаете только, он говорит ...что элементы, которые были в классицизме, уже их не могло быть в стране. Они потребностям не удовлетворяли, скажем так. Появился вот этот стиль.

ВВГ: Ну ... концепция потребностей Дилигенского, во-первых, не известна Власову, судя по всему. Мы можем об этом четко говорить. А все авторы, которые не знают, как объяс- нить, что происходит на самом деле, суют в основание объяснения что угодно, чужую

потребность, например. Вот в этом плане мне нравятся американцы. Когда они не знают, из-за чего что-то получилось, они говорят - получилось исторически. А у нас в России такие объяснения: хочут - и все тут. То есть, к истории это никакого отношения не имеет. Смотрите, вот две страны, вот мир - там такой, а тут - такой. Тут хочу и не получил, а там так получилось, но не хотели. Два типа, все наоборот. Поэтому объяснение через потребности для меня очень странное объяснение. Ну и пусть, пусть он так объясняет. «ИДЕЯ» - «КОГДА?» - фактически это конец 17 века, но после какой идеи - неясно. Остальное - понятнее пока что - все это зафиксировали - человека, даты ...

ХЗФ: Тут наверное можно отрезок времени задать.

ВВГ: Да. 1784 – 1819 годы. Вот эти три страны в ячейке «КОГДА» колонки «ФАКТ». Англия, Россия, Франция – по датам. Кстати, мы можем то же самое сделать и по России - табличку. На базе материала Власова опять же. Там будет тоже очень много пробелов, да? И потом эти пробелы, если мы занимаемся ампиром, в частности, в рамках стиля, мы можем это все дело делать по другим источникам.

XXX: Вообще другое будет .

ВВГ: Даты изменятся, имена появляются. Надо же владеть материалом, делать его. А дальше что ?

XXX: «КАК?» и «ОТКУДА?»

ВВГ: А теперь смотрите, напишите «ОТКУДА», А теперь смотрите: сейчас я нарисую одну вещь - так, это ампир (рисует таблицу 3) Что бы развить это предметно на основе колонок предыдущей таблицы, самой первой - «АРХИТЕКТУРА» появляется. Опять все так же заполняется - по архитектуре. Потом вот здесь МУЗЫКА, ЖИВОПИСЬ, ЛИТЕРАТУРА, СКУЛЬПТУРА, ДИЗАЙН, МОДА.

Таблица 2 - АМПИР

СТИЛЬ - ампир			
ИДЕЯ		ФАКТ	
ЧТО	Прославление величия империи	ЧТО	Экипировка римских легионеров, египетские символы силы и власти
КТО	художник	КТО	Давид
ГДЕ	нет	ГДЕ	Париж, Франция
КОГДА	нет	КОГДА	Конец 17 века, 1784-1815
КАК	нет	КАК	«Клятва Горациев»
ОТКУДА	нет	ОТКУДА	нет

ВВЕ: И до бесконечности.

ВВГ: Нет. Культурные ипостаси, культурные проявления, где стиль можно увидеть.

Таблица 3.

СТИЛЬ			
ИДЕЯ		ФАКТ	
ЧТО	содержание	ЧТО	конкретное название
КТО	история идеи, кто первый (социальная характеристика: философ, ученый, художник)	КТО	социальная группа, автор (имя, биография)
ГДЕ	место идеи в кругу идей	ГДЕ	территория
КОГДА	проблематизация предыдущей идеи	КОГДА	дата
КАК	противоречия предыдущей идеи	КАК	строительство, текст, знак
ОТКУДА	базовое предположение	ОТКУДА	история становления

а
р
х
и
т
е
к
т
у
р
а

с
к
у
л
ь
п
т
у
р
а

ж
и
в
о
п
и
с
ь

м
у
з
ы
к
а

л
и
т
е
р
а
т
у
р
а

м
о
д
а

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1

СТИЛЬ	ПРИНЦИП (ИДЕЯ)	АРХ-РА	МУЗЫКА	ЛИТ-РА	ЖИВОПИСЬ	МОДА	ДПИ	ЦВЕТ	ГЕНЕЗИС	ПРОИСХ. НАЗВАНИЯ	МЫШЛЕНИЕ	АВТОР
АМПИР «Стиль Империи» Неоримский ет риге-власть (фр.) от лат. impetium-командовани-евласть (1784) 1804-1815 г.	стремление Наполеона к блеску и ореолу славы римских императоров.	Ш. Персье, П. Фонтен «Соборание эскизов для украшения интерьера и всех видов обстановки» 1812 г.	Нет ничего	Нет ничего	Ж.-Л. Давид «Клятва Горациев» 1784 г.	«римские туники»	элементы древнеримского военного снаряжения: легионерские знаки с орлами, связки копий, щитов, пучки стрел, ликторские топоры. египетские мотивы. Ж.Жакоб (мебель). В интерьере светильники и бронзовые детали мебели.	красный, синий, белый с золотом (яркие)	Классицизм, стиль Людовика 14, стиль Директории. ФРАНЦИЯ Россия Англия	От слова ИМПЕРИЯ.	Стиль парадоксален. Несмотря на нормативность и регламентированность является продолжением художественного Романтизма.	В.Г. Власов. Стиль и в искусстве. Т1. Санкт-Петербург, 1995
ГОТИКА, ГОТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ. (франц. gothique, от итал. gotico, лат. Gothi – готы – общее название племен, вторгавшихся с севера в пределы Римской империи в 3-5 в.). «ланцетовидный стиль», «украшенный» или «декоративный» стиль, «перпендикулярный»	Христианские идеи Вознесения и Воскресения, устремление души к небу, к слиянию с Богом. Готический собор – символ бесконечности	аббатство Сен-Дени (близ Парижа). аббат Сюжер. нач. 12 в. разработка конструкции готической стрельчатой арки (перекрытие больших сводов из отдельных тесаных камней). Крестовые своды, контрфорсы, нервюры (так же декоративные)	Нет ничего	Нет ничего	шпалеры-милфлэры. орнаменты с геометрическим построением. аллегоричность живописи. Джотто, Дуччо, Тура, Кривелли Применение перспективы вынесения точки зрения за пределы картины или фрески (позиция наблюдателя)	Нет ничего	Резная деревянная мебель, ретабль (точка композиции запрестольного украшения). Статуарная скульптура. Геометрическое построение орнамента.	Красный, синий, фиолетовый (соединение цвета крови и синевы неба - вечности)	Народные традиции готов, Византия, романское искусство. ФРАНЦИЯ Англия Германия Италия Чехия С достижением пределов легкости готика потеряла конструктивную базу для развития	народность ГОТЫ	Иррациональность	Нет ничего

Ларченко С.
Аверина Н.

Империя: зло или благо?

"Империя - (лат. власть) - название крупных монархических государств древнего (Римская и.) и нового времени (Британская и. и др.); Для империи характерны захватническая политика, угнетение и эксплуатация подчиненных и зависимых народов" (Словарь иностранных слов, 1952).

РАЗГОВОРЫ И ПОНЯТИЯ

Сегодня в полемике идеологи, принадлежащие к разным политическим движениям, горячо обсуждают тему "империи". Империя в интерпретации сил, примыкающих к газете "День", выступает как некоторая идея, в рамках которой реализуются цели национального величия. Адам Михник в свое время, предупреждая о возможной гибели коммунизма, говорил, что коммунизм, разваливаясь, породит массу националистических вывертов. Демократы, наоборот, меньше всего на свете хотят построения империи. Исходя из демократических ценностей, любой общественный строй оценивается постольку, поскольку он обеспечивает возможности самореализации личности.

Такая самореализация якобы абсолютно невозможна в имперском государстве. Нам кажется, что никто из тех, кто сегодня использует в своей идеологии понятие "империя", не опирается на историческую реальность, а, следовательно, все далеки от истины.

ИСТОРИЯ

Исторически империя - это всегда метаэтническая политическая структура, которая организует метаэтнический экономический, культурный и социальный миры в своем обществе. Подчеркнем, что именно метаэтническая, а не полинациональная структура, стоящая как бы НАД этносами, включающая их в себя и ассимилирующая. Рассмотрим Римскую империю - насколько мрачным и эксплуататорским был мир Юлиев-Клавдиев и Флавиев? Эпоха империи для Рима началась после победы Октавиана над Антонием в 30 г. до н.э., когда первый император смог завоеванный Египет превратить в римскую провинцию. Закончилась - 24 августа 410 года, когда вождь готов Аларх взял и разграбил Рим (потом готы ушли, но впечатление от падения Рима было потрясающим). Установление империи было фактически победой муниципальных земель и рабовладельцев над вершущей земельной аристократии.

Для четырехвекового периода "вечного Рима" существенны несколько моментов. Римское гражданство имели не только города всего итальянского полуострова, но и значительные территории в Сирии, Северной Африке и других регионах, контролировавшихся Римской империей. В Риме многие должностные лица делали политическую, экономическую и военную карьеру, которая вовсе не определялась этнической принадлежностью. В Византии, например, которая во многом унаследовала особенности западной римской империи, многие императоры были армянами.

Идеология империи тоже никогда не была этнически определенной. Религиозные системы, присутствовавшие в Римской империи, были абсолютно

этнически нейтральны. Пантеон римских богов спокойно включал в себя всех богов контролируемых народов. Христианство, поскольку являло наиболее адекватное выражение имперской идеологии ("нет ни эллина, ни иудея") стало в конце II века государственной религией.

Примечательно, что все мировые религии, наднациональные по принципу, зародились в империях. Такой же метаэтнической была и Российская империя - даже в старинные российские роды включались татары, монголы. Этим обуславливалась лояльность многих племен и народов, входящих в империю. В современном Китае, который до сих пор сохранил признаки древней империи, идет спор о существовании устного китайского языка. Письменность вроде бы общая, но разница в диалектах такова, что пекинские и, например, южные китайцы почти не понимают друг друга.

ПАДЕНИЯ

Множество причин тому, от чего погибали империи. В древности главной была та, что цивилизации носили локальный характер. Когда империя расширяла сферу своей ойкумены и включала большое количество варваров, то на их адаптацию требовалось определенное время. Несколько вторжений варваров в римскую империю кончалось тем, что она ассимилировала их, и многие даже становились императорами. Но, как говорится, способность "переварить" ограничена. Когда началось великое переселение народов, оно просто-напросто оказалось по своим масштабам значительно больше, чем возможность адаптации, которую имела эта структура. Существовали и внутренние причины социально-экономического характера. Так, Восточно-римская - Византийская империя исчезла без всякого краха, эволюция ее политической системы была связана с эволюцией экономической.

Но на падение империй никоим образом не сказывалась пресловутая борьба рабов и колоннов. Самое крупное восстание Спартака произошло в 1 веке - после него почти 300 лет никакого значительного бунта не было.

РЕЖИМ

Политический режим в исторически существовавших империях был либо тоталитарный, либо авторитарный. Это связано со многими обстоятельствами. Прежде всего с тем, что социальные структуры общества носили сословно-классовый характер. До победы капитализма человек как индивид не существовал в обществе. Он всегда существовал через включенность в те или иные сословия, корпорации. И мир сословий не был приспособлен к победе демократической структуры. Демократия в древнем мире носила временный и локальный характер.

Кроме того, демократические республики древности были, как правило, этническими. Вспомним историю становления демократического полиса в Афинах. Монополия на политическую власть тогда принадлежала только эвпатридам. Коренные изменения начались в VI веке до н.э. с реформами Солона. Главным было провозглашение: "Афинские граждане не могут быть рабами". Но демократическими свободами не пользовались ни женщины, ни метеки - иноземцы, составляющие значительный процент населения. Как только политический режим начинал выходить за пределы локального этнического сообщества, то у страны было два пути: путь сатрапии по типу восточных монархий

(персидская, ассирийская) или путь метаэтнических структур, или империй.

НОВАЯ ИСТОРИЯ

История не любит прямых путей, и ее логика - не школьная логика, действующая в рамках исключенного третьего. История любит союз "и" и делает иногда "восьмерки". Развитие капитализма дало материал, который позволил формировать полиэтничную политическую структуру на базе демократии. После революции великого Рузвельта в Америке сформировалось социальное рыночное хозяйство, образовалось множество экономических субъектов, на которые опирается демократия (чего в принципе не могло быть в древности), и появилась американская империя - метаэтническая модель с демократическим режимом. Многие западные общества строятся именно по такой модели.

Авторитаризм и тоталитарность же присутствуют в моноэтническом государстве - там, где власть опирается на национальные или религиозные чувства.

ВОИНСТВЕННОСТЬ

Имперские настроения традиционно принято связывать с воинственностью. Но империя вооружается как правило до определенного момента, до достижения стабильности, гарантом которой является некое военное преимущество. Чаще в империях присутствует не идея новых завоеваний, а забота (Великая Китайская Стена, Вал Трояна). Когда Император Наполеон говорил "империя - это мир", он не совсем ошибался. Очень многие стимулы, питающие военные конфликты исчезают, когда появляется метаэтническая конструкция. Но в определенный момент, конечно, империя обязана быть воинственной. Сегодня Америка довольно таки воинственно несет мир. И так будет, пока в мире существует недемократические тоталитарные режимы, основанные на этнических ценностях, они - основные генераторы и источники любых кон-

фликтов. Империя и не должна быть нейтральна, нельзя жить на Луне.

РОССИЯ

Теперь попытаемся разобраться со своей страной. В недавнем прошлом у нас существовала громадная коммунистическая империя с тоталитарным режимом. Ее развал разрушил универсальное метаэтническое пространство и очень много людей страдают сейчас от разобщенности. Патриоты "Дня" опираются на эту тоску и настойчиво говорят о возврате "истинной" империи. Но они подменяют понятия - они хотят сохранить не структуру, а режим, только уже на моноэтнической основе, создав национальную монархию. А какая разница человеку ради чего его ограничивают: ради победы мировой революции ("Раньше думай о Родине, а потом о себе") или ради национальных ценностей (раньше думай о нации, а потом о себе)? Не за то бьют волка, что сер, а за то, что овцу съел. Не за то нужно бить бывшую империю, что она была коммунистической, а за то, что была тоталитарной, то есть воспроизводила архаичные образцы империй не в лучшем виде.

Свобода каждого как условие свободы всех и свобода всех как условие свободы каждого - эта диалектика реализуется в большей степени, конечно, в демократическом обществе, в котором права общностей есть производные от интересов индивидов, их составляющих. Теперь понятно, что демократы стран Балтии, пытающиеся создать демократические республики на моноэтнической основе, тоже стали жертвами недоразумений в собственных представлениях и понятиях. Но они то, кажется, это уже поняли и страдают от первых результатов такого демократизма в посткоммунистическом обществе.

Так что, говоря о глобальном: какое общество мы строим, стоит подумать о таком сочетании как демократия и империя.

(Печатается по: Ларченко С., Аверина Н. Империя: зло или благо? - "Восток-Запад", 1992, N 38, с.23).



Фулканелли

Готический.

(орфография и стиль сохранены)

Прежде всего надо сказать несколько слов по поводу термина *готический*, который широко применяется во французском средневековом искусстве.

Некоторые неправильно полагают, что это название произошло от «*готтов*», древнего германского народа; другие считают, что это направление, своей выразительностью вызвавшее скандал в XVII-XVIII веке, названо так в насмешку в смысле «*варварский*»: таково мнение классической школы, пропитанной декадентскими принципами Ренессанса.

Однако истина, вложенная в уста народа, сохранила выражение «*готическое искусство*», несмотря на усилия Академии заменить его выражением «*оживальная архитектура*». В этом есть скрытый смысл, которым должны были бы заинтересоваться наши лингвисты, с точки зрения этимологии. Почему же так мало лексикологов нашли правильный смысл? Все очень просто, объяснение этого слова надо искать не в его буквальном, а в кабалистическом происхождении.

Некоторые проницательные исследователи были поражены сходством между словами **gothique** и **goetique** и предположили, что должна существовать связь между готическим (**gothique**) и магическим (**goetique**).

Для нас понятие **art gothique** (готическое искусство - просто орфографическая деформация слова «*жаргонный*» (**argotique**)) и эта созвучность прекрасно отвечает фонетическому закону, который не имеет никакого отношения к орфографии и на котором основана традиционная кабала. Собор - это произведение «*арготического искусства*». Толковые словари объясняют слово «*жаргон*» как «*особый язык определенной группы людей, которые не хотят, чтобы их понимали другие*». Таким образом, это и есть разговорная кабала. Те, кто использует этот язык, - «это потомки аргонавтов (**argonautes**), которые путешествовали за Золотым Руном на корабле «*Арго*». До сих пор об очень умном и хитром человеке говорят: он все знает, он понимает «*арго*». Все Посвященные разговаривали на этом языке такие, как бродяги «*Двора Чудес*» во главе с Франсуа Вийоном, «*вольные каменщики*» средневековья, которые истолковали много «*жаргонных*» книг, приводящих нас в восхищение.

Даже в наши дни отверженные, презираемые, непокорные, алчущие свободы и независимости, изгнанники, бродяги, кочевники говорят на этом языке, отвергнутом высшим обществом, в котором так мало благородных людей и всем управляет упивающаяся своим невежеством буржуазия. «*Арго*» остается языком меньшинства, не подчиняющегося общим законам, отношениям и этикету, которые на жаргоне называются

voyous (проходимцы), то есть видящие (**voyants**) или Дети Солнца. Готическое искусство - это искусство (**Хо**) или Искусство света, или Духа.

Таким образом, готическое искусство - это действительно искусство Света и Разума.

Многие, конечно, скажут, что это простая «игра слов». Мы с этим охотно согласимся. Эта игра ведет наше предположение к уверенности, к научной истине, дает ключ к религиозной тайне, а не держит эту гипотезу в лабиринте капризного воображения. Здесь нет ничего случайного, натянутого; все предусмотрено, упорядочено, узаконено, и не нам изменять по своей прихоти волю Судьбы. Если смысл слова не дает нам ничего нового, ничему нас не учит, не приближает нас к Создателю, - то словарь здесь бессилён. Язык не существует сам по себе, он всего лишь инструмент разума, отражение Всеобъемлющей Идеи. Мы ничего не изобретаем, ничего не создаем. Все существует во всем. Наш микрокосм - это всего лишь живая, мыслящая, более или менее совершенная частичка макрокосма. То, что мы рассчитываем изобрести усилием своего интеллекта, уже где-либо существует? вера дает нам прочувствовать, что это такое; откровенность дает нам абсолютную уверенность. Часто мы соприкасаемся с чудом, но в своей слепоте и глухоте не замечаем его. Сколько чудесных вещей мы откроем, если научимся тщательно разбирать слова, разбивать оболочку и высвободить истинный смысл, божественный смысл, который они в себе заключают! Иисус говорил притчами; можем ли отрицать истинность того, чему он учил? А в обычном разговоре, разве не экивоки, каламбуры, ассонансы дают нам понять, что избегающим тирании «канона» и проявляющим, даже не подозревая об этом, качества истинного кабалиста?

Наконец, заметим, что арго - это одна из разновидностей «Языка Птиц», языка философов и «посвященных». С его помощью Иисус передавал знание апостолам, заключая в язык свой дух, Святой Дух. Этот язык посвящен в тайны и раскрывает самые глубокие истины. Древние инки называли его «языком придворных», потому что он был языком посвященных, которым он давал ключ «двойному знанию»: Священному и профаническому. В Средние века его называли: «Живым знанием», «Божественным языком», «Оракулом бутылки».

История убеждает нас, что люди говорили на этом языке до постройки Вавилонской башни, после которой большинство из них забыло этот язык. Сейчас мы находим его черты помимо арго, в некоторых других языках: пикардийском, провансальском, цыганском.

(Фрагмент со страниц 40-43 из: Фулканелли Тайны готических соборов и эзотерическая интерпретация герметических символов Великого Делания. - М.: REFL-book; ВАКЛЕР, 1996. - 240 с.; в свою очередь: эта книга - перепечатка с французского издания 1926 года издательства «Шемит» под псевдонимом Фулканелли)

Власов В.Г.

Готика

Приводится полный текст, достаточно большой для словаря, с сохранением стилистики, синтаксиса и орфографии автора, а также некоторые иллюстрации с соответствующими надписями (надо сказать, что их вид в книге не лучшего качества). Здесь в статье про суть готики с очевидностью демонстрируется один из ошибочных постулатов, что эту суть можно увидеть при помощи такого способа как созерцание и описание внешней формы явления, в данном случае - готического собора. Я не сторонник таких способов работы. Суть «схватывается» адекватной ей идеей - это более сильная в эвристическом смысле позиция. Неадекватная идея приводит к «диким» искажениям в сознании. Об остальных довольно многочисленных авторских опусах, и тех, кого он цитирует, - в другом месте...

Готика. Готический стиль (франц. gothique, от итал. gotico, лат. Gothi, - готы - общее название племен, вторгавшихся с севера в пределы Римской империи в III-V веках) - исторический художественный стиль, господствовавший в западноевропейском искусстве в XIII-XV вв. Он возник на основе народных традиций готов, достижений романского искусства, главным образом архитектуры, и христианского мировоззрения. Готика характеризует третий, заключительный этап развития средневекового искусства Западной Европы. Христианская культура Запада вступила в период интенсивного развития позднее, чем уже закосневшая к тому времени культура Византии, но вперед продвигалась удивительно быстро. Это объясняется разнообразием природных условий и народов, заселивших в V-VII веках бывшую Западную римскую империю. Греки презрительно называли их варварами, что буквально означает «непонятно болтающие», подчеркивая грубо звучащий для греческого слуха язык. Позднее римляне дали им общее название «готы».

Термин «готика» появился в эпоху Итальянского Возрождения как насмешливое прозвище «варварской», не имеющее художественной ценности, уходящей эпохи средневековья. Именно в этом смысле упоминает готику Дж. Вазари. Долгое время она считалась таковой, пока в начале XIX века не была реабилитирована романтиками. «Готическим» первоначально именовали вообще все средневековое и лишь позднее - его поздний период, отличавшимся ярким своеобразием художественного стиля. Готика - подлинный «венiec средневековья», это яркие краски, позолота, взлетающие к небу колючие иглы башен, симфония света, камня и стекла...

Своеобразный готический стиль в архитектуре складывался на севере современной Франции, в провинции Иль де Франс, а также на территории современной Бельгии и Швейцарии. Несколько позже - в Германии. Есть данные, что уже в начале XII века мастера аббатства Сен-Дени близ Парижа под руководством аббата Сюжера начали разработку новой конструкции типично готической стрельчатой арки. Еще одна версия говорит о заимствовании подобной формы из архитектуры арабского Востока (см. арабское искусство). В своем исследовании «Готическая архитектура и схоластика» Э.Пановский утверждал, что «новый стиль строительства» (opus Francigenum - с латыни: Франкское творение) - хотя и сотворенный, по словам Сюжера, «многими мастерами разных народов» и вскоре действительно развившийся в истинно международное явление - распространялся из «района, который умещался в радиусе менее чем в сто миль с центром в Париже» (из: Богословие в культуре средневековья. Киев:

Путь к истине, 1992, с.53). Факт рождения готического стиля многие специалисты считают кульминацией романского искусства и, вместе с тем, его отрицанием. Долгое время элементы того и другого стиля сосуществовали, сочетались, а сама переходная эпоха XII века носила ярко выраженный «возрожденческий» характер. О кризисе романского стиля как причине появления готического своеобразно писал архитектор Н.Ладовский: «Новые архитектуры создавались дикарями, пришедшими в соприкосновение с культурой. Так была создана Готика. Пришли дикари, увидели новую для них архитектуру, не поняли ее и создали свою; римляне, имевшие много вполне законченных форм, не могли двинуться дальше» (из: Мастера советской архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1975, т.1, с.344).

Классическая стадия развития искусства готического стиля, так называемая «Высокая готика», приходится на годы правления Людовика IX Святого (1226-1270), поздняя - Карла V и Карла VII Валуа. В XIV-XV вв. готический стиль проник в Северную Италию. Готика явилась результатом длительной, многовековой эволюции средневекового искусства, его высшей

стадий и одновременно первым в истории общеевропейским, интернациональным художественным стилем. Ее позднейшая разновидность так и называется стилем интернациональной готики.

Основой готического стиля была архитектура, церковное строительство, органично связанное с возвышенными идеями христианства. На Востоке, в Византии со временем предпочтение стало отдаваться крестово-купольным в плане храмам, на Западе - удлиненным базиликам в форме латинского креста. Римские базилики с самого начала оказались очень удобными для проведения собраний большого количества людей, чье внимание из-за пропорций внутреннего пространства естественным образом обращалось к алтарю. В романской архитектуре это пространство перекрывалось двухскатной крышей, деревянные стропила которой маскировались плоским «подшивным» потолком. Всю нагрузку такого перекрытия несли стены, их приходилось делать максимально толстыми с маленькими окнами. В связи с усложнением требований, предъявляемых к архитектуре церквей - увеличению внутреннего объема и его выразительности, строители пытались ослабить нагрузку на стены, перекрывая интерьер так называемыми крестовыми сводами, получаемыми от пересечения двух цилиндров под прямым углом. Такая конструкция была более совершенной, она переносила тяжесть перекрытия со всей плоскости стены на четыре угловые опоры. Но был один существенный недостаток. Крестовые своды создавали боковой распор, из-за чего столбы приходилось делать особенно массивными и даже пристраивать к ним дополнительные наружные опоры - контрфорсы (франц. *contreforse* от лат. *contra* - против и *fortis* - сильный, утолщение стены, либо отдельно стоящая опора, противодействующая силе бокового распора арки или свода). К тому же выложенные из камня своды были крайне тяжелы. В отдельных случаях их толщина доходила до двух метров. Большое внутреннее пространство перекрыть таким способом оказывалось невозможно. Поэтому в поисках путей облегчения свода строители укрепляли его каркас, делая заполнение более легким. Каркасные арки, образующиеся на пересечении крестовых сводов, стали называть нервюрами (от франц. *nerve* ребро, складка). Нервюры связывали между собой опоры квадратных в плане пролетов нефа (франц. *nef* от лат. *navis* - корабль, - удлиненное помещение христианского храма, чаще всего расчлененное вдоль колоннадой или аркадой на три части: главный неф и боковые, своими пропорциями ассоциирующиеся с кораблем), причем на каждый квадрат главного нефа приходилось по два меньших, боковых. Такая удачно найденная конструкция обусловила удивительную прочность «связанной системы» перекрещивающихся диагональных ребер и особый архитектурный ритм внутреннего пространства, расчленяемого чередующимся шагом центральных и боковых опорных столбов. В этой конструкции и был заложен импульс дальнейшего развития стиля. Постепенное облегчение стен и перенос тяжести свода на внутренние опоры здания привели к появлению так называемого «переходного стиля», предшественника готики. Но вместе с новой конструкцией появились и новые сложности.

Каркасная конструкция состояла из двух диагонально пересекающихся арок и четырех боковых. Боковые, щековые арки, опирающиеся на четыре стороны квадратного или прямоугольного в плане основания, оказывались, если их делать полуциркульными, значительно ниже диагональных, что было очень неудобно. Согласовать высоту арок между собой было проще всего, придав им вместо полукруглой заостренную форму. Стрельчатая арка оказалась именно такой формой. Тогда же, видимо, строители обнаружили, что чем выше и острее арка, тем меньше производимый ею боковой распор на стены. Высокие стрельчатые арки, ребристые своды и каркасная система опор позволили перекрывать гигантские пространства, увеличивать высоту здания и освобождать стены от нагрузки, не боясь при этом, что они обрушатся. Стены прорезались огромными окнами, интерьер храма становился высоким и светлым. Так технологическая необходимость породила новую конструкцию, а та, в свою очередь, оригинальный художественный образ. Подчеркиваем, что завоевание Готики состоит не в открытии стрельчатой арки, которая была известна еще в Древней Месопотамии и которую с успехом применяли арабы в VIII-IX веках. По-новому была решена задача перекрытия больших сводов из отдельных тесаных камней. «Прогресс, отмечающий эпоху готики, - писал О.Шуази, - выразится главным образом в окончательном и последовательном решении двойственной задачи: выкладки крестовых сводов и достижении их устойчивости. Готическая архитектура одолеет трудности выкладки применением нервюрных сводов, а проблему устойчивости решит введением аркбутанов (франц. *arcboutant* от *arc* - арка и *boutant* - опора)... История готической архитектуры - это история нервюры и аркбутана» (Шуази О. История архитектуры. М.: АА, 1937, т.2, с.239).

Формы архитектуры стали выражать христианскую идею духовности, устремления ввысь, к небу. Готические строители соревновались - кто выше поднимет своды собора. Ребристые своды складывались из мелких клинообразных камней и со временем были настолько усовершенствованы, что становились упругими и легкими, в корне меняли представления о тяжелой каменной конструкции. Одной из главных особенностей готического стиля стала дематериализация формы. Конструкции и физические свойства материала больше не определяли зрительный образ. Входя в готический собор, человек видел ряд уходящих ввысь тонких колонн и расходящихся над ними еще более тонкие ребра сводов, которые казалось парили в небе. На самом же деле эти своды были невероятно тяжелы и давили огромным весом на скрытые внутри тонких пучков колонн опоры и еще более массивные контрфорсы, вынесенные за пределы интерьера и поэтому незаметные для зрителя.

Готический собор - символ самой бесконечности. Его художественный образ, вопреки распространенным представлениям, выражает не строительный расчет и рациональную конструкцию, а иррациональную мистическую устремленность человеческой души к неведомому, загадочному... И, вместе с тем, эта дерзкая мечта воплощена в материальной, видимой, осязаемой форме... Камень за камнем, все выше и выше... Эта невероятная метафизика духовного порыва, дерзости и религиозного смирения, мечты и реальности, воображения и расчета прекрасно выражена в романе английского писателя У.Голдинга «Шпиль».

Весь «художественный секрет» и своеобразие, неповторимость готической архитектуры состоит в том, что «зрительная конструкция» здания не совпадала с реальной. Если последняя работала на сжатие, то зрительный образ выражал идею Вознесения, устремления души к небу, к слиянию с Богом. В камне даже выкладывались «несуществующие» конструктивные элементы, декоративные нервюры, создававшие на сводах, прихотливый узор, их пересечения превращались в крестоцветы, распускались наподобие фантастических каменных цветов. Происходило образное перевоплощение всех конструктивных элементов. «Зрительный вес» камня больше не соответствовал физическому, тяжелый и твердый - он превращался в легчайшее кружево резьбы. Иррациональность, атектоничность - главные черты готической архитектуры - роднят ее с Барокко. Если иррациональная архитектура Барокко является критической стадией развития и усложнения классицистических архитектурных форм, то Готика точно так же - высшая, завершающая стадия развития романского искусства.

О.Шпенглер, размышляя о путях развития европейской художественной культуры, отмечал, что «в Готике и Барокко, как когда-то в египетском искусстве, искали с каким-то смутным чувством долга..., готический стиль растворяет материальность в пространстве». Преодоление тяжести тела и души стало с этих пор главным устремлением человека в искусстве. Античные формы с их равновесием сил опоры и давления для этой цели уже не годились. В искусстве Готики предмет, форма, объем - только символ «мироощущения в пространстве», носитель «невещественной протяженности», идеи бесконечности (Шпенглер О. Закат Европы. М.: Мысль, 1983. т.1. с.405-411). Это совершенно новая для искусства, иррациональная, трансцендентная идея впервые наиболее отчетливо проявилась именно в Готике. Отсюда и основная композиционная доминанта - вертикаль. Готический собор только вырастает из земли, но живет в небе.

Процесс дематериализации готической архитектуры приводил к тому, что из тектонической и замкнутой она превращалась в пластическую и пространственную композицию. Готический собор в большей степени организация пространства, как внутреннего так и наружного, чем форма. Готическая архитектура не оформляет, замкнутое пространство, а превращает все вокруг себя - и земную твердь, и небо - в образно-значительное целое. Об этом хорошо написал О.Мандельштам: Кружевом камень будь: И паутиной стань:

Неба пустую грудь: Тонкой иглою рань.

На строительство соборов, как и пирамид в древности, тратились огромные средства, силы и жизнь многих поколений. Величайшее сооружение ранней Готики собор Парижской Богоматери (Notre-Dame de Paris) был заложен в 1163 году, строился более ста лет и достраивался до конца XIV века. Самый большой из всех соборов находится в г.Реймсе, его длина 150 метров, а высота башен - 80 м, строился с 1210 года до начала 14 века. Миланский собор строился до 19 века. Многие соборы так и остались незаконченными: они не имеют шпиля или у них только

одна башня на фасаде; у некоторых две башни, но совершенно различного стиля и размеров, так как они достраивались в разное время.

Атектоничность и символичность композиции готического собора делали его не только архитектурой, сколько скульптурой, вернее множеством пластических образов. Собор был наполнен скульптурой снаружи и внутри. В одном соборе могло быть около двух тысяч различных скульптурных изображений. (Леса Готической скульптуры!: Как жутко все и близко в ней.: Колонны, строгие фигуры: Сибилл, пророков, королей...: Мир фантастических растений,: Окаменелых привидений,: Драконов, магов и химер.: Здесь все есть символ, знак, пример.: Какую повесть зла и мук вы: Здесь разберете на стенах?: Как в этих сложных письменах: Понять значенье каждой буквы?: Их взгляд, как взгляд змеи, тягуч...:Закрыта дверь. Потерян ключ.: М.Волошин). Для понимания сущности готического стиля немаловажно проследить и эволюцию общей композиции кафедрального собора. Его башни постепенно теряют свою самостоятельность и не стоят свободно, как в романской архитектуре, а примыкают вплотную к главному фасаду, которым становится не южный как ранее, а западный, и почти полностью сливаются с ним, обретая прямоугольную форму. «Большая роза» заполняет собой образовавшееся пространство между двумя башнями. В результате получается абсолютно симметричная композиция. Подробное описание одного из самых ранних кафедральных соборов «переходного стиля» дает в своем романе «Собор Парижской Богоматери» В.Гюго: «...вряд ли в истории архитектуры найдется страница прекраснее той, какою является фасад этого собора, где последовательно и в совокупности предстают перед нами три стрельчатых портала; над ними - зубчатый карниз, словно расшитый двадцатью восемью королевскими нишами, громадное центральное окно - роза с двумя другими окнами, расположенными по бокам... высокая изящная ограда галереи с лепными украшениями в форме трилистника... и, наконец, две мрачные башни. Все эти гармонические части великолепного целого, воздвигнутые одна над другими в пять гигантских ярусов, безмятежно в бесконечном разнообразии разворачивают перед глазами свои бесчисленные скульптурные, резные и чеканные детали, могуче и неотрывно сливающиеся со спокойным величием целого. Это как бы огромная каменная симфония; колоссальное творение... подобно «Илиаде» и «Романсеро»..., чудесный результат соединения всех сил целой эпохи... это творение рук человеческих могуче и изобильно, подобно творению Бога, у которого оно как будто заимствовало двойственный его характер: разнообразие и вечность...» (Гюго В. Собрание соч.: В 15 т., М.: Худ.лит., 1953, т.3. с.107-108). Далее Гюго подчеркивает «переходность» стиля собора Парижской Богоматери, в архитектуре которого впервые произошла «прививка стрельчатого свода к полукруглому», и то, что «стрельчатый свод был вынесен из крестовых походов» и «победоносно лег на широкие романские капители» (там же, с.112). Версии прямого заимствования франками стрельчатой арки из арабской архитектуры придерживались в то время многие писатели и художники-романтики. Однако они, как ни странно, забывали при этом о главном отличии готической архитектуры от арабской - одухотворяющей ее христианской идее Вознесения и Воскресения. Готика заимствовала с Востока, но не от арабов, а из Византии, идею цвето-световой организации пространства собора, претворив ее совершенно иначе, не средствами мозаики, а сиянием цветных стекол витражей и динамикой нервюр. Новая конструкция окончательно освободила стену от нагрузки, витраж заменил традиционную роспись и мозаику, а вся стена превратилась в одно большое окно. Причем не только цвет, но и переплеты витражей имели принципиальное значение - своими узорами они окончательно снимали ощущение плоскости стены. Итогом этих важных нововведений стал разительный контраст симметрии, тектоники плоскости главного фасада и совершенно иного по характеру внутреннего пространства. Этот контраст производил ошеломляющее впечатление. Сплошные ряды уносящихся ввысь пучков колонн и окон не давали возможности сориентироваться, понять логику конструкции, остановить взгляд, оценить размеры и пропорции помещения - везде лишь игра света и цвета. Это и есть готический идеал - предельно живописное решение архитектурного пространства. Готические художники умело и последовательно, вероятно, сами того не осознавая, уничтожали всякие следы конструктивности, тектоничности, ощущения целостности и замкнутости. Человеку, находящемуся внутри собора, должно было казаться, что пространство уходит у него из под ног во всех направлениях, а сам он летит в бесконечные дали. Даже в деталях происходит последовательное преодоление тектоники в стремлении к максимальной живописности. Подобно тому, как некогда коринфская капитель уничтожила последние следы тектоники дорического ордера, так и готическая, украшенная на-

туралистически трактованными листьями, стала выражать не опору, а только зрительную связь, пластику «живой» формы.

Переход от выражения конструкции к ее изображению, от тектоники к пластике - главная черта готического стиля. Скульптура и орнамент отрываются от плоскости стены и становятся все более натуралистичными. Характерно, что даже снаружи собора массивные контрфорсы, играющие исключительно конструктивную роль и передающие давление сводов вниз, на землю, украшаются башенками-фиалами, чтобы и эти элементы приняли живописный и динамичный вид, прямо противоположный их конструктивному назначению. Вертикаль становится окончательно преобладающей, для чего используются треугольные вимперги над порталами и окнами, маскирующие горизонтальные членения фасадов. В течение одного столетия меняется и характер башен. В более раннем соборе Парижской Богоматери, по мнению многих специалистов и вопреки убеждению Э.Виоле-ле-Дюка, башни вполне завершены - они и должны оставаться невысокими и прямоугольными, как и требуется для подвески колоколов. В более поздних сооружениях - в Реймском, Кельнском соборах - целесообразность уже не играет никакой роли, и башни служат лишь для того, чтобы зрительно выразить движение вверх, к небу (Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств. М.: ИЗОГИЗ, 1936, с.108). Готика как и Барокко, оказывается не искусством целесообразного, а искусством иллюзии, внешнего впечатления, шедевром воображения. Все ее детали - «атрибуты чувства».

Готические соборы с их скульптурой, рельефами и ажурными орнаментами сплошь раскрашивались, снаружи и изнутри. Эта окраска почти не дошла до нашего времени. Можно представить, какое впечатление производили раскрашенные статуи в полумраке собора. К ним относились как к живым: фигурам святых поклонялись, а изображения адских сил и фантастических чудовищ наводили ужас. Отсюда возникло множество легенд об оживающих статуях, которые описывались позднее в популярных «готических романах». С каменной готической скульптурой связано искусство деревянных резных алтарей. Они делались раскрывающимися, из нескольких створок, сплошь украшенных скульптурой, ярко расписывались и золотились. В дальнейшем они послужили отправной точкой для композиции запрестольного украшения - ретабль, или ретабло (франц. retable, исп. retablo - позади стола), характерной для французского Ренессанса и испанского стиля исабеллино. Интерьеры дополнялись резной деревянной мебелью.

Вопреки представлению о сумрачном и аскетичном облике готических соборов, да и вообще «мрачности» средневековой культуры, можно утверждать, что готика была очень яркая, многоцветная. Полихромная роспись стен и скульптур усиливалась красочностью развешанных вдоль нефов шпалер-милфлеров, живыми цветами, блеском золота церковной утвари, сиянием свечей и чрезвычайно яркой одеждой заполнявших собор горожан. А постоянно меняющееся состояние неба, лучи света, свободно проникающие внутрь собора через многоцветные стекла огромных витражей, создавало совершенно ирреальное ощущение... Казалось, что «корабль» действительно плывет... Это ощущение можно испытать и сейчас...

Такая роль цвета и света сохранилась до эпохи Возрождения, когда живопись стала отделяться от архитектуры и скульптуры, аналогично тому, как в античности статуи и здания расписывались все скромнее по мере того, как развивалась энкаустика и мозаика. В этом отношении все средневековье представляет собой эпоху яркого и натуралистического искусства. Но наряду с этим, имела место и глубокая символика цвета. Поэты и историки средневековья любят говорить о том, что в целом «цвет Готики - фиолетовый». Это цвет молитвы и мистического устремления души - соединение красного цвета крови и синевы неба. В готических витражах действительно преобладают красные, синие и фиолетовые краски. Синий цвет считался символом верности. Особой любовью пользовались также черный, оранжевый, белый. Как дополнительный к фиолетовому, желтый считался особенно красивым, а зеленый был символом влюбленности. Зеленое чаще носили женщины (Хейзинга Й. Осень средневековья. М.: Наука, 1988, с.303-306).

Характерно, что в последующие эпохи, когда стало преобладать рациональное мышление, фиолетовые гармонии использовались мало.

Расцвет Готики - это и расцвет статуарной скульптуры. Статуи соборов Реймса и Наумбурга - с очевидностью доказывают это. «Повышается самостоятельная ценность фигуры... у ангелов высокой Готики... женственная тонкость головы доходит до изящества, до изысканности, гра-

циозная улыбка играет на тонко очерченных губах, волосы схвачены повязкой, и красивые локоны образуют прическу, ближайшее подобие которой мы можем найти у женщин Аттики времен Фидия» (Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств. М.: ИЗОГИЗ, 1936, с.114-115). В большинстве скульптур появляется особенный изгиб, чрезвычайно мягкая, пластичная линия, получившая название «готической кривой». Она ассоциируется с греческим хиазмом, но отличается от него именно своей атектоничностью и деструктивностью. «Готическая кривая», так же как и имматериальная светопись витражей, - ничто иное, как отрицание античной «телесности». Форма готической фигуры превращается в музыку складок драпировок, никак немотивированных конструктивно, поднимаемых неведомым вихрем. В этом иррациональном вихре было бы совершенно нелепым искать какие-то достижения либо ошибки в пластической анатомии или «правильности» изображения человеческого тела. Никакой правильности там быть не может, поскольку мышление художника абсолютно иррационально. Кон-Винер интересно пишет о том, что готическая эпоха отличалась невиданной ранее «свободой тела», «освобождением движения во всех направлениях». Об этом свидетельствуют, по его мнению, странные на наш современный взгляд изображения женщин с изогнутыми спинами и выставленными вперед животами, явно выполненных в качестве образца красоты. «Стиль самой жизни, по всем вероятностям, стал более взволнованным, кровь стала быстрее обращаться в жилах народа, чем в романскую эпоху. Об этом говорят нам крестовые походы, песни трубадуров и философия того времени... Готика заставляет женщин рыдать над гробом Спасителя, ангелов ликовать - словом, вносит аффект, взволнованность. В силу того же самого уже с начала Готики все богатство библейских и легендарных тем начинает служить программой для украшения церкви и книги, все церковное мировоззрение с его отвлеченными идеями находит свое выражение в камне и красках. Сцены, которые требуют действия и об изображении которых еще не думало XIII столетие, становятся вдруг любимыми темами, например, небесное венчание девы Марии» (Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств. М.: ИЗОГИЗ, 1936, с.116-117). И в этом смысле действительно готическое искусство великолепно и полно подготовило эпоху Возрождения с ее удачным соединением красоты тела и полета души.

Динамика, экспрессия и взволнованность отразились и в «малых формах» резьбы по кости, орнаменте, книжной миниатюре того времени. Готический орнамент атектоничен и динамичен в отличие от классического. Не случайно так распространен в Готике мотив виноградной лозы, свободно растущих ветвей, листьев - любой, прихотливо извивающейся, «ползущей», как в «краббах» (нем. Krabbe от klabbein - ползать, элемент растительного декора, как бы выполняющего на архитектурные детали), формы. И это несмотря на множество архитектурно-декоративных элементов, имеющих строго геометрическое построение.

В основе готического орнамента лежали простые фигуры - круг, треугольник, легко вычерчиваемые по линейке и циркулем. Орнамент, построенный на очертании этих фигур, так и называется - масверком (нем. maswerk - работа по нанесенным размерам). Аналогичным образом строился знаменитый готический трилистник, розетка, квадрифолий.

Книжная миниатюра Готики, по сравнению с романской, отличается преобладанием тончайшего растительного орнамента, а строгий романский шрифт - Каролингский минускул - сменяется нарядным и изысканно-декоративным готическим.

Архитектура была главным формообразующим фактором готического стиля. Мебель, предметы церковной утвари из позолоченного серебра, дерева и слоновой кости повторяли в миниатюре композицию архитектурных сооружений и их декоративных деталей. Таковы, в частности, архитектурные дарохранительницы, реликварии, небольшие переносные алтари-складни.

Эпоха Готики была также периодом интенсивного развития светской культуры. Именно в это время впервые в истории человечества культивируются идеалы духовной любви, возникает лирическая поэзия и музыка, куртуазное искусство, отражающее понятия рыцарской доблести, чести и уважения к женщине. Развивается искусство светской живописи, появляется портрет. Поздняя Готика XIV-XV веков - венец средневековья - в архитектуре получила название «пламенеющей готики».

Эта стадия в развитии форм готического искусства была своеобразным средневековым маньеризмом; она не заключала в себе принципиальных открытий, как в прежние времена, а лишь усложняла старые элементы, делая их все более изысканными и вычурными. Архитектурный

декор терял свою объемность, становился сухим и жестким кружевом на поверхности стен, башен, сводов. Наиболее характерным примером стиля «пламенеющей готики» стали извивающиеся наподобие языков пламени башни-пинакли с завершениями-фиалами, своей формой давшие название этому стилевому течению. Позднегоготическое искусство разделилось также на множество отдельных региональных школ и индивидуальных стилей художников. Выражением этой тенденции индивидуализма и субъективизма позднего средневековья является искусство живописцев Джотто и Дуччо. Применение этими художниками перспективы, вынесение точки зрения за пределы картины или фрески как раз и отражает тенденцию «отстранения» от изображаемого, позицию наблюдателя. Это была новая, невозможная в раннем средневековье субъективная концепция художественного творчества. Она нашла свое отражение и в новом понимании скульптуры. Статуи стали рассчитываться на одну-единственную точку зрения и воспринимались «картинно».

Для южно-немецкой, тирольской готики особенно характерна яркая полихромная роспись интерьеров и деревянной мебели. «Перпендикулярная готика» в Англии полностью скрыла архитектурную конструкцию под орнаментом. «Кирпичная готика» северных стран акцентировала цветом декоративные архитектурные элементы. В изобразительном искусстве усиливались черты натурализма. Изображаемые вещи перестали означать лишь «идею вещей», и стали больше напоминать реальные, материальные тела. В этой новой идеологии искусства поздняя Готика непосредственно переходила в искусство проторенессанса, в котором переплетались религиозный мистицизм и номинализм, идеализм и натурализм. Готический стиль продолжил развиваться в эпоху Итальянского Возрождения и искусстве Сьенны, Венеции, Орньето, Флоренции, Пизы.

Последнюю кризисную стадию развития стиля «интернациональной готики» Северной Италии XV столетия часто называют «готическим маньеризмом». В ней особенно сильно проявилась экспрессивная надломленность формы, острая, доходящая до гротеска, графичность, обилие сложных аллегорий, символики, странных, болезненных преувеличений, трансформаций, мельчайшая выписанность натуралистически трактованных деталей, сверкающих подобно драгоценным камням в живописной оправе. Эти черты проявились и в творчестве таких необычных живописцев как феррарец К.Тура и венецианец К.Кривелли.

В Северном Возрождении традиции готического стиля, соединившись с итальянским Маньеризмом и Барокко, продолжали определять особенности художественного развития Германии на протяжении XVII и XVIII веков. Это привело к такому необычному сплаву как «готическое барокко» Южной Германии и Чехии, представлявшее собой архаическое течение в развитии европейской художественной культуры. Во всех этих явлениях ощущался кризис, усталость стиля. Первоначально готическая архитектура - одно из выдающихся достижений человеческой мысли - разрешала одну главную конструктивную задачу: облегчение сводов. Когда пределы легкости были достигнуты, этот стиль потерял конструктивную базу для развития. Его внутренние возможности были исчерпаны, хотя еще долго как бы по инерции, Готика питала различные виды искусства. Длительный кризис, исчерпанность форм «пламенеющей» и «интернациональной готики» показывал необходимость поиска новых формообразующих принципов, вероятнее всего, по контрасту, на основе возвращения к классическим формам. Так в недрах Готики подготавливался Ренессанс. Однако этим история готического стиля не закончилась. В архитектуре позднего Итальянского Возрождения, в частности, в постройках Дж. Виньола, наблюдался некоторый «возврат к Готике», включение в классическую схему отдельных готических деталей, моду на которые усиливал Маньеризм. В конце XVIII - начале XIX в рамках движения «национального романтизма» возник стиль Неоготики в Англии, Франции, Германии и России (никалаевская готика). На рубеже XIX-XX веков Неоготика появилась снова уже как одно из течений Модерна.

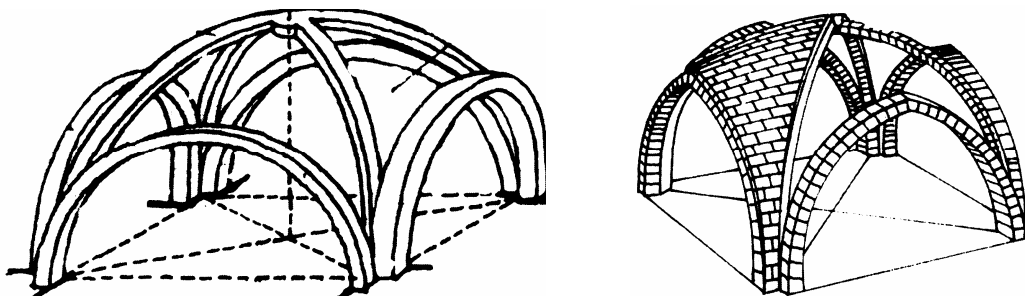
История изучения готического искусства начинается в XVI-II-XIX веках. Еще в начале XVIII века архитектор английского классицизма К.Рен был убежден в арабском «сарацинском» происхождении готических соборов. Но уже Гете считал их ярким выражением «германской души» («О немецкой архитектуре», 1772). Такого же мнения придерживались и все немецкие романтики. Их привлекала в готической архитектуре именно иррациональность, биоподобность, «природоподобное богатство и бесконечность внутреннего формирования» (Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика. М.: Искусство, 1983. т.2. с.260). Для Тика знаменитый Страсбургский собор «... это дерево с его сучьями, ветвями и листьями, вздымающее свои каменные

массы до самых туч ... символ самой бесконечности» (Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. М.: Наука, 1987. с.117).

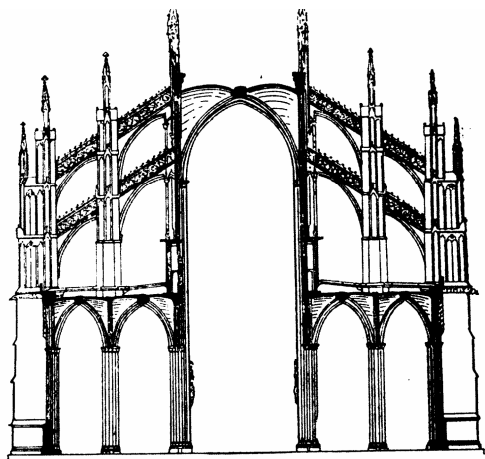
Эта идея настолько соответствовала устремлениям романтиков, что в начале XIX века возникла мысль достройки неоконченного Кельнского собора, осуществленная в 1844-1848 годах Ф. фон Шмидтом.

Название больших исторических стилей имеют долгую жизнь, в течение которой их смысл часто расширяется настолько, что уже не укладывается в первоначальное значение термина. Это в полной мере относится к понятиям Классицизм, Барокко, Ампи́р, но особенно справедливо по отношению к Готике. «Готическими» в древнерусской архитектуре называли шатровые храмы XVI века, памятники архитектуры годуновского классицизма. «Готический экспрессионизм» находят в новгородской школе иконописи. «Готические» элементы обнаруживаются в колониальном стиле. Готика является объектом стилизации и пародирования. Одна из картин американского художника Г.Вуда, стилизованная под примитив, называется «Американская готика». Новейшие американские небоскребы, как когда-то в 1930-х годах снова включают декоративные «готические» формы. Все удлиненное, заостренное, тянущееся вверх неизбежно ассоциируется у нас с Готикой, настолько сильным оказался образ, созданный готами более шести веков назад.

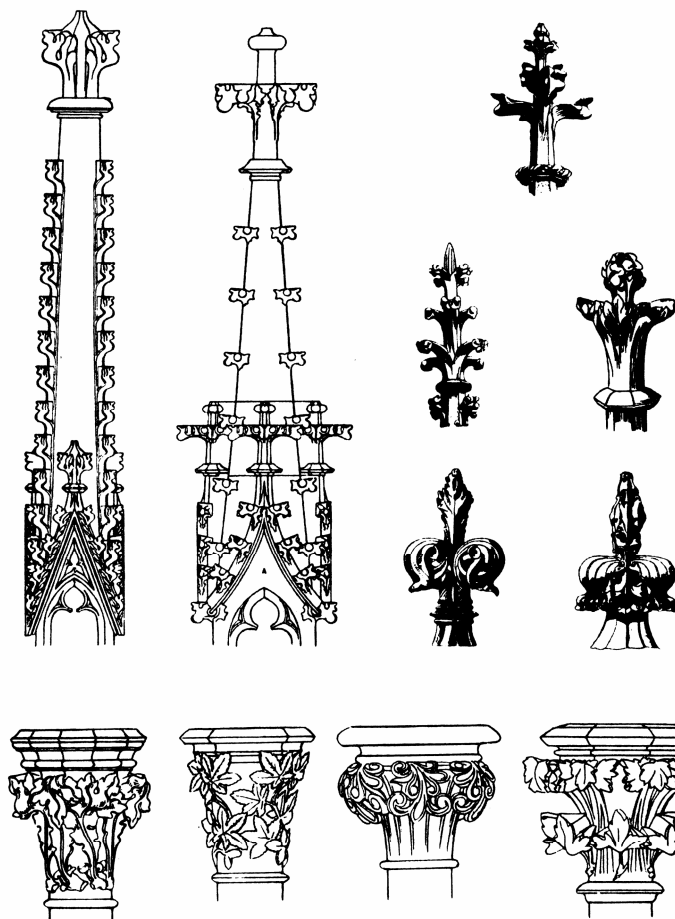
(Из: Власов В.Г. Стили в искусстве. В 3 томах. Т.1. Словарь: Архитектура. Графика. Декоративно-прикладное искусство. Живопись. Скульптура. - СПб.: «Кольна», 1995. - 700 с.: со стр. 166-177).



Крестовый свод каркасной конструкции. Схема (стр. 168).



Система контрфорсов и аркбутанов. Схема (стр.169). Собор в Амьене. Интерьер.



Готические фиалы, кресты, цветы, капители (стр. 175).



«Готическая кривая».
Мария и Христос.
Статуи собора в
Кельне.
Около 1320 года.

Даниэль Готье.

Аббат Сугерий и доктрина света Дионисия

Жил в двенадцатом веке человек, который внес самый большой вклад в развитие готического стиля. Звали его Сугерий и был он аббатом в монастыре Сен-Дени, что близ Парижа. Возникновение готического стиля в архитектуре, как правило, датируется 1137-1143 годами, когда Сугерий перестроил церковь Сен-Дени. Впрочем, его нововведения были не такими уж новыми. Контрфорсы, хоть и редко, но все же использовались и раньше, а в начале двенадцатого века появились первые немногочисленные нервюры и остроконечные своды. Еще до Сугерия в малых окнах некоторых церквей стали использоваться витражные стекла. Розовые окна также уже существовали, но эффект этот достигался не с помощью цветного стекла, как это было в Сен-Дени. Сугерий был первым, кто новаторски и гармонично соединил все эти элементы в одном здании, в результате чего возникло совершенно новое ощущение света и пространства.

Формулируя свои эстетические принципы, Сугерий опирался на учение о свете и эманации, автором которого был покровитель, святой Дени. Сугерий и его покровитель считали, что святой Дени (великомученик, принесший во Францию христианство) и Дионисий Ареопагит (ученик святого Павла) - это одно и то же лицо (Деяния, 17,34).

В аббатстве, построенном на предполагаемом месте захоронения святого Дени, хранились греческие копии философских трудов Дионисия. Позднее было установлено, что эти книги принадлежат перу анонимного автора, которого называли псевдо-Дионисием. Псевдо-Дионисий жил в пятом веке, был неоплатоником, учеником, если не Прокла, то его наследника Дамаския - одного из последних предводителей афинской платонической школы. Потом Псевдо-Дионисий принял христианство.

Работы Псевдо-Дионисия, которые являются одновременно христианскими и неоплатоническими, следует отнести к числу наиболее мистических писаний. В его «О божественных именах» речь идет о невыразимой, несущей свет природе Божества. А

в «Небесной Иерархии» описываются гармоничная, эманационная структура творения, триединство Бога и последовательное продвижение от «божественных принципов» по девятиступенчатой иерархии ангелов. Для Псевдо-Дионисия, как и для святого Августина, число неотделимо от природы, как от высших, так и от низших уровней бытия. Убеждения обоих философов основывались на пифагорейских и платонических принципах. Теология Псевдо-Дионисия, по сути своей, представляет собой послание о свете, поскольку Бога и мистическую иерархию он описывает в категориях света. Он отождествляет Бога со светом и «Добром» - словом, которое обозначает «вершину Божественности», и которое Платон часто использовал в качестве определения Абсолюта. По Псевдо-Дионисию, Бог как Добро есть «Архетипический свет, стоящий выше любого другого света». Он «дает свет всему, что может его принять... и он есть мера всех существ и их Принципа вечности, число, порядок и единение». Эта цитата относится ко всем основным элементам теологии Сугерия: 1) Бог, как свет, являющийся источником всего; 2) божественная эманация от абстракции к более плотной форме; 3) число, порядок и мера, как источник всего творения.

Именно эти принципы послужили в качестве философской модели форм Сен-Дени и всех последующих готических соборов. Именно готическая церковь превратилась, прежде всего, после нововведений Сугерия, в выражение этой светлой философии пропорций. Пользуясь надежной поддержкой церкви и государства (Сен-Дени был не только святыней, возведенной в честь покровителя Франции, но и местом захоронения французских королей), Сугерий быстро провел перестройку церкви аббатства. Особый интерес вызывает расширенный клирос - первая из многих особенностей, свойственных только новому готическому стилю. Более тяжелые романские контрфорсы и куполообразный крестовый свод были заменены стройными колоннами и комбинацией округлых и остроконечных арок. Такая концентрация этих контрфорсов, наряду с расширением контрфорсов стен, позволила сузить стены и увеличить окна, добавив света в интерьере. Витражные окна в окнах сделали видимыми и доступными лучи божественного света. Витражи представляли собой иллюстрацию

триединства природы божественного света, как оно понималось Псевдо-Дионисием и неоплатониками: светящаяся абстрактная суть (Отец); эфемерная материя витражного стекла (Мать); освещенные образы человека и природы (Сын). Все это достигалось свинцовыми узорами и цветными стеклами. Созерцая великолепие церкви Сугерия, посетивший ее человек мог вспомнить об утверждении Дионисия, что в силу «обладания изначально дарованным нам Светом Отца, который является Источником» Божественности, которая в фигуральных символах являет нам образы благословенных ангельских иерархий», мы должны «стремиться взобраться» по этим образам к «его Первичному Лучу». Высота готического собора и его лучистые окна могли заставить устремиться вверх взгляд и разум человека, и посредством символов, сияющего света и священных геометрических форм, открыть ему божественный порядок. Следуя превалировавшему тогда убеждению, что божественная эманация концентрируется в драгоценных камнях и металлах, Сугерий привлек искусных мастеров к заполнению пространства вокруг алтаря предметами, сделанных из этих материалов. Собор, с его переливающимися словно драгоценные камни витражами, с его сверкающим орнаментом, выполненным из золота и драгоценных камней, основанием, украшенным драгоценными камнями, стал напоминать описание, данное святым Иоанном Новому Иерусалиму. Ибо, в соответствии с этим описанием, Иерусалим «имеет славу Божию; светило его подобно драгоценнейшему камню, как бы яслису кристалловидному», и «стена его построена из яслиса, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу» (Откровение, 21:11,18).

Сугерий, оставивший подробное описание перестройки церкви, начертал на главных дверях храма несколько предложений, в которых описывал свои достижения: «Вот часть того, что принадлежит тебе, о Великомученик Дени...» Свет есть благородный труд, но будучи благородно светлым, труд должен Просветлять разум, чтобы он мог по ступеням истинного света Подняться к Истинному Свету, истинными вратами которого является Христос.

В этом посвящении, обращенном к созданной Дионисием философии света и эманации, Сугерий указывает, каким образом новая церковь и ее убранство могут слу-

жить в качестве орудия преобразования, украшенной дорогами камнями алхимической чаши, благодаря которой человек может вернуться к божественному свету.

(Из: Готье Д. Карты вечности. - Gnosis Magazin, Spring, 1993, P.28-35; фрагмент со страниц 195-198: Фулканелли Тайны готических соборов и эзотерическая интерпретация герметических символов Великого Делания. - М.: REFL-book; ВАКЛЕР, 1996. - 240 с.; в свою очередь: эта книга - перепечатка с французского издания 1926 года издательства «Шемит» под псевдонимом Фулканелли).



Ахутин А.В.

Сугерий.

Первые шаги на пути сложения готики как архитектурного стиля были сделаны в Иль-де-Франс, в аббатстве Сен-Дени. Около 1137 года настоятель монастыря аббат Сугерий, бывший в течение семи лет регентом Франции и впоследствии оставшийся советником короля, начал постройку церкви аббатства. Аббатство Сен-Дени названо по имени «патрона и апостола Франции» святого Дионисия, по преданию обращенного в христианство святым Павлом. С именем Дионисия связывался ряд трактатов, известных впоследствии под названием *Areopagitik*. Один из этих трактатов, «О небесной иерархии», Сугерий перевел с греческого на латынь и именно в нем видел сакральное и теоретическое оправдание своего замысла. Несмотря на значительную перестройку, которой подвергся с тех пор собор, «все еще можно видеть, что Сугерий ввел, а может быть, и в самом деле изобрел готический стиль в архитектуре» (Кеннет Кларк). Переход от горизонтальной к вертикальной доминанте, сложная иерархическая структура вертикального плана, цветные витражи и особо изошренное освещение, «развеществление», многофигурная разработка западного фасада с «розой» в центре - все это было устремлено к образу «*божественной вселенной*».

- Смотрите также:
1. Clark K. Civilisation: A personal view. L., 1975. P.50;
 2. Тяжелов В.Н. Искусство средних веков в западной и центральной Европе. В: Малая история искусств. М., 1981, стр.225-229;
 3. Panofsky E. Abbot Suger on the Abbey Church of St.Denis. Princeton, 1946. P.100-102.

(Цитируется со стр. 189 из: Ахутин А.В. Понятие «природа» в античности и в Новое время («фюсис» и «натура»). - М.: Наука, 1988. - 208 с.).

А.Кубе

Готика

1. Готическими принято называть памятники архитектуры XII, XIII, XIV и отчасти XV и XVI веков, в которых полнее всего отразилось средневековое настроение, и менее всего обнаруживается влияние греческого и римского искусства. Едва ли какой-либо другой стиль искусства подвергался стольким нападкам и такой страшной критике, как готика. Уже самый термин «готическое» искусство свидетельствует о том враждебном и полном непонимании отношении, которое проявляли к нему художники и ученые эпохи Возрождения. Искусство, явившееся на смену романскому, не было создано готами и вообще ничего общего с ними не имеет. В середине XV века в Италии появляется ряд сочинений, в которых античный стиль, возрожденный Брунеллески, противопоставляется «современному», занесенному в Италию во времена переселения народов, варварами, так называемому готическому. Таким образом эпитет «готический» являлся в те времена синонимом слова «варварский».

Изобретение термина «готический» приписывается Рафаэлю. Во всяком случае название «готический» благодаря Вазари, разделявшему неприязнь своих предшественников к готике, становится общепотребляемым. Впоследствии готический стиль называли также «стрельчатым» (*Spitzbogenstil*), хотя стрельчатая арка отнюдь не исчерпывает сущности готики. Более правильно название «оживный» (*ogivale*), если иметь в виду настоящее значение слова «ogive», то есть те выдающиеся ребра, которыми поддерживается свод с целью увеличить (*augere*) его прочность. Наконец, было предложено называть Готическое искусство «французским искусством», поэтому термин страдает неточностью, если к нему не прибавлять «последней трети средневековья», что, однако, было слишком широко и потому неудобно. Как ни странно, во Франции, на родине готического стиля, Готическое искусство постигла та же участь, что и в Италии.

Французские архитекторы XVI века отмечают отдаленность готического стиля от античных пропорций и отсутствие вкуса в фантастичной готической орнаментации. Архитектор Филибер де л'Орм вообще не считает готический стиль или «*la mode française*» настоящей архитектурой. Интересны отзывы французских классиков XVII века: Мольер с возмущением говорит о соборе Парижской Богоматери, а для Лабрюйера и Расина «готический» синоним «варварского». В 1800 году Petit Radet представил даже проект разрушения готических церквей³, а в 1857 году Веуле посвятил целую лекцию доказательству того, что готическая архитектура во Франции не национальна и отнюдь не является воплощением религиозных идей.

Но многие чувствовали величие творений предков. Восторженные отзывы о готике, равно как и нападки на нее, свидетельствовали о полном непонимании существа средневековой архитектуры.

В начале XX века многие принялись истолковывать сущность готики при помощи поэтических образов. Для Шатобриана готические храмы были полны религиозной жути и таинственной прелести галльских лесов. Сентиментальная фантазия Шатобриана, видящая в сплетении ветвей деревьев происхождение стрельчатой арки, стала доктриной романтиков. Лишь путем вдумчивого изучения и добросовестных исследований была раскрыта вся глубина готической архитектуры.

Во Франции возрождение этой действительно национальной архитектуры было предпринято школой археологов, среди которых знаменитый Viollet le Due стяжал неувядаемую славу.

В Германии, с одной стороны, это искусство так глубоко пустило корни, что некоторые немецкие ученые считают исторически обоснованным предложение называть готический стиль «германским» или «немецким». С другой стороны, и в Германии существовали противники готического стиля. Молодой Гете, а за ним и все романтики видели в готике истинно-немецкий стиль и воплощение высшей гармонии. Но с течением времени, под влиянием увлечения гре-

³ Аналогичное предложение по разрушению храмов Москвы разработал Лазарь Моисеевич Каганович в 1930-х годах.

ческим стилем и архитектурой Возрождения, Гете стал отрицать красоту, гармонию и закономерность Готического искусства.

Знаменитым немецким зодчим XIX века Шинкелем был пройден тот же путь от готики к античному искусству. Историк эпохи Возрождения Яков Бурхард, не любил готики, между тем как его учитель Куглер восхищался Готическим искусством. Начиная с XVI и до XIX века, противниками готического стиля выставлялись как главные его недостатки - беспорядок и отсутствие принципов.

Готическое искусство и в наши дни продолжает вызывать самые крайние суждения: для одних оно источник, из которого зодчие должны черпать познания и силы (Роден), для других - отличительными чертами готики являются пафос, безмерность, отсутствие естественности, искусственная хаотичность...

Созданное исключительным, уже более не повторяющимся, настроением, порожденное особыми культурными условиями, готическое искусство, для воплощения своего идеала, должно было пользоваться совершенно своеобразными средствами. Начало этого настроения относится к середине X века, когда во Франции начинается религиозное движение, к концу столетия охватившее, с большей или меньшей степенью, весь Запад. В это время монастыри пользуются громадным влиянием. Романская архитектура является эмблемой власти теократии.

Но в конце XII и начале XIII в жизни Европы происходят крупные перемены. Власть сосредотачивается в руках государей; благодаря постепенному падению феодализма устанавливается порядок и спокойствие, способствующее процветанию городских общин и образованию цехов и других светских корпораций. Схоластика пытается формулировать и установить это великое умственное движение в своих грандиозных идейных построениях, кристаллизацией и живой иллюстрацией которых и являются готические соборы. В этом гармоничном соревновании всех живых сил той эпохи искусство нашло условия, встречающееся только в великие периоды его истории.

2. Готический стиль возник в XII веке во Франции в области Isle de France и Picardie. Отсюда быстро перешел в Англию, в XI-II веке был воспринят Германией и распространился по всей Европе. В каждой стране готический стиль принимал своеобразный характер, соединяя местные традиции с основными своими принципами. Главные и наиболее характерные произведения готической архитектуры - храмовые постройки. Переняв у романского стиля форму базилики, готический стиль переработал ее только в деталях. Ставший нормой крестообразный план представляет трехнефный или пятинефный корпус с мало развитым трансептом (поперечным нефом), порою даже совсем без трансепта.

В устройстве хора существенные изменения: вследствие отсутствия крипты (нижней, подземной церкви) хор не возвышен или только слегка возвышен, окружен обходом, причем внешняя стена здания образует несколько аспид или так называемых венец капелл, имеющих не полукруглую, как в романском стиле, а многогранную форму. В некоторых церквях трансепты, подобно продольному корпусу, образуют также три корабля. Нартекс при входе в храм получает меньше значения, чем в романскую эпоху, часто его совсем не бывает. Башен при церкви бывает по большей части две, по краям главного фасада. Иногда встречается еще третья, небольшая башенка над перекрестием, то есть при пересечении продольного корпуса с трансептом.

Стрельчатая арка, являющаяся одним из самых характерных мотивов готической архитектуры не составляет сущности готики, так как она нередко встречается и в романской архитектуре, особенно там, где, как в Сицилии, оказывалось влияние мусульманского искусства. Но там стрельчатая арка имела декоративное значение, в готической же архитектуре она имеет конструктивное значение для свода. Применение стрельчатого свода влечет, в свою очередь, избрание опорных арок (аркбутанов), исключительно готических архитектурных частей.

Сущность готического зодчества, таким образом, заключается в соединении стрельчатого свода с целой строго выработанной системой подпорок; она ведет к тому, что все сводчатое покрытие покоится только на столбах, стены не несут и не поддерживают тяжесть, так как боковое давление свода главного корабля переносится на контрфорсы, при помощи перекинутых через боковые корабли опорных арок.

Стремясь создать грандиозные, легкие, как бы слабо связанные с землей, возносящиеся к небу соборы, готические зодчие должны были прежде всего увеличить устойчивость свода и

уменьшить боковое давление его массы. Ребра романского свода, представляющие только линию, как бы суммирующую в себе давление свода, были заменены сложенными из камня, выдающимися и не связанными с полями свода, ребрами, способными выдержать давление свода. Романская полукруглая арка уступила место стрельчатой дуге.

Готический свод покоится на каркасе из каменных, остроконечно сходящихся диагональных ребер, перехваченных в вершине замочным камнем. Промежутки между ребрами заполняются мелкой и легкой заделкой. Конструктивные принципы готического сводчатого покрытия почти уничтожили боковое давление свода: слои камней при более крутой стрельчатой арке лежат друг над другом, боковое давление превращается в давление к низу и сосредотачивается на нижних концах (пятах) дуги. Стены среднего корабля в готических храмах состоят внизу из широких арок, отдаленных одна от другой только подпирающими их пилястрами; выше их идет трифорий - узкий проход, открывающийся в средний неф аркадами, еще выше - огромные окна. Такие же большие окна располагаются и по внешним стенам боковых кораблей.

При значительной высоте стен среднего корабля, прозванных большими, и многочисленными пролетами, они не представляют, сами по себе, надлежащей устойчивости и могли бы разъехаться в стороны, даже несмотря на легкость покоящихся на них сводов; поэтому, для обеспечения прочности стен, воздвигался снаружи, у стен Боковых кораблей, ряд солидных устоев, так называемых контрфорсов, и от них перекидывались к стенам среднего корабля опорные арки, так называемые аркбутаны (arcs boutants), причем иногда, если стена была очень высока, такие арки делались не в один ряд, а в два, один над другим.

Контрфорсы увенчивались обыкновенно тонкими остроконечными башенками, так называемыми фиалами, состоящими из четырехугольного нижнего корпуса и пирамидообразного шлема. Ребра пирамид обсаживались крюками, украшениями в форме завернувшихся листьев, их вершину увенчивали так называемые флероны, состоящие из четырех крюков, расположенных крестообразно.

Аркбутаны, представлявшие вначале сплошную каменную кладку, стали потом прорезываться отверстиями в виде розеток, аркатур и узорчатых полос. Аркбутаны являлись далеко не во всех готических церквях; они оказывались ненужными в сооружениях так называемой «зальной системы» (Hallensystem), то есть таких зданий, в которых средний и боковые корабли имеют одинаковую высоту, и для прочности которых было достаточно, чтобы устои прилегали непосредственно к внешним стенам.

Самая красивая сторона в наружности готического храма - главный западный фасад. По общему правилу при фасаде с двумя башнями внутри вели три портала, соответствовавшим трем главным нефам. Над средним порталом, который отделялся архитектурно и пластически богаче всех других, обыкновенно подымался фронтон, отмечающий средний неф. Башни обыкновенно имели четырехгранную форму и состояли из нескольких этажей.

Каждая сторона башни, в каждом этаже, почти сплошь занята окном. Для оконных отверстий готическое зодчество с самого начала стало употреблять стрельчатую форму дуги. Вскоре желание впускать через окна побольше света побудило делать их двухлопастными и многолопастными, отделяя одну лопасть от другой с помощью каменных вертикальных горбылей, переходящих в верхней части окна в затейливую узорчатую разделку, для которой главным мотивом служили трилистник или роза о четырех или нескольких лепестках. Узорчатая разделка окон достигла наивысшего развития в круглых окнах, обыкновенно помещавшихся над средним порталом между башнями и там составляющими центр декорации, так называемую оконную розу.

В окна вставлялись разноцветные стекла, изображающие святых, сцены из священной истории, легенды, гербы и узоры. Стекла эти своего рода мозаика, составленная из вырезанных, соответственно требованиям рисунка, кусков, соединенных между собой свинцовыми полосками.

Внутренность готических церквей в отношении красоты и величественности не уступает внешности. Высокие пространства кораблей, видимые одно за другим, стройные пилястры, узорчатые трифории, громадные окна с фигурными переплетениями - все это производит грандиозное впечатление. Стрельчатые дуги обширных арок опираются не на четырехугольные или массивные столбы, а на стройные пилястры, представляющие как бы связки тонких колонн.

Первоначально пилястры были толстыми цилиндрами, сложенными из кусков камня, лежащих горизонтально друг на друге; но потом, для того, чтобы эти куски не съезжали один с другого и лучше выносили давление арок, а также для красоты, придумали обставлять пилястры тонкими колоннами из цельных кусков камня, в количестве восьми: четыре более толстые и называвшиеся «старшими служебными колоннами» (*alte Dienste*) ставились крест-накрест вокруг пилястр; в промежутках же между ними помещались четыре более тонкие или «младшие служебные колонны» (*junge Dienste*). Эта новая форма столбов соединяет отдельные свои части под общей капителью. Введение натуралистически трактованной листвы в средневековую орнаментику относится к главным нововведениям готического стиля. При этом подражании природы отдавалось предпочтение отросткам и почкам.

Рассмотренная система постройки храмов значительно видоизменялась, в зависимости от эпохи, страны и материала (тесаного камня или кирпича). Из готических построек нерелигиозного характера важнейшие: ратуши, биржи, гильдейские дома и другие здания. Светские готические постройки заимствовали, как конструктивные, так и декоративные элементы от церковной архитектуры. Вообще эти сооружения представляют длинный фасад с поднимающейся над его серединой высокой башней (*beffroi*), с небольшими башенками, балдахинчиками или группами фиалов по углам, и с широкими и высокими главным фасадом в виде мощной стрельчатой арки.

3. Классической страной готической скульптуры со 2-й половины XII и начала XIII века является Франция. Связанная в своем развитии строгими правилами и принципами готической архитектуры, готическая скульптура, с течением времени, все больше и больше приближается к природе; вместе с тем, расширяется и область ее сюжетов; постепенно к обычным библейским фигурам присоединяются многочисленные легенды, басни из мира животных, календарные иллюстрации, аллегорические изображения месяцев и времен года, добродетелей, пороков, свободных искусств.

Основным принципом готических ваятелей, как и зодчих, была симметрия, сказывавшаяся в фигурах статуй и, в особенности, в одеждах, не прилегающих к телу и отличающихся правильно распределенными складками, подобными желобкам. Эта строгость в рисунке одежды видна как на старинных скульптурах Шартрского собора (начала XII века), так и на скульптурах Шартрского и Амьенского соборов (XIII век). Впечатление симметричности еще усиливается благодаря тому, что фигуры, в соответствии вертикальным линиям готической архитектуры, вытянуты в вертикальном направлении. Строгая симметрия соблюдалась также в расположении волос и бороды.

Готическая скульптура создает особый тип лиц. Выражение их не лишено жизненности и известной силы, хотя, в то же время, бросается в глаза отсутствие индивидуальных черт. Только после 1250 года, когда линия фигур и одежд становится мягче, в позах замечается легкий изгиб, появляются поперечные складки верхних мантий, изменяется также тип голов. Исчезает строгая правильность очертаний, на лицах появляется улыбка. Но эта улыбка повторяется всюду и ведет к той манерности, от которой вообще страдает готическая скульптура.

Из французских соборов, отличающихся богатством скульптурных украшений, следует отметить соборы в Шартре, Париже, Амьене, Бурже, и в особенности, в Реймсе. Среди скульптурных произведений маленьких церквей фигуры апостолов *Sainte Chapelle* в Париже представляют замечательные образцы готической пластики. Полихромия, применявшаяся с натуралистической точностью, еще усиливает жизненность и естественность произведений.

Таким образом, сквозь строгую стилизацию все же пробивается чувство природы и стремление к красоте. Конечно, все эти черты сказываются еще сильнее в скульптурных произведениях, не стесненных требованиями архитектуры. Даже между отдельными большими фигурами порталов и фасадов, разделенными колоннами, устанавливается известная связь. Но, в особенности, рельефы принимают повествовательный характер, типы заменяются портретами, позы и движения фигур, облепленных в современные одежды, становятся естественнее, изображение тела правильнее. В голых фигурах рельефов Реймского собора и собора в Бурже, изображающих Страшный Суд, сказывается попытка выразить душевное настроение. Со 2-й половины XIV века, когда при дворе бургундских герцогов, в Дижоне, вместе с французскими мастерами работают нидерландские художники, в произведениях французской пластики начинает сильно сказываться влияние нидерландского искусства.

Произведения немецкой скульптуры XIII века свидетельствуют, что пластика была лишена спокойного, органического развития. Немецким скульпторам пришлось сразу приспособиться к требованиям нового стиля, явившегося к ним из Франции во всеоружии мастерства. Подражая французским образцам, немецкая скульптура особенно ярко выразила все особенности стиля готической пластики. В скульптурах Фрейбургского собора, в статуях Страсбургского и Кельнского соборов, относящихся преимущественно к XIV веку, чрезвычайно сильно проявляются характерный для немецкой готической скульптуры манерность, шаблонность, отсутствие силы и известная слащавость.

4. Истинно готическую живопись представляет живопись на стекле, развитие которой является прямым следствием конструктивной системы готического стиля, превращавшего все стенные пространства в ряд гигантских окон. Лишенная необходимой для больших композиций площади, стенная живопись занимает в Готическом искусстве второстепенное место. Декоративная роспись стен часто подражает коврам. Небольшие платформы и стенные картины, встречающиеся в некоторых церквях, свидетельствуют, что и здесь область сюжетов заметно расширилась. Образцы светской стенной живописи, в меньшей степени стенного зодчества, дошли в весьма ограниченном количестве.

Зато в области живописи по стеклу Готическое искусство создало произведения, декоративная эффективность которых доведена до высшего совершенства. Изображения отдельных окон часто соединялись в большие циклы. Самые замечательные образцы этой живописи находятся в Франции (стекла соборов в Пуатье и Сен-Дени, в Шартре и Бурже, окна Sainte Chapelle в Париже ...).

В течение XIV века живопись на стекле достигает и в Германии высокого развития (великолепные окна Страсбургского и Кельнского соборов, церкви в Кенигсфельдене в Ааргау, в Нидер-Гаслах в Эльзасе ...). К числу прекраснейших расписных стекол в Англии принадлежат окна коллегии Мертон в Оксфорде (XIII век), окна Уэльского, Йоркского и других соборов. Большим почетом пользуется миниатюрная живопись, отличающаяся, в особенности во Франции и Англии, изяществом и нежностью рисунка.

5. Хронологическое определение отдельных периодов Готического искусства имеет относительное значение, так как, например, во Франции готика господствовала в то время, когда в Германии еще держался романский стиль. Германия же придерживалась готической системы в то время, как в Италии уже давно парило Возрождение. Так как Франция, где эволюция стиля протекала органически, должна считаться классической страной готического стиля, то целесообразнее всего придерживаться хронологического деления готики на периоды во Франции, отмечая попутно ход развития готики в других странах Европы.

История готической архитектуры указывает сначала на севере Франции, где в Isle de Franse и соседних провинциях уже в начале XII веке появляются памятники готической архитектуры.

Первой церковью принято было считать сооруженную вскоре после 1130 года аббатом Сугерием усыпальницу французских королей при аббатстве Marienval близ Срепу-en-Valois, был обнаружен памятник архитектуры XI века. Недалеко в Пикардии, а затем совершенно неожиданно и в Англии (собор в городе Durham, начала XII века) были найдены столь же старинные готические стрелки. Первый период, «раннеготический», охватывает вторую половину XII века.

В конструкции и орнаментации этой эпохи еще сохранились особенности романского стиля; они отличаются тяжеловатостью форм, соединением старых элементов с новыми. Так, в начале после 1131 года соборе в Noyon только отчасти использована стрельчатая форма, концы поперечного нефа закруглены, колонны имеют различную форму, окна имеют романскую арку и так далее. В соборах в Chalons, Laon и в начатом в 1163 году соборе Notre Dame de Paris уже проявляются все существенные элементы готического стиля, но они еще далеко не вполне использованы.

Горизонтальные линии сильно подчеркнуты, хотя надо отметить, что вообще вертикализм во французской готике никогда не доводится до крайних пределов, чем французская готика ярко отличается от немецкой. Второй период, охватывающий XIII век, представляет полный расцвет готики во Франции и отличается сочетанием красоты, последовательного соблюдения системы и смелого стремления тянуть сооружение в высоту.

В XIII веке во Франции было достроено и начато большое число соборов. К самым замечательным принадлежат: Шартрский, Реймский, Амьенский соборы, собор в Бурже, в Бова, в Руане... Наконец, Sainte Chapelle Людовика IX в Париже, построенная Пьером Монтеро в 1241-51 годах, представляет восхитительный образец французской высокой готики. В Германии XIII век является периодом ранней готики. Конструкция и декорация самых интересных памятников немецкой ранней готики - Liebfrauen и хор Кельнского собора - проникнуты строгим духом романского искусства.

В начале XIV века наблюдаются начало упадка готической архитектуры во Франции. В течение XIV века в истории французского строительства происходит застой. В XV веке при Карле VII (1422-46) начинается третий период поздней готики, которая вымирает в течение первых десятилетий царствования Франциска I (1515-47). Этот так называемый пламенеющий стиль (flamboyant), отличается избытком обременяющих здание украшений, среди которых встречается форма, похожая на качающееся пламя свечи, страдает непоследовательностью, отсутствием гармонии и вычурностью. Конструкция свода отличается искусственностью, рисунок орнамента становится произвольным, чрезмерно подчеркиваются вертикальные линии здания. Самое яркое выражение готический стиль находит в соборе Albi на юге Франции и в церкви св. Магдалины в Троя.

В Германии с 1300 года приблизительно до 1420 года наступает период высокой готики. Грандиозные образцы немецкой высокой готики, Кельнский, Страсбургский и Фрейбургский соборы, отличаются гармоничным соединением и свободным развитием готического стиля. Поздняя готика развивается в Германии в XV веке и создает наряду с прекрасными произведениями (Frauenkirche в Мюнхене) целый ряд памятников, свидетельствующих об упадке готического стиля в Германии. Особое положение среди церквей северной Германии занимает освященный в 1490 году собор в Гальберштадте, башни которого отличаются позднеманерным характером. Среди бельгийских церквей XIV и XV веков выделяется великолепный Антверпенский собор.

Большой интерес представляет развитие английской готики. Кентерберийский собор, строившийся в продолжении нескольких периодов готического стиля, имеет большое значение для изучения английской готики. Весьма своеобразная готика развивается также в Италии.

(Цитируется по: Новый энциклопедический словарь Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона, том 14. С-Петербург, стр. 573—582 по: Фулканелли. Тайны готических соборов и эзотерическая интерпретация герметических символов Великого Делания. - М.: REFL-book; ВАКЛЕР, 1996. - 240 с.; стр. 173-187).

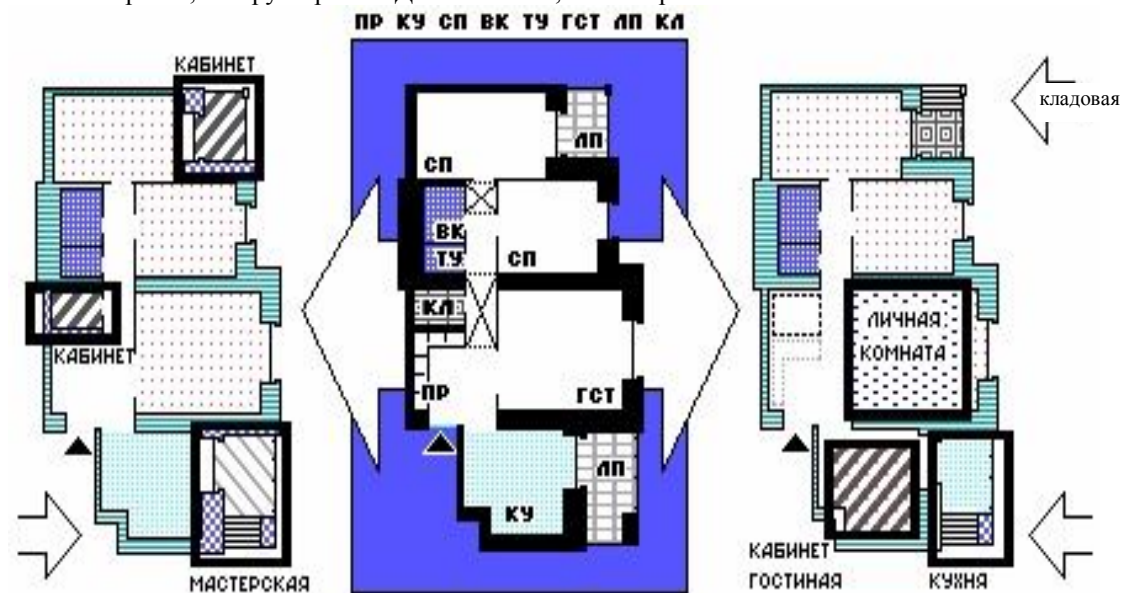
КРАСНЫЙ УГОЛ

Здесь представлен обобщенный результат переоборудования функционально-планировочной структуры современной городской квартиры. Эта картина получена после анализа данных обследования семей-квартир в г.Красноярске (осень 1985 год). Автором и разработчиком исследования был я, а помогала мне заполнять анкеты в семьях и позже обрабатывать их Н.Левоева, а также Е.Довгий. А учили меня это делать М.В.Тимяшевская и В.Г.Хахулин.

Квартиры, и опыт их строительства, уникальны для того времени. Дом построен в центре города, на Стрелке. В нем завышена доля квартир с 4 жилыми комнатами (18%), что нехарактерно; в Новосибирске общее количество 4КК в городском фонде 1980 года не превышало 4%). В каждой 3КК и 4КК квартире (в каждой!) было по две лоджии (помимо балкона в угловой 4КК). Эти лоджии во время строительства и до вселения семей были застеклены («витражи») согласно проекту (единственный случай в СССР за Уралом). Общая комната во всех квартирах - 18 кв.м; спальни - 10-14; кухня - 9-12; лоджия - от 4 до 11 кв.м. Превышение общей площади квартир в сравнении с нормами того времени, например, по 3КК превысило 10 кв.м, что само по себе было удивительным.

Конечно же, такие квартиры как безусловно комфортное жилье по сравнению с общей картиной не могло не привести к социальным конфликтам. И привело: семьи рабочих согласно списку по вселению были проигнорированы, а дом заселили семьи городских чиновников (что нормально для России и вообще для страны, где власть принадлежит бюрократической прослойке).

Авторы проекта: арх. - В.П.Веретнов (рук. АПИМ-7 Красноярскгражданпроекта), Н.С.Рудых, М.П.Ужгеренас; конструкторы - Н.Д.Апанасенко, Ю.Н.Воротников.



На схеме в центре находится план 3КК со стандартным набором помещений: прихожая ПР-11,74 кв.м; кухня КУ- 11,4; спальня СП-9,78 и 12,35; ванная комната ВК-4,16; туалет ТУ-1,8; гостиная или общая комната ГСТ-17,76; летнее помещение, лоджия ЛП-3,68 и 7,2; кладовая КЛ-2,42. В прихожей по проекту устанавливались встроенные шкафы 1,78 кв.м, площадь которых не учитывалась при подсчете площади ПР. Еще есть **коридор** чуть ли не в пять квадратов, а в нем обозначены крест-накрест **антресоли** для хранения семейного барахла, - антресоли также изготовлены были заранее.

Слева показана стандартная ситуация по изменению функциональной структуры квартиры. Во-первых, ликвидировались шкафы в прихожей (перенос функции в **лоджию**). Для семей, где **актантам** (в семье - субъект деятельности) был необходим кабинет (КАБ), он устраивался или в бывшей кладовой, или на лоджии при спальне. Классическим было устройство мастерской в лоджии при кухне, - туда проводили свет и отопление.

Справа показан случай, когда семья пошла на радикальную перепланировку: из кухни все оборудование было перенесено в соседнюю лоджию, а бывшая кухня превратилась в кабинет-гостиную по приему гостей. Общая комната квартиры была отдана в личное пользование жены (личная комната) и расширена сдвигом стены в прихожую (из-за мебели), большая СП стала личной комнатой мужа, а малая СП «досталась» ребенку.

Первая публикация в: Волов В.Г. Формирование типов городских квартир на основе жизнедеятельности семей: Дис. канд.archit. - М.,1996. - 233 с.

СЕМИНАР АСПИРАНТОВ. КУЧИНО 02.11.1988.

Текст фонограммы, который здесь предлагается для ознакомления, является продолжением обсуждений по темам, начало которым и темп определил семинар первого октября (фонограмма в ТТ1). Надо сказать, что специально по обсуждаемой теме никто из участников не готовился, кроме докладчика, разумеется - поскольку это ЕГО, докладчика тема диссертационного исследования. Имена сохранены.

Театр-студия.

Света (доклад по теме диссертации): Два часа назад <я разговаривала> с сотрудником, который руководит темой по исследованию театров-студий, результатами которой будут являться рекомендации по приспособлению жилых помещений, подвалов под функции театров студий. Он попросил меня позвонить в театр-студию "Человек" и договориться о встрече и посмотреть, в каких условиях они работают и функционируют. Я позвонила им и у нас завязался следующий диалог. Я представилась им, и сказала что хочу исследовать театр-студию реальной ситуации. А мне и говорят: «А вы знаете что мы не театр-студия, а просто театр. А какую цель вы преследуете?» Я сказала: "Цели мне..." В трубке послышался ответ: "А Вы знаете, нам не нужны архитекторы, мы обходимся без них. У нас есть художник. У нас есть художник и он выполняет все наши пожелания и прекрасно с этим справляется". Так что мне не удалось договориться о встрече с ними. И я вот в такой ситуации сейчас прибываю. Таким образом, прежде чем приступить к основным тезисам мне все таки хочется задать вопрос самой себе в очередной раз что такое театр студия, что же такое понятие "студийность"?

Сева: Надо было это задать по телефону...

Света: Так я пыталась это сделать, но он...

Сева: ...не хочет с тобой разговаривать.

Света: Я не знаю как начать свой доклад, вернее знаю, но что-то растерялась... с чего же я начну... В процессе обновления, перестройки, гласности изменения коснулись и сферы культуры, в частности, театров и любительского театра. Сейчас в стране происходит эксперимент по перестройке театрального дела ...

Сева: Ну-ну, коснулась перестройки, - и что? Чем коснулась?

Света.: Я хотела сказать, что проводится экономический эксперимент с 1987 года и завершиться он должен в этом году.

Сева: И в чем его суть?

Света: Если это касается театров студий, то они существуют в системе хозрасчета, по принципу самофинансирования, самоокупаемости, арендный и бригадный подряд. То есть, те коллективы, которые могут функционировать, сходятся, распадаться совершенно безболезненно:

Сева: Что значит "безболезненно"?

Света: Ну, бывает, собирается такой коллектив, на основе каких-то единых целей, установок, задач, связанных именно организационной деятельностью и творческой. С творческой деятельностью у них проблемы в том, что... Мне говорить дальше?

Сева: Ты сейчас какой кусочек рассказываешь?

Света: Я конечно сразу обрисовала проблему...

Волов.: Да?

Света: ... на примере диалога по телефону.

Волов.: Давай еще раз.

Света: Что?

ВВ: Ты можешь повторить тезис проблемы? Архитекторы не нужны?

Света: Нет. Дело в том, что проблема то как раз и строится на соорганизации профессиональной театральной деятельности, ее структуры с профессиональной деятельностью архитектора.

ВВ: Ты так считаешь, да?

Света: Конечно. У меня на это есть куча всяких оснований.

ВВ: Понятно, ты звонишь, едешь, а они отвечают: мы как-нибудь без вас. А ты говоришь "соорганизация"?

Света: Но я выступаю с позиции исследователя.

Сева: Ты это делаешь как-то интересно. Вот у тебя есть такое предложение, что театралы должны быть как-то соорганизованны с архитекторами.

Света: Нет...

Сева: Зачем? А почему не с конюхами?

Света: Для того, что бы спроектировать театр, нужно представлять, что есть театр-студия?

Сева: Ты так считаешь?

Света: Я в этом убеждена.

Сева: Архитекторы проектируют подвалы...

Света: Архитекторы не проектируют подвалы, театры-студии сами загнаны в эти подвалы...

Ирина: А что ты собираешься делать с этими театрами-студиями?

ВВ: Погоди, проблема еще не сформулирована. Сейчас мы посмотрим, что же она собирает-ся с ними делать. Она что говорит? Про хозрасчет говорит...

Сева: Элемент такой не только в театре, он касается таким же образом больших зритель-ных зданий, все госкомитетовские институты должны были перейти на хозрасчет. Надо иметь темы, чтобы зарабатывать деньги и вести исследования. Вот вам ситуация: она звонит...

Света: Нет-нет, дело то не в том ...

Сева: Я архитектор, я хочу с вами работать, а они отвечают: вы нам не нужны.

Света: Но я ведь привела этот пример, чтобы развернуть все противоречия, которые суще-ствуют.

Сева: Ну, пожалуйста...Волов хочет на этом примере сделать суть. Но она не вынимается. Не вынимается - и бог с ней. Давай дальше разворачивай свои противоречия.

Света: Ну какую суть Волов преследует?

Сева: Значит чего ты нам сейчас рассказываешь? Ты ответила - проблему. Ты ответила, что работаешь, что-то пытаешься сделать, у тебя не получается. Что за этим стоит? Какие-то основания значимые, к которым нужно обращаться, понимание которых даст возможность чего-то там...

ВВ: А оснований то не было...

Сева: Она их не предъявила и говорит, что телефонный разговор иллюстрирует какую-то ситуацию, но ее задать теперь надо, потому что для тебя она иллюстрирует, но что иллюстри-рует - не понятно.

ВВ: Для тебя она оказалась внутри, понятно, иллюстрирующей ситуацию. Но это понятно только тебе - получается что проблема обрисовывается чем-то другим.

Сева: Скорее получается, что это - проблема для нее.

Света: Но я могла описать только эту ситуацию в которой начинали формироваться эти те-атр-студии и на основе чего они формироваться стали и какой акцент приобретает "студий-ность" именно сегодня, в отличии от 50-70-х годов. А дело в том, что сложились противоречия, связанные с однообразной организационно-управленческой формой функционирования таких театров, с тем, что не используются молодые творческие силы в той же структуре театра...

Сева: Откуда они вообще-то берутся, непонятно?

Света: У нас же существует какой-то творческий потенциал, который выращивает в струк-туре своей театральные институты...

Сева: С какой это стати: там преподают все эти рутинные темные люди.

Света: Ну это уже другой вопрос.

Сева: Как это другой? Ты сказала все это, а я сижу и соображаю себе: это - все иллюзии и понт советский, лапша на уши... Извини, конечно... Может, Хрипунову это и можно рассказы-вать...

Света: Я не знаю, с чего начать тогда.

Сева: Наверно ты имела картину, относительно которой фиксировала, что здесь что-то не в порядке. Ради чего ты работаешь?

Света: Я не могу рассказать.

ВВ: Успокойся. Проблема у тебя была роскошная, все это у тебя было и есть...

Сева: Если ты знаешь - давай выводи.

ВВ: Что она сделала? Она взяла два тезиса: про потенциал и про эксперимент.

Сева: Полностью фуфловые. Оказывается есть коммерческий расчет и хозрасчет, опреде-ления которых по энциклопедии совершенно идентично, но там <за границей> это плохо, а у

нас - во! Слова про эксперимент говорятся, а содержания за ними - ноль, ни для тебя, ни для нас. Давай содержательно обсуждать.

Света: Театральный эксперимент...

Сева: Нужно понять, в чем его суть. Это объявляют экономическим экспериментом, потом безболезненно распадаются труппы, может некоторые кончают с собой, спиваются, мало ли чего там происходит. Если это обсуждать, тогда нужно как-то анализировать, я не знаю как только.

Полина: Я со Светиной работой знакома немножко предварительно, и у меня сформировалось такое впечатление: она рассматривает театры, что это такое. Это культурная деятельность актеров, режиссеров и зрителей. и тут речь идет о том, что традиционный театр предполагает жестко закрепленные отношения между актером, режиссером и зрителем. Это делается так: зрителю зрительный - зал, буфет; режиссеру - оркестровая яма, актерам - сцена. Она говорит, что студийные театры отличаются тем, что у них действие разворачивается вне этих пространств: оно может выноситься в гардероб, в фойе, на улицу ... Она говорит - вот это новое, что входит в структуру театра.

Сева: Театр на Таганке - это студия, да?

ВВ: Существуют какие-то этапы развития деятельностного пространства им дали возможность развиваться: поставили на хозрасчет, но пространство, на котором они работают, принципиально не может среагировать на деятельность такого рода. И что теперь делать?

Полина: Нет, она задает себе немножко другой вопрос: что это такое и кто из этих деятелей реагирует ...

Сева: Кусок, который вы рассказали, это нечто вроде такой теоретической концепции, такого основания, по которому она будет рассматривать и которое я обсуждал. Это отдельный вопрос, я - это как Буратино, - протыкаю носом холст, очаг ...

Сергей: А это ей зачем, она это берет из театра?

ВВ: Откуда она это берет?

Сева: Оказалось - в жизни и в смысле тысячелетнего развития, допустим, европейского театра, это обрело некоторую материальную морфологию: есть гардероб, есть вестибюль, есть зал, где сидят зрители, есть сцена, где находятся актеры. Она это выдает за теоретическую реальность, идеальность, хотя, на самом деле, таков уклад. Волов рассматривает практическую необходимость этой темы. Как она звучит?

Света: У меня куча всяких названий.

Сева: Но мы не можем работать на голом месте! Мы должны что-то обсуждать. И мы должны понимать, что мы обсуждаем, пускай на этом месте будет пусто, пусть понимания не будет, но место нужно определить, что мы обсуждаем. Определись, что ты обсуждаешь.

Сергей: Скажи, что ты больше всего хочешь или в чем ты больше всего уверена.

Сева: Значит это необходимо сделать. Если ты это сейчас сделать не можешь, следовательно, у тебя это не определено. До сих пор. И ты работаешь, не имея точного представления о теме своей работы. Поэтому ты можешь все, что попало, туда совать. До какой глубины, например, тебе надо проработать театральный эксперимент или тебе не надо его вводить. Это раз. Это важно. Есть фрагменты, кусочки, которые рассказала Полина про тебя - так считают. А вот новое театральное поколение решило один из стереотипов разрушить, может их 10, это просто стереотип. Где-то там что-то рушится. Волов задает другую картинку и того, что ты ему рассказывала. Их разрешили - театры. Объявляется, что организационно-правовой акт делать - разрешаем. Оказывается, там была социально-профессиональная ситуация сформирована. Достаточно много подготовлено специалистов и вот они просто безработные - это социокультурная ситуация. Им разрешили и они мгновенно начинают формировать труппы. Поскольку они были безработные - они могут играть и в канализационных люках, дайте только им возможность продавать туда билеты. Надо место, куда можно продавать билеты. Получить <это место>, а еще и архитектору оплачивать <его работу> дополнительно. Они до этого еще, может быть, не доросли. Это их дело - помещение же есть, хватает же, новых можно не строить, архитекторы не нужны, - пригласили бы архитекторов этим заниматься. Вот если бы пригласили, а они не справляются, тогда они обращаются к исследователю. Дайте мне методическую рекомендацию, а то мы не можем справиться с этим заказом. Тогда другое дело, а так их никто туда не зовет. Кому эти методические рекомендации нужны?

Полина: Мне нравилось, что она рассказывает, так как это культурная деятельность (в прошлом виде - это удовлетворение духовных потребностей) и в то же время это реализация творческих сил: актеров, режиссеров, это отражение состояния, то есть, является состоянием нашего общества. Процессы формирования, существования и продажа билетов в театр-студию

... А театр-студия разделяет пространство города по каким-то признакам и любой режиссер желает иметь театр-студию не где-нибудь, куда трамвай довезет, а куда довезет метро - грубо говоря.

Света: Я просто говорю о дисперсной сети функционирования театр-студия в городе. Традиционный театр - в центре в качестве значимых культурных объектов. А театр-студия, где отвоёвали помещения, где им дали, в нем они могут размещаться и могут приспособливаться. Я пока не утверждаю плохо это или хорошо, но я буду пытаться анализировать. Проведен небольшой анкетный опрос, где каждый режиссер желает иметь свой театр в центре ...

Сева: А лучше получить театральное здание в центре - это престижно. Главное, как к этому отнестись. Это говорит о том, что - (моя версия) пока что они ищут помещение, куда можно продавать билеты и хотелось бы все это иметь в центре.

Света: Им хотелось бы иметь новое свое здание.

Сева: Вот. Как и всякий плохой советский администратор, он хочет отвоёвать деньги на то, чтобы построить новое здание. Для того чтобы делать дело. Ни у одного не возникает вопроса, что его театр - авангардный, нужно выводить из этого или того здания и размещать, ну скажем, в Люберцах или еще где-то.

ВВ: И тогда проблема тяготения к центру может решаться другими средствами.

Сева: Это запросто и это делается. Я в этом просто уверен, так как все это есть. И эти заключения, которые делает Света, они все фальшивые и не обоснованные. Материала у нее еще нет. Какая разница, где я живу - в центре или на окраине.

Света: В профессиональной деятельности существует такое видение театра. Архитектор существует только в игровой ситуации, его интересует только то, что происходит на сцене. Он изучает формы организации действия и относительно этого начинает заниматься проектированием театрального пространства, то есть, системой "зал-сцена". Ищет возможности для этой трансформации, но полное представление о театре, в котором происходит страшно много процессов, у него отсутствует.

Сева: Но ведь для того, чтобы это утверждать, это надо показать. Первое, ты используешь проектирование театра архитекторами как материал, а, во-вторых, <ты используешь> теоретические работы или архитектуроведческие, и ты говоришь, что рамка архитектурного понимания театра с профессиональной позиции - вот такая. И задаешь эту рамку. И говоришь - вот она. И говоришь <дальше> - а сегодня ее мало, поскольку новая есть. Но тебе теперь нужно показать, то есть, задать эту рамку. Потому как ты собираешься работу проделывать. Так как архитектор думает про все. Один режиссер уйдет, другой придет на его место, тоже будет иметь возможность творить, как хочет. На итальянской сцене. Или у нас еще там что-то есть? Это может там работать. Вот если этот ход реализовать.

ВВ: Она говорит, что он знает, <архитектор>, с чем он будет работать. Есть процессы, вторая реальность, которые он знает и не знает. Которые он знает, он проектирует пространственно.

Света: Но это все зависит от специфики театр-студии.

Сева: Подожди, откуда она взялась? Это не очевидно. Это все ваши вымыслы. Они лишь подходят тем людям, которые хотели бы провести фиктивную работу. И поэтому, там должен быть определенный набор слов, размеченный в определенных местах. Их нужно употребить, но это дело попугайское.

ВВ: Вот так и работают и никакого пространства через процессы не реализуют.

Сева: Берется СНиП, жесткий план, один из любимых и начинается накладывание одного на другое.

Света: Вот я и говорю, что традиционное проектирование сводится к проектированию по образцам.

Лена: Существуют конкурсы. Вот там, все, что ты говоришь, было сделано совершенно в разных вариантах. А вот это все еще Мейерхольд придумал в 20-е годы. Сева прав, что СНиП ставит рамки на профессиональное мышление, и оно идет по одному пути, а другого не представляют не потому, что архитектор не представляет, какие процессы происходят в театре.

Сева: Проблема какая? Все это придумано. В профессиональной культуре уже есть все то, что может понадобиться этим вшивым театрам-студиям, у которых в башке - лишь бы только добраться поближе к центру. Все придумано! СНиП не дает, но он же и не давал перейти на великолепный хозрасчет. А твои проблемы - в чем? Как всунуть в СНиП все эти выдумки ребят московских? В чем проблема? Каких средств нет в архитектурной культуре, которые требуются театрам-студиям? Тебе это нужно показать, что вот для этого никаких средств, никаких образцов нету. Значит надо проектировать это дело. А как это делается? Ведь это задает какие-то рекомендации тому, кто когда-нибудь будет проектировать театры-студии, театры нового по-

коления. Но пока что нет театров-студий как театров нового поколения, - и ничего не понятно, или я просто ничего не понимаю и скептически говорю - нет этого. А для того, что есть - наработана куча вариантов, потому что эти ребята, которые все это делали, они точно так же видят мир как и эти режиссеры. И они, в общем то, варятся в одном соку.

Света: Я говорю, что отсутствует полное представление о том театре, о его целостности.

Лена: Почему ты так думаешь. Идей очень много и идеи описаны достаточно досконально.

Сева: Давайте отрелифлируем эту ситуацию. Все понятно, что надо эти идеи вытащить и описать: есть такие, такие, и такие. Для того чтобы обсуждать.

Лена: Это все уже давно написано театраловедами.

ВВ: Дело не в этом, мы задаем сейчас новую ситуацию и говорим, что есть идея и их много и не одна и они существуют, кстати за окошком, и не только здесь вот что говорится. И теперь - ведь нам нужно сейчас на эту проблему выйти. Вот при помощи телефонных звонков, эксперимента и других терминов, о которых ты говорила, ты знаешь ситуацию. Но через нее мы на проблему выйти не можем. Поэтому, первое, что мы зафиксировали: существует сегодня много идей, которые ты знаешь, между прочим. И они имеют представления. И это мы фиксируем. Дальше ...

Полина: Есть много театров: театр Образцова..., а проблема заключается в том, что театр-студия должна быть способна принимать разные имена.

ВВ: Я то же самое скажу: есть много идей, много пространств, а идея как пространство, и театр как новый тип и отношение к пространству. Следующий ход я делаю...

Сева: Ты говоришь, что не вписываешься, но для того, чтобы не вписаться, чтобы реально не вписаться, потому что тебя все будут проблематизировать, ну должны. Ничего нового здесь нет - говорим мы. Все это вписывается. А я еще говорю другое: все эти театры гроша ломаного не стоят, так как все это дерьмо. Вот я иду в Большой театр, за этим стоит некоторая культура. И структура помещений такая, какая должна быть. А в Кабуки все иначе: спектакль идет 8 часов, там даже зал другой и нельзя Кабуки сделать в Большом театре. Вот это очень хорошо и так должно быть.

Полина: И я говорю, что там должно все так и быть. Потому, что театр должен определить те действия, которые там будут строиться.

Сева: Мы провалились далеко и глубоко. И это виноват я. А мы сейчас обсуждаем, строим методический каркас, поскольку проблемы пока еще не видно, где она. Ты понимаешь или нет? Нам надо расширять рамку этого понимания, что театр должен иметь свое лицо. У нас есть театр, как социокультурное или культурное явление. Цивилизации достижение. Все эти распадающиеся труппы как часть присутствуют в театральной жизни? - присутствуют. Или театральная культура и деятельность. Эту рамку надо иметь архитектору, который проектирует? Думаю - да. Но он профессионально не может иметь, поскольку его к этому не готовят. Если ты хочешь построить новую театральную жизнь как архитектор, надо набраться духу для этого. А не звонить и спрашивать: где вы хотите там находиться. Хотя это тоже надо. А может архитектор не должен этим заниматься, я не знаю. Я не могу понять позицию твою. Что ты делаешь с этим материалом и зачем, куда ты будешь пытаться все это пристроить? По большому счету. Конечно, все это можно пристроить при некоторой усидчивости - и все таки. Да? Но нет продвижения. Ты не очерчиваешь зону ближайшего развития этих театров-студий, где можно было бы задействовать архитектурный профессионализм. Раз. И ты не очерчиваешь зону ближнего развития архитектурного профессионализма, связанного с проектированием театральных зданий, которая могла бы появиться, работай они с театрами-студиями. Тебя интересует два аспекта: с одной стороны, обеспечить развитие театров студий; с другой стороны, обеспечить профессиональное развитие архитектора.

ВВ: Это рамочка. Теперь то надо туда залезть.

Света: Я не понимаю, мне надо свою гипотезу высказать или что?

Сева: Ты спрашиваешь у нас, что тебе нужно? Я хочу понять где там есть зерно.

Света: Именно своего видения этого театра? - я не понимаю. Я могу обрисовать все конфликты, все противоречия, могу концепцию построить. Как я вижу.

ВВ: Света, а почему ты это можешь? И вообще, откуда у меня вопрос к тебе.

Света: Потому как у меня существует собственное представление.

ВВ: Собственное представление получилось потом в таком виде. Мне кажется, вот что произошло со Светой. Она считает, что она будет знать ситуацию и понимать ее, если она будет знать, что происходит там, на схеме. А что она конкретно увидит и поймет - непонятно. И она пошла, посмотрела, набрала этот веер всего, что там есть. В газетах пишут - хозрасчет! - и т.п.

и много таких сколов. И поскольку их у тебя оказалось очень много, ты сказала - все! я это знаю.

Смена кассеты.

ВВ: ... что можно понять, узнав, и причем можно не узнав определенную какую-то связь, а чем больше тем лучше. Все что касается этого термина - театр. С театром связано что-то - ты давай это под себя грести, туда, в текст. Но при этом оказалось, что связать все это не можешь, пока.

Сева: Нет целостности. Там есть множественность каких-то моментов, но целостности нет. Сама понимаешь - целое задается снаружи.

ВВ: По отношению к этому действию, перед тем как ты пойдешь куда-то, ты будешь знать, что ты будешь не смотреть, а что ты будешь видеть. Я спрашиваю, в чем проблема, что ты видишь? Как ты это видишь? А пока это видение не сформулируешь, будут идти сколы.

Ирина: Есть какой-то театр - достижение человечества, со своими особыми определенными элементами, отличными от основных областей. И тебе необходимо отобрать такие моменты, которые подходят под особое видение театра. Тебе нужно применить то основополагающее в развивающуюся уже область.

Сева: Она вроде об этом говорила, хотя тут же простой ход: в архитектуроведческих работах "70-х годов", когда обсуждался европейский авангардизм 20-30-х годов, вот что делал Адольф Лонс, он просто пользовался идеей ноль-приемов <нон-приемов?>, он не делал всего того, что делали архитекторы и за счет этого он получал новое, это есть форма употребления. Это нельзя не употребить. Можно показать по-разному, но ведь это же приемы, это дело техники. Нас интересует социокультурный смысл этой работы. Если бы у нас была зафиксирована тема, она могла бы ее вбросить и ее бы обсуждали. Я спросил - как звучит тема? Не задан объект и не задан предмет. Если взять твою программу, то она как лоскутное одеяло. Там про эксперимент в театре есть кусочек, его можно отпороть и ничего не измениться. Таким образом все можно распороть на отдельные лоскутки.

Света: Мне не понятна форма нашей беседы и я не могу в нее вписаться. Я рассказала анекдот со звонком не для того, чтобы постоянно цепляться за него.

Сева: Отличный анекдот, и за него все время цепляются.

Света: Ваша реакция просто выбила, я хотела развить это все.

Сева: А так всегда бывает.

ВВ: Мы задаем режим распрямления. Все, что ты скажешь, мы будем проблематизировать. Сможешь доказать - молодец, не сможешь - привет. Не твое. Ты думаешь так, мы говорим - не так, а что вместо того.

Сева: Нам надо показывать, за счет чего ты говоришь, или ты имеешь право на такую наглость, чтобы обвинить архитектурную культуру в том, что она не имеет средств, чтобы обеспечить какие-то вонючие театр-студии, которым подвалов достаточно. Когда ты вот такое произнесешь, какой-нибудь профессор ... сделает больно. Почему ты нам не рассказываешь, какие у тебя основания для того, чтобы утверждать, что сегодня необходимы новые архитектурные средства в связи с изменившейся обстановкой в театральной жизни. Изменившуюся обстановку ты нам не даешь, имеющиеся средства нам не эксплицируешь, не выкладываешь, следовательно, их дефициентность, неадекватность, мы установить не можем. До тех пор, пока это не показано на пальцах, тебе никто здесь не поверит. мы не привыкли мыслить, должно быть видимым утверждение. Когда у нас нет представления об одеяле, что у нас получится из лоскутков - непонятно. Что потом с этим делать? Надо знать, что надо шить. Мы начинаем как? Мы начинаем работать: дана нестандартная, у тебя, ситуация и ты начинаешь набирать эти лоскуты. И думаешь, вот этот будет последним и он задаст общее. Нет. Начни с социокультурной ситуации, если тебе это необходимо.

ВВ: Я не знаю, что такое социокультурная ситуация.

Сева: Сейчас узнаем.

Света: В ситуации сформировался коллектив театра-студии, на фоне театрального эксперимента, свободы, гласности в их деятельности. Какую культурную ситуацию он задает? - Ситуацию внутри самого коллектива, устанавливает связи с другими театральными коллективами, устанавливает связь с публикой, и с городом в целом.

ВВ: Непонятно, что значит с городом в целом.

Света: Он существует в культуре города.

ВВ: Ну да, а культура города через "что" существует по отношению к театру?

Сева: Вот это сразу можно проблематизировать. Это мог бы быть очень хороший ход, но ты его проскакиваешь, подожди остановись. Вот простая схемка. Мы говорим: театр, традиционный, стремиться к тому, чтобы установить связи, допустим с народом. Во-первых, это

городского типа объект или сооружение. Возникает оно в полисе - греческом. А вот эти театр-студии, они с городом связи не имеют, они не являются культурным феноменом для города. Не знаю я ни про одну такую. Они живут в щелях как бичи, в канализации.

Света: Они же существуют в каком то общественном развитии.

Сева: В каком то общественном развитии может быть они существуют, они даже в городе.

Света: Они же порождение культуры.

Сева: Неизвестно.

ВВ: Можно представить к какому выводу ты придешь: например, театр-студия в советском обществе на данном этапе своего состояния есть форма деградации и никакого развития...

Сева: У нас же деградация всего, понимаешь.

ВВ: Далее: надо эти театры уничтожить, чтобы говорить о том, что мы начали развиваться как-то. Не отстреливать, а что-то включить другое, и студий не будет. Поскольку, если у нас были бы приличные театры и приличная публика, приличные актеры, меценаты и прочее - все бы понимали, что просто так полезть в подвал, что-то читать со сцены и называться театром, - это позорно. Но, может быть, появится какая-то новая культура среди этой нецивилизованной... Ты взяла и проскочила опять проблемную область, вот что я говорю. Связи с публикой! - да интересно ли сейчас выяснять, устанавливаются они или нет. И вообще что там за тип связи. Между прочим, в одной из книг Лефевра это обсуждается: это герои коммуницируют между собой. Они это делают через публику. Страшно интересная схема, простая до гениального.

Света: Я говорю о том, что каждый театр имеет свою аудиторию. И устанавливает какой-то контакт с ней.

Сева: Ну, какую аудиторию имеет Большой театр? Объясни мне. Кого привезли из гостей, тот и слушает. Интурист занимается этим... На этом основании, что? - можно определить аудиторию? Это же смешно.

Нина: Но это театры. А театр-студия - любительские, альтернатива. Если она говорит об этом, значит что-то есть.

Сева: Наверно есть, но только что! Она не говорит, и для чего.

ВВ: И в рамках чего.

Сева: Мы говорим, что в культуре города есть театры. Тем не менее, кто бы не ходил в НО театр, в культуре этого Новосибирска все таки он как-то есть. Он зафиксирован как-то: все говорят, вот ваш театр. Как-то существует, пусть в редуцированной убогой форме. Лицо города он как-то определяет. А вот театры-студии в городскую культуру не включены. Пока. Но вот нам нужна городская культура или нет? Наверно, нужна. Можем сослаться на разных выдающихся людей в архитектуре, на теоретические труды, что вроде как нужно. И вроде архитектор всегда только этим и занимался...

Нина: Явление существует.

Света: Ты говоришь о культурной базе города, которая может формировать эти театры, о культурном потенциале города или вообще о культуре города.

Сева: Можешь назвать это как угодно - не важно. Идея в чем? Происходит некая переориентация, ты ведь должна это явление театров студий проинтерпретировать на архитектурную действительность как значимое для нее и важное.

ВВ: Не в терминах экономистов, идеологов, а на себя, своими средствами.

Сева: Теперь, надо задать требования к этим подвалам, потому что ты не имеешь право сказать об этих подвалах, что они плохие. До тех пор, пока ты не задала рамку требований, из которых, первое, - они в городскую культуру вошли, когда, второе, не хочется им по-другому... Иначе всегда это будет возня мышьяная и фуфло, потому что даже вы не стремитесь к этому и не понимаете этого.

Нина: Надо сначала место задать этим театрам в городской культуре.

Сева: Но для того, чтобы место задавать, должно быть место. А там нет места, если не показано, относительно чего оно определено. Важно то, что связь с городом, это один из возможных ходов. Но это же должны быть совсем другие театры. Не в центре, я сейчас предельно гротескно говорю, а может где-то не в центре, а бог знает где. Дай режиссеру оклад приличный и место где-то там в центре, он сразу превратится в недожазавшегося мэтра. Потому, что нет культурной программы для того, чтобы стать студией.

ВВ: И тогда получится то, почему они распадаются, - они создают труппу людей и говорят: раз студия, значит будет что-то лучше, а лучше делать не могут, принципиально не умеют и не знают, что это такое, и копируют там, но тогда идут не к ним, потому что они тогда всегда хуже, а туда, где это все лучше. И они распадаются.

Марина: Некоторые выживают за счет своих творческих успехов.

ВВ: Но это же лозунг!

Сева: Опыт существования этих студий до такой степени краток, что еще кто-то выжил ...

Нина: Может они существуют пока в подвалах, а если им дать храмы так ...

Сева: Тебе надо обсуждать это как явления театральной жизни, не только как социально-экономическое, что вроде бы очевидное. Люди были без работы и есть хотят - вот и возникают такие формы. Не так трудно такой театр-студию сформировать и не будет большей крови, если его распустят. Вот МХАТ создать или распустить сложно, это требует исторического времени. А тут можно сделать за две недели. Значит надо это рассматривать как значимую форму для театральной жизни, - какую-то форму. Для этого нужно читать работы театроведов и ссылаться на них. И это предъявлено должно быть в тексте, верно? Кто тебе поверит, а если об этом написал Табаков, Ефремов, то достаточно того, чтобы ты имела право как архитектор к этому серьезно относиться и так считать. Это по типу политграммы, это элементарно. А потом и ты понять должна, какие за этим могут стоять перспективы. Вот на Бродвее 100 театров - и это явление. И обязательно это нужно интерпретировать на архитектурной проблематике потом. На значимой проблематике, а не на том, чтобы вместо капремонта помещений нужно делать косметический ремонт.

Света: Я могу рассказать о том, что из себя представляет традиционный театр на данном этапе. И каким образом от него отпочковываются и образуются эти маленькие коллективы, и на какой основе они формируются. Могу рассказать архитекторам. Потому как театр-студия формируют свое понимание пространства.

ВВ: Они формируют свое понимание пространства на основе чего?

Сева: Свое отличное от кого?

Света: От традиционного театра.

Сева: Следовательно, они на чем основывают это отличие?

Света: На форме организации театрального действия.

Сева: У них театральное действие организовано не так как в профессиональном театре? А вот театр на Таганке...

Света: Форма организации зрелища.

Сева: Покажи отличие. Что это за такой другой подход в театре?

Света: В традиционном театре, именно в том понимании архитектурного пространства, которое существует в реальности, есть некая четвертая стена, которая разделяет зрителей от актера. И, находясь в традиционном театре, профессионалы адаптируются относительно той оболочки, которая им задана. То есть, они выносят зрелище в зал. Театральное пространство очень трудно поддается всяким экспериментам, они не могут полностью реализовать себя, актеры и режиссеры, публика. Это очевидный факт...

Марина: Я была в театре-студии, они снимали ...

Света: Прослеживается дифференциация по жанру... Белякович, например, сторонник традиционного балаганного зрелища. Он говорит, что ничего нового я не стараюсь принести в театр, мне нужно, чтобы зритель понимал и был в той культуре зрелища.

Сева: А в чем здесь новизна подхода?

Света: В организации пространства.

ВВ: А что произошло?

Марина: Ты доказываешь, что театр-студия не может функционировать в старой оболочке, в которой существует, а я говорю, что может.

Света: Театр-студия стремится в камерные пространства и ему нужен зритель в количестве 30-100 человек. Это для него предельная аудитория <пример с режиссером Фокиным>... это привнесено самой структурой действия, в зависимости с замыслом режиссера.

Сева: Структурой действия, - а может этот прием давно придумали?

Света: Этот прием давно существует в культуре. Пример: П.Брук, И.Свобода.

Сева: И все они давно разрушают эту пресловутую четвертую стену и не являются театром-студией.

ВВ: То есть, - театра-студии нет.

Сева: Света утверждает, что она определила театр-студию. Есть такое расхожее представление о театре-студии - они маленькие, но в работу его взять нельзя.

ВВ: Оно на узнавание: она не знает чего определять, что это такое.

Сева: Мы допустили, что они существуют в ее схеме, но мы же это обсуждали без наполнения, так же, как допустили идею о существовании города.

ВВ: Театр-студия и город. Оказалось, что схема липовая, сейчас мы докажем, что и города нет, как нет театра-студии.

Сева: Необходимо обсуждать этот вопрос теоретически. Там, на схеме, есть место для театра-студии. Теперь начинается, что это такое? - стоит рядом человек, который еще и текст произносит, но из этого текста как и из вопросов пока не понятно, что это за такой объект, который можно так нарисовать, поскольку, если он не задан, то его рисовать нельзя, его нужно перечислить: студия Беляковича и т.д. Но должно быть, поскольку, исходя из этого особого представления места, она пытается задать другие требования к архитектору. Выйти на этот объект нет смысла, поскольку, если он не другой, то достаточно тех, которые есть. Но пока что, основываясь на том, какие она дает характеристики, ей говорят - что? - достаточно наработано на материале традиционных профессиональных театров для того, чтобы обеспечить все потребности студий. И объект то можно задавать не традиционно. Послушай, может объект надо совершенно иначе задавать, может театр-студия это какой-то комплекс вообще, это движение театральное какое-то, а может надо рассуждать сетью театров, а не одним зданием. Сетью. Да, во всяком театре есть четвертая стена профессиональная, где они зарабатывают деньги. И когда эти лицедеи начинают шарики играть с залом, меня тошнит, потому что это они делают за деньги и делают вид, что им также весело как и этим деткам. Пусть там будет итальянская сцена и занавес, и выше. И я точно знаю, что они работают особым образом, и я смотрю, и это дело - это обман народа. И это мое очень субъективное мнение, я же не думаю, что те, кто разрушал это дело - глупее меня. Но я просто специально обострил всю эту позицию, для того, чтобы думать об этом или нет, этого я не знаю, надо или не надо. Но мы пытаемся проникнуть поглубже, развивать эту тему. Нужен глубокий заход и эту тему надо обсуждать, программа обсуждения нужна теперь, и в ходе разработки этой темы, если она серьезна, нужна же серьезная перспектива. Это должно быть задано. В ходе таком выскакивают главы твоей диссертации, и она сама, и потом идет работа дальше. Но мы должны понять место вообще всей этой проблематики: развития или культуры, или города, или архитектуры.

Света: Понимаешь, вроде как для меня обрисованы эти проблемы и я фиксирую, что нужно это обсуждать...

Смена кассеты.

XXX: ... общезначимая, пытаемся найти какие-то общезначимые ситуации, а что это такое?

Света: Ну, если я ставлю для себя такие вопросы, то просто у меня нет опыта и не хватает знаний отфиксировать.

ВВ: Света говорит другое: что для того чтобы что-то обсуждать, надо знать как это делать.

Сева: Если ты задаешь направление обсуждения и его логику, то ты идешь к одному, придешь к одному. Задаешь иначе - придешь к другому. Задать рамки вот этой проблематики одним образом - тебя хватит на полтора года, другим - на полтора дня, третьим - тебе не хватит и полутора жизней.

ВВ.: Да, вот теперь я возвращаюсь и говорю, была логика собирания лоскутков, и - получились лоскутки, одеяла нет. Теперь нужно сделать так, чтобы получилось одеяло. А из каких лоскутков - это потом. Оно само придет. Пока этого нет ...

Марина: Наверное так, когда ты представляешь это одеяло, ты будешь подбирать те лоскутки.

Сева: За рубежом ведь все это было - можем воспользоваться этим опытом, только без подвалов, в более приличных помещениях. Что нужно изобретать, это первое, - это обязательно нужно проверить, может быть, эта проблема решена за стенкой.

ВВ.: Эта проблема - это что?

Сева: Я не знаю - какая. С маленькими каким-то театрами. Но до сих пор, пока ты ее не поставила, то она не понятна. У них же тысячи форм есть в мире сегодня, самых разных и чтобы ты ни говорила - уже существует прототип. Это нужно задать в перспективе. Что это такое может быть?

ВВ.: А как задавать в перспективе?

Сева: Прожективно.

ВВ: Что значит прожективно?

Сева: Но если этого не задали сами театралы, как формы театральной жизни - студийной, я как думал. Я вчера со Светой это обсуждал и как это понял, что студия есть мастерская, где создается театр. Особая рамка, грубо говоря.

ВВ: То есть, театра еще нет.

Сева: Ну нет, конечно, там нет театра - никакого и нет там никаких, и даже вспоминал по этому поводу, что Вайда продавал билеты на репетиции, когда готовил спектакли, спектакля не было потом - это один из микроходов. Театра нету, это просто на совсем другое входит, как бы. Но это же не архитектурный заход.

ВВ: Что он сделал? Он обозначил вот это место - теперь с этим можно работать.

Сева: И на Бродвее, где есть сорок помещений, такое место создано. За счет того, что создана вот эта концентрация и там можно бегать из одного в другой, там это жизнь, там этой студией являются 40 театров. Они все - студия - одна. Или школа. Это все Бродвейский театр. Один такой гипертеатр - и мыслить надо по моему, этими категориями, а не подвалами.

Света: Ну кто тебе сказал, что я мыслю подвалами. Я, по-моему, никакие рамки не обрисовала, чтобы мыслить подвалами.

Сева: А ты сразу начинаешь: не за то бил отец сына, что тот играл в карты, а за то, что он отыгрывался. Я это придумал - могу ошибиться, имею право. Это я как говорил, для того, чтобы просто расставить полюса. Другое - идеальный объект. Поэтому - может быть сеть - не квартал театральный, а сеть где-то в городе.

Галя.: То есть, Сева вводит понятие идеального объекта?

Сева: Не понятие идеального объекта, а мысль, что нужен идеальный объект.

ВВ: Ведь это место у нас пустое оказалось, мы зафиксировали это. И после этого начали говорить: "А что мы можем положить?" но тут я чувствую бешеное сопротивление.

Сева: Она работала год и никому об этом не рассказывала. Там внутри у человека накапливался тромб, и это понятно. Мы пытаемся нащупать тот шаг, который нужно сейчас делать.

ВВ: Из той ситуации, которую ты создала.

Сева: А задала бы ты ситуацию? - отнюдь. Ты ее не описала, а продемонстрировала и предъявила, в какой ты ситуации. Ты сама не знала этого. Её пришлось с тебя снять.

Света: Я конечно не знала, что такое понятие студийности сегодня, потому что это никто не знает.

Сева: А ты должна это знать.

Света: Уже сейчас на сегодняшнем этапе?

ВВ: В какой-то форме.

Света: Естественно, у меня есть какая-то форма - примитивная, я от нее отталкиваюсь. Хоть такая есть.

ВВ: А мы ее проблематизируем.

Сева: Кстати: оттолкнулся, это значит - проблематизировал, мы оттолкнулись от нее и пошли к другой - верно? А ты что, считаешь, это каждый имеет представление, что нужно иметь такое понятие "студийности", "театральная студия". Что это такое? - Отдельно от традиций? Вот ведь что интересно. Это ведь надо с традицией сравнивать. В традиции происходит эволюция, а в студии может происходить интенсивное развитие. Развитие театральной жизни, другой режим совсем. Вот что сделали на Бродвее за счет концентрации. Это как-бы урбанизация, но по отношению к театрам: вот как она срабатывает на театре. Но все это надо вынуть и положить на таблицы и в текст и в схемы, самое главное. И видеть это дело.

Полина: У нее есть это? Света, ты ведь все мне это говорила.

Сева: У нас какое-то коммунальное отношение к этому всему. Меня совершенно не интересует, что у кого из вас там есть. Мне важно знать, что тут должно быть, в этой теме, а не у вас есть в теме. Значит надо было выложить. Есть - значит есть возможность выложить еще. Но, мне кажется, что если так рассматривать "студию", то это можно обсуждать как процесс мирового культурного значения. Потому что надо себе отвечать на вопрос, что это значит для развития мирового театра. Вообще. По пределу. Или это рамка одного только Советского Союза, ограничено только для нашей страны, ну, поскольку тут не все как у людей. Тут это надо обсуждать, чтобы выйти.

ВВ: Это полторы жизни.

Сева: Ну для того, чтобы прикинуть, не нужно полторы жизни.

ВВ: Давайте прикинем.

Сева: Давайте. Интересно подумать, где предел этого направления. И границы - до чего оно должно быть доведено, хотя...

Ирина: Может быть какой-то этап в этом направлении и работать.

ВВ: Да, но этот этап это чего. Ей надо определить это движение.

Сева: Назвать что либо этапом ты можешь задав это целое, разбитое на этапы. Этап. Это не этап - это все. Я не могу сказать что моя жизнь это этап чего-то, нет. Дай бог задать одну форму, а не разные.

ВВ: Не могу одну.

Света: Одну форму в плане идеального объекта или что?

Сева: В плане идеи. Нужна такая идея театра-студии, которая была бы идеей и на Бродвее и в Новосибирске, в Кучино и на мировом рынке, на театральном рынке.

Света: Но это я понимаю - концепция.

Сева: Конечно концепция, продвигающая. Что мы обсуждаем. Это еще и Раппапорт обсуждал. Что мы говорим: процессы урбанизации, городские структуры задают такую возможность, как на Бродвее, (может это все и не так на Бродвее, пока я пользуюсь этим образом), создают, где происходит не традиционное эволюционирование, а интенсивное развитие театра и это происходит благодаря архитектурной компоненте или архитектурно-градостроительной, а не благодаря самому театру. Никогда бы он ничего не имел, не будь для этого процесса урбанизации, а если к этому еще и архитектор приложит голову - культурно, то этому можно вообще придать еще более острый культурно-осмысленный характер.

Ирина: Получается, что не театр-студия сам по себе, ей нужно самой придумать эту концепцию.

ВВ: Они, театры-студии, потому появились у нас в Москве, потому что «архитекторы» Москву гробанули...

Сева: Из-за города.

ВВ: ...в 30-х годах.

Сева: Ее бы спросили: почему вы этим занимаетесь - концепции театров студий придумываете и т.д. Она отвечает: да потому что, это плод архитектурно-градостроительных процессов, она их кладет в основу. И так всегда нужно делать.

ВВ: Все, мы вышли на профессиональный план.

Сева: То есть, мы в основание кладем свое, свой профессионализм, а театр-студия рассматриваем как эффекты последствия нашей профессиональной работы. Тогда нам не надо обсуждать ...

Света: В качестве своего профессионализма что мы обсуждаем?

Сева: Обсуждаем мы что: на материале урбанизации городской структуры складывается, допустим, театральный квартал, который играл роль студии - Супер студии.

Света: В качестве гипотезы надо выдвинуть, что это будет?

ВВ: Понятно, что сначала. Но для этого нужна идея.

Света: Но на Бродвее есть это там, но не здесь.

ВВ: Ну ты же представитель человечества, а не представитель Советского союза.

Сева: Она же еще не самоопределилась

Света: Мы с руководителем определили давно ...

Сева: То, что вы определили с руководителем пусть остается ... определенным таким образом. А мы пытаемся сейчас максимально раздвинуть для себя границы этой темы ... Тема это для профессионально мыслящих интересна. Тут все закономерно, нет никакого криминала, все понятно.

Света: В качестве готовых результатов руководитель также интерпретирует твои идеи с Бродвеем, но только на примере Кургана, допустим.

ВВ: Как это можно сравнить Курган с Бродвеем? Но можно, конечно, сравнить Папу Римского с биномом Ньютона...

Света: Та же идея будет проводиться в новом международном конкурсе - в саду "Эрмитаж". Идея в том, чтобы создать такую систему залов, предназначенных для театр-студии и, вообще, для профессионального театра, которые могли бы сниматься в аренду...

Полина: Относительно идеи Севы, ты можешь просчитать чисто профессионально, годится ли для этого участок Эрмитажа, если будем создавать такой театр, который попадает под твоё представление о театре-студии. Допустим, что театр на Бродвее - театр-студия и мы его хотим в сад Эрмитаж, ты можешь как профессионал теперь сказать этот участок города будет работать на эти театры или нет.

Сева: Я могу сразу сказать что нет. На Бродвее идет открытая возможность, я могу взять по соседству и снять здание, для театра, которое до этого не было театром, а тут нет.

Полина: Вот это выход. Значит она может доказать, что театр-студия как на Бродвее не может существовать в саду Эрмитаж, а может существовать в Москве в каком-то месте.

Сева: Но сначала хотелось бы самому понять. Тем не менее близкие какие-то мысли, оказывается, есть. Значит, они тогда еще слабы, надо значит, двигаться дальше и копать глубже. Оказывается - это все уже пройденный этап, а мы тут напряглись. Так это позорно. Надо дальше двигаться в этих обсуждениях.

Света: В каком плане двигаться дальше? Рассматривать, что есть идеальный объект.

Сева: Рассматривать, что есть идеальный объект, ты будешь на методологическом семинаре.

Света: Рассматривать, что есть моя концепция, цели, задачи, в определении объекта.

ВВ: Я кину тогда этот шар. Мне кинули идею: театр-студия -город. И связи. И при этом вдруг оказалось, что тот уровень, на который до этого был определен ...

Сева:...театр-студия.

ВВ: ... не подходит (пришли идеи и они тут записаны) их надо осмыслить. Была идея не в том смысле, что определяли театр-студию, а что нужно задать режим определения театра-студии. Как это сделать? Был высказан веер мыслей как это делается - инструментарий, средства. Можно на уровне Кургана, можно на уровне планеты. Что значит на уровне планеты? То есть, все идеи надо знать и это не будут лоскутки. Потом почему-то от этого надо отказаться, для того чтобы выйти на идею мирового порядка, от того, что существует. И теперь надо встать на такую позицию, по отношению к людям, чтобы для себя умудриться отказаться от этого знания и такую концепцию взять на вооружение и такое видение мира, чтобы ты спокойно могла отказаться от прошлого, которое тебе не нужно, и двигать мировое сообщество. Теперь надо держаться такой позиции, чтобы от этого можно было спокойно отказаться и двигать человечество дальше. Войти в режим развития, в рамки урбанизации, в городскую культуру.

Сергей: Придумать новые идеи, а для этого необходим новый режим.

ВВ: Да, но просто так его задать трудно. Что это такое - это надо обсудить.

Сева: Все-таки эта идея здесь есть. Я опять о Бродвее - там возникает коммуникация театров, коммуникация между театрами. Потому что если мы находимся рядом - есть театр ОДИН и театр ВТОРОЙ - МОЙ рядом, то я должен сделать так, что бы публика тоже шла в мой театр, но мы обязательно должны отличаться. Обязательно, а как? Я должен обеспечить сосуществование, чтобы я тоже существовал.

ВВ: Иначе два одинаковых - и оба "летят".

Сева: Тогда возникает какая-то коммуникация между нами, я отношусь к его работе, а он к моей - обязательно.

ВВ: И культивирую это различие.

Сева: Культивирую. И вот у нас есть такой блок, это случилось естественно (случайность такая на Бродвее). А если мы это сделаем в разных районах, или в микрорайонах города - эти студии?

Полина: Коммуникацию снимает фактически.

Сева: А неизвестно. Тогда мы получаем культурную коммуникацию которая пронизывает городскую ткань по действительности театра, пускай это будет. За другое отвечает другое. Это будет лучше, чем на Бродвее, так как там это сконцентрировано в одном месте, а тут это становится достоянием ...

ВВ: Здесь мы выходим на другую идею, о которой я тут говорил. Какая идея дает возможность сделать коммуникацию?

Сева: Кстати, по разному можно их размещать на территории. Дело даже не в размещении на территории, а в идее..,

ВВ: ...то есть, установка на то, что будет разнообразие. И ты эту установку начинаешь реализовывать в своей профессиональной деятельности.

Сева: Точно. И архитекторы должны делать разные проекты и в самой архитектуре это как бы снимается.

ВВ: Все это мы перенесли на себя и говорим, что такая идея - установка на разнообразие, - не многообразие, а разнообразие - дает нам возможность проигнорировать ситуацию, которая сейчас. И понимая методологически, что из знания старого нового не вытащить, а что-то другое надо задавать, мы начинаем работать из определения другого и нового, по отношению к этим, по соотношению, не разрушая. Разрушать нельзя, культивировать надо, как это делать - надо продумывать, но идеи есть.

Султан: Если бы на Бродвее много было бы традиционных театров ...

Сева: Если бы были только они, то это уже не то, должно быть обязательно отличие. Мы говорим: театр-студия есть театр в рамках окружения или коммуникации с другими театрами. Только тогда он проявляется как студия и только тогда он или их совокупность создают эффект студийности, становления театра-студии. Вот, например, мы тут коммуницируем и в ходе этой коммуникации каждый немножко меняется ... что я могу сказать, или я могу только слушать. Точно также и там возникает коммуникация, возникает эффект студийности за счет этого. А в традиционном театре, он может быть один, на весь город - городской театр. Потом он распадается на жанры: оперный, драматический, детский и т.д. Но это все один театр. Это все городской театр, но только жанр различается, это все внутри - театральное деление и больше ничего и коммуникации между ними быть не может, поскольку они жанрово разделены - и не должно быть. А тут совсем другое дело.

Султан: Например, мы имеем в центре Москвы несколько театров и вокруг...

Сева: Есть коммуникация между двумя МХАТами и даже скандал.

ВВ: Коммуникация как скандал - отличная тема.

Сева: Другое дело - он коммунальный, если бы он был содержательный и были программы, художественно опубликованные, одного и второго. Они должны быть тогда одножанровые, допустим.

ВВ: Вот это уже проблематично.

Сева: Проблематично! Пожалуйста, одна из возможностей обсуждения. Сейчас идея жанра очень шаткая, поэтому в нее можно не соваться. Но то, что разножанровые и могут коммуницировать - это понятно. Жанровые - они не сопоставляются и представляют собой единый городской театр, простой организм - достаточно простой. А

тут, в студии, совсем другое создается: городского типа, урбанизированного, нового.

ВВ: А теперь можно посмотреть, каким образом город может выдержать такую коммуникацию между студиями, что нужно для того в городе и вообще тогда студии не нужно изучать, надо город изучать, что бы он мог выдержать, тему надо менять ... театр-студия появится автоматически, если город будет, городская культура.

Сева: Это есть, так сказать, ход на городской театр, он развивается дальше. Это, кстати, годится для ЦНИИЭП - зрелищных, они просто получают сетевое представление, а это уже новое, уходят от отдельного объекта, туда можно многое привязать, всякие типовые вещи... На этом можно разворачивать, тут есть исторический фон и зарубежный опыт, работу можно наполнять.

ВВ: Даю комментарий к нашему обсуждению на протяжении всего этого вечера для наполнения этой структуры материалом каждого из присутствующих. Итак: мы взяли за основу понятие "театр-студия" и в этой дихотомии, противопоставлении городу пришлось его снять, так как получалась не рабочая вещь. И тогда начали искать, а что же туда положить, в рамочку театр-студия, что это такое, что надо сделать для того, чтобы сюда что-то положить. Для этого двигались так: мы начали искать основание этого определения. Что является этим основанием. Откуда можно вытянуть это определение и положить в эту рамочку. Или концепции, которые существуют, на них опереться и положить еще одну, которая якобы от них отличается. Как-то: морфологически, структурно, по возрасту, по демографии, по месту на планете. Потом оказалось, что мы можем как городской театр плодить одно и то же, интуитивно. Нового то нет, а что задает новое? Оказывается новое задает не то, что будет количественно в ином месте или иное по другим каким-то признакам, кстати сказать, опять же количественным, видимым поверхностно, а оказалось, что такая форма задачи определения театра-студии не может дать нам возможности выйти из этой ситуации. Нам надо было показать, что возникновение нового и вообще понятия театра-студии - это не есть прибавление к тому, что существует по образцу.

Сева: Еще одного типа к существующим типам.

ВВ: Да. По каким-то типологическим признакам, а оказалось, что на сегодняшний день существует (второе) традиционный городской театр и нечто иное, которое якобы является театром-студией и задаются они по иным принципам - по коммуникативным связям.

Сева: Сначала задается первый традиционный, для того чтобы ликвидировать коммуникацию и конкуренцию за счет жанров (жанров! - это тогда облегчает понимание, я иду и по жанру, я уже знаю как надо относиться). И там мы разрушаем бывший синкретический театр. Он был синкретическим раньше. Потом распался на специализацию, то есть - жанры. Там это разрезается, а здесь наоборот (это был первый ход, когда мы там задаем совершенно не так). Но это мы задаем целое городского традиционного театра, таким образом, совокупностью жанров (обсуждаем их конкретными), в каком городе (коллективами, зданиями и прочее).

ВВ: А студию задаем по другому признаку.

Сева: Да. Она задается по принципу установления связи между театральными коллективами, программами и даже так сказать, архитектурным оформлением, оболочкой, и местом, которое они выбирают для себя в городе: тогда это имеет смысл. Вот когда я на Бродвей пришел, это имеет смысл, я вступаю в это сообщество и буду тоже там. Меня могут погнать оттуда. (Освищут, закидают помидорами) Ты осуществляешь шаг, какой-то, когда ты туда пришел. И тут же я свой театр организовываю не в Измайлово, а там, в Кучино, допустим. И это еще одна возможность реализации своей культурной программы. Я здесь это буду делать, мы тогда начинаем использовать территорию осмысленно.

ВВ: Мы, понимая, как мы задаем определение идеального объекта, тем самым, даем себе возможность встать на прописывание программы, то есть, если мы поняли как задали идеальный объект, то это дает нам возможность делать дальнейший шаг, как разворачивание про-

граммы. Когда оказалось всего два театра на планете, традиционный и театр-студия, которые отличаются между собой по принципу установления связи между театрами ...

Сева: Это надо еще задавать - то есть, единицами. То есть "X"-театральными единицами.

ВВ: Тут у меня была идея: ход, когда ты прописываешь идеальный объект, мне кажется, это можно сделать. Содержание - два театра. Традиционный театр нам нужен, чтобы по отношению к нему дать понятие лидера - театр-студия.

Сева: ...параграф - по нему можно давать.

ВВ: Театр-студия есть иной принцип (тут надо прописать) установление связи между театральными единицами.

Сева: Потом она задает эту единицу через коллектив, через структуру.

ВВ: Что нужно теперь сделать для того, чтобы развернуть этот тезис, чтобы можно было бы вообще выйти на город?

Марина: Остановимся на том, что процесс шел стихийно. Но мы сейчас пытаемся управлять, я так полагаю.

Сева: Использовать его - управлять.

Марина: Почему стихийные процессы срабатывают больше, чем наши управленческие?

Сева: У нас, во-первых, там никакого управления нет. Но мы пытаемся учесть его в наших работах. Что делает она? Она делает очень правильный и хороший ход, появляются театр-студия, они очень обширные. А человек на них обижается и очень к ним чутко относится. И видит в них предвестника будущего. Мы начали заниматься теоретическим осмыслением этого явления, начали это рассматривать, задали историко-культурный фон под это дело, ну скажем, урбанизацию выпустили под это дело, задали город. Определение урбанизации?

ВВ: ... Всемирно исторический процесс повышения роли городов в развитии общества.

Сева: По идее, театральные эксперименты, который проводится в нашей стране, это здорово, но не он вызывает необходимость изменения структуры театральной жизни. Поскольку за рубежом без всякого эксперимента это есть. Мы же отстали теперь, начинаем нагонять, но за то мы можем теперь использовать их опыт. Сразу, правильно, они же уже прожили какой-то кусок. Надо понять теперь, что мы же теперь становимся на эти рельсы. Старому театру в интенсивной городской жизни уже вроде бы нечего делать, - для игры. Она его ассимилирует, но это не перспектива. Она его ассимилирует как фрагмент. Так же как она ассимилирует памятники. Как фрагмент, но это не перспектива, а это - перспектива.

Марина: А почему мы не оставляем за ними право самим решать. Почему они не могут сами выбрать помещение.

Сева: Да потому, что у них в голове песок. Нам приходится за них решать, что им делать, где им жить. У них же в руках нет средств, с помощью которых они могут сопоставить свою художественную программу с помещением. Они же все это делают на своем пузе, таланте, как провинциальные актеры. За счет крайней невежественности и дремучести. Они же предельные невежды. Они что-то знают, конечно, но на это хочется орать, поскольку это очень слабо. Они не могут этого, и не умеют, а мы тут разворачиваем такую картину, когда даже город весь можно использовать, как супер площадку для своего театра. А я знаю, что если я здесь размещаю свой театр, то это будет одно, а вот здесь я его не могу разместить - не годится этот городской район для моего театра. Я как бы использую городскую среду, для того чтобы сознательно ею оперировать, ее оперирую, манипулирую ею, что-ли. А какое-то решение возможности тем самым задаю, какие-то, некоторые, на уровне идей. Какое решение будет приниматься руководителем и коллективом, это их дело.

Марина: Значит можно уже сейчас определиться с принципами, какой результат в голове иметь, на что она должна выйти.

Сева: Конечно. Ничего нельзя сделать до тех пор пока ты сам не определился. В этих принципах всех, которые можно принять, у них у всех есть одно великое качество - от них всегда можно отказаться и на их место положить другие. Надо только понимать, что они должны быть какие-то обязательно. Иначе двинуться нельзя. Можно сменить ориентацию, но они должны быть всегда, иначе происходит набор макулатуры. Это есть антиинтеллектуальная деятельность, которая убивает интеллект. А когда это делается осмысленно - это имеет смысл и право на жизнь.

Конец.

АНТИРЕКЛАМАНТИ

Здесь: картинка из рекламного проспекта фирмы R-STYLE. Подобный продукт предлагают такие фирмы как F-1 и НЭТА. Я приобрел диск в ЗАО «Маяк», Дом Проектных Институтов что на Калинина. С самого начала его приобретение было странным: меня встретил невменяемый менеджер, говорил чушь, пытался учить жить, на все вопросы так и не дал ни одного нормального ответа. Придаток в соответствующей конторе, Это произошло 21 января 1998 года.



Далее: текст из журнала КОМПЬЮТЕР-ПРЕСС №12 за 1997 год, стр.86.

Шедевры архитектуры. New Media Generation, 1997. Данная энциклопедия рассказывает о наиболее известных шедеврах зодчества с того момента, как в строительном искусстве стали реализовываться эстетические потребности человека и до наших дней. В ней представлены интерактивные сюжеты об архитектурных стилях и исторических эпохах, более 1200 фотографий и реконструкций памятников мировой архитектуры, трехмерные модели всех семи чудес света и мультипликационные сюжеты о них: более 20 видеосюжетов об известных архитектурных памятников, есть биографический справочник, приведено 225 проиллюстрированных терминов с подробными разъяснениями и включены интерактивные карты мира, Европы, Азии и Ближнего Востока.

Информация поделена по временным эпохам: Доисторические времена и Древний Восток; Античность; Средние века; Возрождение; XVII-XVIII века; XIX век; Рубеж веков; XX век. Приводятся статьи с описанием эпохи, содержащие гипертекстовые ссылки на архитектурные термины, но при знакомстве со статьями нет возможности получить изображение упомянутых в ней памятников той эпохи. Для этого существует отдельное слайд-шоу, правда, в ряде случаев без указания названий, Впрочем, культурные люди и так

должны знать, как выглядят, например, «Мона Лиза», здание парламента в Лондоне или основные работы Дюрера, а тем, кто не знает, никакая энциклопедия не поможет...Использование гипертекстовых ссылок не всегда приводит к желаемому результату. Например, во фразе «Тяга к таинственности отразилась в получившем стремительное развитие масонстве...» слово «тяга» является ключевым.- оно связано со следующим пояснением: «Тяга - горизонтальный профилированный выступ, членящий стены здания или обрамляющий панно и потолки». 15 памятников архитектуры нанесены на интерактивную карту. Почему именно 15 и почему именно эти - нигде не объясняется. Есть список всех шедевров, представленных на этом диске. Вы можете отсортировать его по шести категориям - название, личность, эпоха, стиль, дата, место. Но при этом нет возможности поиска, и каждый раз, чтобы найти что-нибудь (ведь по другому изображение памятника архитектуры получить не удастся!), приходится листать весь этот список. Удобно, нечего сказать! Выбор из списка шедевров Пизанской башни и собора святого Петра в Риме (и, возможно, других) приводит к немедленному завершению программы с ошибкой. Обидно, - сколько раз запускал энциклопедию, а Пизанской башни так и не видел... Отдельно вынесены семь чудес света. Их трехмерные модели довольно привлекательны, но описаний самих чудес нет. Хорошо, что у меня есть книга «Семь чудес света», изданная издательством «Слово», - в ней нет трехмерных моделей, зато много текста. Несомненно, русскоязычная энциклопедия, посвященная наиболее известным шедеврам зодчества, просто необходима. Но она должна быть удобна в пользовании, отвечать своему названию и содержать полезную информацию. Рассмотренный продукт соответствует этим требованиям лишь частично. Может быть следующая версия будет лучше?

Что можно добавить мне, возвращенному на классических энциклопедиях EYEWITNESS, после которых московская фирма [New Media Generation](#) просто сброд безграмотных выходцев Брайтон Бич, возвратившихся в Россию зарабатывать денежку на халтуре. В журнале мягко сказано про все. Текстов нет, печати нет, постоянно путают между собой стили, описание стилей не соответствует картинке - и так далее. И наштамповали уже более сорока таких дисков - *Кирилла и Мефодия Большая*

Энциклопедия, например. Ее и другие покупать остерегусь. А эту - **Шедевры архитектуры не покупайте ни при каких обстоятельствах!**

АНТИРЕКЛАМАНТИ

24 февраля 1998 года произошло то, чего я предполагал и ожидал как явление, которое рано или поздно свершится на новосибирской подземке. Речь идет о электронных карточках оплаты проезда. Я считаю, что такие карточки с точки зрения уважения клиента (пассажира) делают его по отношению к работникам метро (организации в целом) принципиально беззащитным в финансовом отношении. Решение проблемы здесь только в добросовестности персонала и служащих, но это идиллическая, чем реальная, картинка. В наших условиях отношений рано или поздно произойдет то, что произошло. **И будет происходить регулярно.**

Место действия: станция "Площадь К Маркса", вестибюль что ближе к Башне, правая сторона турникета; время - 17.30. При установлении карточки в прорезь автомат "срезал" с нее не *1.50 руб. минус 5%* как в рекламе, а 3 рубля 18 копеек. Почему именно такая сумма - мне неизвестно, она не поддается логическому объяснению.

Я вернулся и сказал на проходной сотруднику метро о "**неисправности**" автомата. В ответ это существо с характерным для работников этого учреждения бессмысленным выражением глаз на голове (лица-то нет, не сформировывается) произнесло: "Ну и что". Я не стал чего-либо доказывать, объяснять и спорить.

Итак, у работников метрополитена есть и, судя по всему, используется система восполнения недостатка средств за счет пассажиров, нас с вами. И эта система называется "**электронная карточка**".

Если у вас нет родственников или очень хороших знакомых в организации, которые могут «набить» вам любую сумму для «оплаты» проезда, то

Никогда ни при каких обстоятельствах не приобретайте электронных карт в кассах Новосибирского метрополитена