

«РЕКОНСТРУКЦИЯ ВРЕМЕНИ» КАК ФИЛОСОФИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

И.Н. ДУХАН

Философия средообразования сталкивается с проблемой классического в двух ракурсах. Во-первых, классическое выступает одним из ресурсов актуального формотворчества. Как это недавно продемонстрировал «Римский дом» Михаила Филиппова, построенный в Казачьем переулке в Москве, классическое остается одним из естественных языков искусства и в наши дни. Дом Филиппова не является реконструкцией одного из исторических дискурсов классики. Он – классический по существу, в самих основаниях художественно-проектного поиска. Во-вторых, классическое выступает одной из сред современного искусства и проектирования: введение новых форм и объектов в классические среды требует тонкого и точного понимания духа и логики форм классики. Далее мы рассмотрим две формы отношения к классическому, сформировавшиеся в модернистской культуре и основывающиеся на общей идее *близости* классического, на той стратегии формообразования, которую можно было бы определить как «реконструкцию времени».

Искусство классического претендует на реконструкцию изначального образа времени, а в эпоху авангардных бифуркаций XX в. классическое стало еще и вектором временной непрерывности. При этом, если для собственно авангарда классическое в определенных ситуациях совпадало со становлением новой рациональности «нового классицизма» в духе философии длительности Анри Бергсона как оппозиции картезианскому идеалу классицизма Аксьон француз¹, то в иных случаях оно становилось энтелехией творческого порыва к «изначальной гармонии». Для становления модернистского искусства и проектной культуры XX в., как для авангардных, так и для ориентированных на традиции направлений, классическое выступало, прежде всего, как нам представляется, особой телеологией художественной формы. Именно поэтому классическое как собирающая и инспирирующая телеология оказалось открытым к сопряжению с различными творческими устремлениями эпохи.

В становлении языка искусства и проектирования XX в. можно отметить две стратегии классического – интенцию ре-

конструкции образа классического и модернистскую неоклассику, непосредственно связанную с поиском «иных» классических источников, с одной стороны, и то, что уже было названо выше «новым классицизмом» авангардистов и что, в сущности, представляло собой конструирование нового модуса рациональности в поле авангардного формотворчества, с другой. Заглавие настоящей статьи отчасти отсылает к «философии символических форм» Эрнста Кассирера, и к тем философско-искусствоведческим исследованиям, которые она во многом вызвала к жизни, например, к «перспективе как символической форме» выдающегося исследователя классического искусства Эрвина Панофского. Символическая форма Кассирера – остановка и концентрация смыслов в потоке нарративности или изобразительности, именно в символе индивидуальные феномены сознания стягиваются в ценностную общезначимость². «Символы участвуют в движении времени, но, будучи сложными формами, трансцендентными чистому потоку, они выделяют (фиксируют) объект в его длительности, в системе стабильных отношений», – обобщает смысл символической формы С. Ферретти и добавляет – символ объединяет многообразие чувственных данных в соответствии с фундаментальными универсалиями пространства и времени³. Символическая форма – это концентрация пространственно-временных смыслов, образующая архипелаги культурного формообразования в течении исторического времени. Именно поэтому само понятие «*Philosophie der symbolischen Formen*», свободное от специфики неокантианского феномена, нам показалось созвучным проблеме классических форм. Классическая форма, как и символическая, знаменует собой отсрочку, остановку в течении исторического времени, она «собирает» вокруг себя и концентрирует в себе наиболее сущностный опыт художественной истории, становясь архипелагом ясности в динамике культурного формообразования. Кроме того, в «философии классических форм» должен быть услышан и модус волевого формообразования, воли к классическому на фоне исторического релятивизма и авангардных экспериментов.

Воля к классическому выражена в ранних работах выдающегося теоретика искусства Эрвина Панофского, последователя Кассирера по гамбургской «библиотеке Эби Варбурга». Ранее уже была отмечена роль его «Перспективы как “символической формы”»⁴ – прямого развития идей философии сим-

волических форм в направлении разработки средств художественной репрезентации. Здесь же нам хотелось бы обратить внимание на иной аспект – на понимание Панофским классического как формообразующей силы искусства, раскрывающееся в его статье о Дюрере и Античности, опубликованной за год до выхода в свет первого тома «Философии символических форм» Кассирера. В этой своей ранней публикации, содержащей открытую и скрытую полемику с крупным теоретиком романтической поэтики «вчувствования» В. Воррингером, Панофский обращается к авторитету Гёте для обоснования *естественности классического*, или античного образа ясности. Он ссылается на максимы Гёте, направленные против романтиков и их иронического отношения к античному: «Классическое искусство есть часть природы, и, поскольку оно трогает нас, оно относится к природе естественной [*natürlichen Natur*], неужели же мы должны отказаться от изучения этой возвышенной природы ради изучения природы обыденной?»⁵. В этом и иных своих рассуждениях Гёте следует, как известно, двуединству своей принципиальной установки: «Прекрасное – манифестация сокровенных сил природы; без его возникновения они навсегда остались бы сокрытыми» и «Классическое – это здоровое, романтическое – больное»⁶. Проследим, однако, какие выводы из этого понимания классического как природоестественного делает Панофский в 1921 г. Рассматривая соотношение академического абстрактного идеала прекрасного (*beau idéal*), природы и повседневной реальности, Панофский выделяет специфический характер гётевской *natürlichen Natur* как природы упорядоченно-возвышенной, в отличие от хаотического многообразия повседневной реальности. Здесь очевидно принципиальное влияние кантовского определения природы как «бытия вещей постольку, поскольку они определяются общими законами». Классическое античное искусство – это искусство, рождающееся под воздействием *typenprägende Kraft* – типородной силы, выделяющей универсальное в живой природе. Вот именно эта *typenprägende Kraft* – обнаруживающая значимо-универсальное в живом природном мире и лежащая в основании классического – придает классическому характер «классической формы», стратегии формообразования.

Многочисленные примеры двух первых стратегий классического формообразования, а именно – интенции реконструкции образа классического и модернистскую неоклассику, мы

находим в монографии о неоклассицизме в русской архитектуре и культуре начала XX в. Г.И. Ревзина⁷, которая стала одним из побуждающих стимулов к осмыслению классического в современном мышлении и архитектурно-художественной практике. Здесь я сконцентрируюсь лишь на одной фигуре – титане неоклассики первой половины XX в. – Иване Владиславовиче Жолтовском, в творческой судьбе которого интенция к реконструкции образа классического стала всепронизывающей экзистенциальной доминантой. Подобно ренессансным личностям, Жолтовский все свое художественное бытие переживал как *renovatio* классического. Однако это *renovatio* было и попыткой овладеть «тайной» воплощения классического, и экспериментом по классической гармонизации новых типов архитектуры⁸. В этом смысле Жолтовский, как никто иной, явился духовным преемником Палладио в новейшей культуре, объединяя в себе именно палладианский дух и метод одновременно *renovatio* и *эксперимента*. Блистательный и точный перевод архитектурного трактата Палладио на русский язык, предпринятый академиком архитектуры Жолтовским и выдающимся теоретиком искусства и интерпретатором архитектурной теории Жолтовского А. Габричевским⁹ – это не только перевод, но и своеобразный экзистенциальный жест слияния собственного творческого *credo* Жолтовского, мастера неоклассики XX века, с ясностью архитектурного лада Андреа Палладио.

Два урока старой неоклассики XVIII в. существенны для понимания творческой интенции Жолтовского. Это, во-первых, совершенно особый классицистический утопизм, проявившийся в том, что ранний классический художественный идеал 60 – 80-х годов XVIII в., рожденный как выражение идей свободы и гражданственности, на рубеже XVIII – XIX вв. – в период отхода от гражданских общественных идеалов – продолжал свое художественное существование, однако уже как собственно художественный, во многом противостоящий изменившейся общественной ситуации. Ф. Шиллер в «Письмах об эстетическом воспитании человека» выразил этот новый дух времени противопоставлением нравственно-культурной деградации граждан и художественного творчества, несущего гармонию и баланс рационального и чувственного. Искусство уже не воспринимается им как фактор гражданских и моральных идей, однако при этом он сохранил античную традицию как норму и образец для современного творчества¹⁰. Утопизм классицизма рубежа XVIII –

XIX вв. — это осознание принципиальной неосуществимости своей социально-гражданской и нравственной программы¹¹ при сохранении и развитии классического художественно-пластического языка. Более того, именно в это время язык классицизма становится все более рафинированным: вспомним поздний этап творчества лидера гражданского классицизма Жана Луи Давида, который только тогда обратился непосредственно к античным источникам, при этом зачастую критически переоценивая свои работы революционной эпохи как недостаточно совершенные в плане осмысления антики.

Более чем через столетие нечто подобное происходило и с творчеством Ивана Владиславовича Жолтовского в 1920 — 1930-е гг. Жизнеутверждающий классицизм дома Скакового общества и ранний палладианский эксперимент особняка Тарасова постепенно сменяются выверенной классической гармонией монументальных зданий на Моховой и Государственного банка. Архитектурная гармонизация целого в них достигает совершенства. Однако поразительна безучастная дистанция, отделяющая их от исторической среды центра Москвы: своим утопически-монументальным классическим совершенством¹² они отсылают к отдаленному пространству-времени Палладио и средиземноморской архитектурной гармонии. В 1920 — 1950-е гг. Жолтовский отнюдь не был бесстрастным хранителем тайны художественной гармонии: напротив, его публикации и проекты того времени отражают непрекращающуюся динамику поисков и борьбу за классическое. Направленность этих поисков видна в его статье о «принципе зодчества», опубликованной в 1933 г. — для отечественной архитектуры время переходное от авангардных поисков к новому традиционализму.

«Специфической особенностью классицизма, выделяющей его среди художественных направлений прошлого, является ясное осознание им своей цели. Независимо от средств, которые классицизм предлагал для ее осуществления в различные эпохи и периоды своего развития, цель эта всегда была одна: идеал классической гармонии, наиболее полно воплощенный в искусстве античности», — характеризует сущность классического в классицизме его знаток и исследователь Л. Таруашвили¹³. В данном определении, решительном в своей определенности, классическое, во-первых, предстает как искусство в высшей степени телеологическое, во-вторых, как положенное в вечности (его цель всегда одна) и как энтелехия, обращенная

к классической гармонии. В этом контексте яснее определение, данное Жолтовским «принципу зодчества». В период, когда архитектурная пресса была буквально переполнена пестрыми лозунгами типа: «Покончим с бумажными абстракциями архитектурного формализма» или: «Эпоха социализма должна вновь вернуть архитектуре полноту языка, образность, органическую связь с жизнью», или: «Не подменять проблему критического усвоения всего лучшего, что создано мировой архитектурой, пассивной имитацией старых архитектурных форм и стилевых систем» и т.д., Жолтовский выдвигает глубоко осознанное и прочувствованное определение: «У кого учиться архитектор во время работы над проектом? У классиков или у современных мастеров? На тему освоения классического наследия и практики теории искусства успели сочинить немало путаных теорий. Основной их порок в смешении конкретных архитектурных стилей, свойственных отдельным так называемым “классическим” эпохам, с самим принципом зодчества, которым так великолепно владели античные зодчие и зодчие эпохи Возрождения. Он сводится к поискам соответствия между идеей сооружения и идеей, заложенной в окружающей его природе (или обстановке) ... не надо искать готовых засекреченных формул! Их нет! А нужно в поте лица стараться овладеть “тайной” этого соответствия. Архитектор строит, считаясь не только с принципами удобства. Сооружение должно быть внушительным в своей красоте и абсолютно гармоничным. Гармония — вот что лежит в основе всех видов искусства на всем протяжении человеческой истории. Правда, она всегда олицетворяется в конкретных стилевых формах. Но стиль — явление преходящее, и каждый стиль — это только вариация на единственную тему, которой жива человеческая культура — на тему гармонии»¹⁴. Итак, гармония — энтелехия зодчества, однако она не присутствует в предзаданном виде. Гармония — динамическая энтелехия формы, рождающаяся в напряженном преодолении материи. Соответствие идеи архитектурного создания и среды, реализующееся в гармонии целого — вот цель архитектурного творчества, и здесь Жолтовский наследует телеологический принцип классики, осознанный Палладио. В этом, в понимании телеологической миссии классического — основной урок палладианизма у Жолтовского.

Сущностно истолковывая классическое как эксперимент по претворению универсальной гармонии, и в этом спустя три

столетия наследуя дух и суть творчества Палладио, Жолтовский во многих своих произведениях претворяет и непосредственную телесность палладианской гармонии. Уже в одном из первых своих архитектурных объектов – особняке Тарасова на Спиридоновке в Москве, он прямо обращается к палаццо Тиене Палладио в Виченце, с наслаждением копируя его образ и пропорциональный строй, пластику и руст стены, оформление оконных проемов и т.д. Однако в этом прямом и непосредственном обращении к Палладио нельзя не заметить некоторых значимых «корректировок», вносимых Жолтовским в направлении классически-вневременного идеала. Жолтовский вводит в общее пропорциональное строение то соотношение верхней и нижней частей, которое показалось ему исключительно удачным в венецианском Дворце дождей (нижняя часть на 1/13 больше по высоте, чем верхняя часть). Таким образом, уже в своих ранних палладианских опытах Жолтовский вносит корректирующее суждение глаза в самую суть палладианского строя – в систему всеобщей пропорциональности.

Жилой дом на Моховой улице, построенный в 1932 – 1934 гг. – зримый манифест классического. Забавно сопоставить его с близким по программе «классицистическим» экспериментом, состоявшимся через полвека – с жилым комплексом «Озерные аркады» Риккардо Бофилла в Сен-Кантенан-Авелин, строительство которого было завершено к 1983 г. и который сразу же стал одной из наиболее ярких икон пост-модернистского *free-style classicism*. Оба произведения – своеобразная игра формы/функции: и жилой дом Жолтовского для советской элиты, и социальное жилище Бофилла облечены в формы большого ордера, организующего их многоэтажные фасады. Как известно, прототипом Дома на Моховой стала Лоджия дель Капитаниато Палладио в Виченце, большой ордер которой Жолтовский повторяет в новом масштабе и с учетом иного тектонического расчленения стены. Как и Палладио, Жолтовский предпринимает своеобразный жест трагедии по отношению к архитектурной морфологии: подобно итальянцу, облекшему жилую виллу в храмовый фасад, Жолтовский облачает жилой дом в монументальный фасад Лоджии дель Капитаниато. В самом же существенном для Дома на Моховой – в масштабности фасада – Жолтовский предлагает совершенно самостоятельное решение. Большой ордер с мощными коринфско-композитными капителями у Жолтовского интегрирует

не два этажа, как у Палладио, а пять. Кроме того, несмотря на отрицательное отношение в теории Жолтовского к барочным аспектам в архитектурном формообразовании позднего Палладио, Жолтовский сам в активной светотеневой пластике форм Дома на Моховой работает во многом в «поэтике барокко», что особенно различимо при близком восприятии здания. Если Жолтовский основывался на палладианско-барочной ордерной пластике, то Бофилл, как справедливо заметил Ч. Дженкс, в горизонтали Озерных аркад обыгрывает характер версальского ордера.

Оба комплекса замечательно рассчитаны на восприятие со значительной дистанции и в большом пространственном масштабе. На фоне игровой постмодернистской монументализации образа жилища Бофилла, разрывающей конвенцию связи функции и формы, усилие Жолтовского по созданию монументального классического образа воспринимается как героическое и трагическое.

В отечественной архитектурной критике, при общем осознании исключительного значения произведения — дома на Моховой (современники присвоили ему метафору «гвоздя» в гроб конструктивизма), отношение к нему было неоднозначным и слегка подозрительным даже среди сторонников классики. «Учитывая местоположение здания и исторический характер окружающей застройки, Жолтовский построил новый жилой дом в подчеркнуто величественных и монументальных формах. Этим самым мастер допустил с художественной и функциональной точек зрения некоторую условность. Он наделил жилое здание сильно выраженными чертами монументальности, более свойственными облику общественных сооружений. Вместе с тем нельзя не признать, что именно в архитектуре этого здания была поставлена задача создания в застройке центра столицы крупномасштабного и представительного по своему облику жилого дома», — резюмировал оценку Дома биограф Жолтовского¹⁵.

Вряд ли можно оправдать формы Дома на Моховой неким стремлением к контекстуальному соотношению со средой, которая в данном случае достаточно многопланова. Дом Жолтовского включен в сложный панорамный ансамбль между зданиями Московского университета, созданными М.Ф. Казаковым в 1782 — 1793 гг. в строгих формах русского классицизма, а затем реконструированного Д.И. Жилярди после войны 1812 г., и гостиницей Националь, построенной в самом начале XX в. в сти-

ле модерн. Напротив – Исторический музей (бывшее здание Городской думы) в формах археологического «русского стиля» конца XIX в., а завершает весь ансамбль Манежной площади монументальный Манеж (1817 – 1825). В этом ансамбле вряд ли можно выделить какую-то одну стилеобразующую линию, и поэтому решение Жолтовского создать монументально-вне-временной и внефункциональный пластический образ – противопоставлено всей средовой сложности ансамбля. Совершенно прав С.О. Хан-Магомедов, отмечавший, что «проектируя дом на Моховой, И. Жолтовский меньше всего думал об органичном включении его в окружающую застройку. В данном конкретном случае главным для Жолтовского было противопоставить новой архитектуре и различного рода “промежуточным” течениям классику в ее, так сказать, чистом виде... Жолтовский запроектировал дом на Моховой как некий экспонат, который должен был продемонстрировать художественные возможности классицизма»¹⁶. Внеконтекстуальность дома на Моховой обусловлена иным первичным отношением формы и времени – формообразование Жолтовского апеллирует к классическому как изначально-универсальному, и в этом плане в нем больше *typenprägende Kraft* – типородной силы, нежели историчности.

Страстное влечение Жолтовского к наследию Палладио, сопровождающееся отточенным рациональным синтезом его архитектурно-теоретической системы, вызвано, на наш взгляд, именно глубиннейшим – сквозь столетия – совпадением в понимании идеи архитектуры как развивающегося организма¹⁷ и ее отражением в классически гармонизированной системе сквозного пропорционирования. В творениях и теории Палладио Жолтовский обнаруживает своеобразную алетейю, выход в просвет архитектурного мира той изначальной гармонии бытия, которая сияет в архитектуре в ее пропорциональном строе. Творчество Палладио – квинтэссенция классического, а последнее в теории Жолтовского – внеисторично. Само «совершенство архитектурного организма подводится Жолтовским под общее понятие классицизма или классичности. В этом смысле Жолтовский находит классические решения не только в Парфеноне, капелле Пацци или храме Вознесения в Коломенском, он их обнаруживает и в русской крестьянской избе, и в готической ратуше, и в египетском храме, и в китайской крепости... понятие классицизма и классического дает не историческую характеристику, а художественную оценку»¹⁸.

«Классическое» Жолтовского — это ясность видения, особенная простота взгляда, подчиняющее себе многообразие форм исторического. Классическое формообразование Жолтовского апеллирует к природно-универсальному (*typenbildende Kraft*) и вечному¹⁹ в том динамическом понимании вечности, которое мы можем найти у Платона — вечности как самотождественности, с одной стороны, и отображения в движении времени, с другой.

Если творческий поиск Жолтовского наиболее ярко воплощает стратегию реконструкции образа классического в отечественном искусстве и проектировании XX в., в основе которой — энтелехия классики как самотождественности, то в контексте модернистских тенденций начала XX в. сформировался ряд оригинальных и индивидуализированных стратегий классического, в которых самотождественность классического сменяется модернистским поиском нового «живого» образа классики «между» устойчивой грамматикой классических форм и модернистским формообразованием. В отечественной культуре модернистскую классику наиболее ярко представили художники и теоретики круга «Мира искусства» и «Аполлона»: Д.В. Философов, В.Я. Брюсов, А.Н. Бенуа, К.А. Сомов, Л.С. Бакст, Е.Е. Лансере, А.П. Остроумова-Лебедева, З.Е. Серебрякова и др., равно как и близкие к ним архитектурные поиски И.А. Фомина. Характерной чертой этого круга стал поиск специфического ракурса классического, который сопрягался бы с его актуальным мироощущением и поисками нового стилеобразования. Обратимся к одной из наиболее ярких и последовательных манифестаций модернистской классики — обширной статье Леона Бакста «Пути классицизма в искусстве», опубликованной в «Аполлоне»²⁰.

Ницшеанские мотивы грядущего молодого и «грубого» искусства, в основании которого — порыв коллективного художественного духа, в «Пути классицизма» вступают во взаимодействие с новым модернистским образом классического. В этом Бакст развивает интенции своего друга А.Н. Бенуа, ярко выраженные в его программной статье, открывшей первый номер «Аполлона»²¹. Бенуа изложил здесь полнокровную жизнестроительную программу, а не манифест художественного стиля. Отсюда — его негативное отношение к ренессансному возобновлению Античности или к неопалладианству конца XVIII в. («Насколько возрождение это будет иным и более ра-

достным, нежели то, что произошло пять веков назад! Там возродились кумиры – подобию, формы; здесь должны возродиться сами небожители, и засияет небо над головами людей еще более ярким светом, нежели даже в дни счастливой Эллады. И времени тогда не станет, ибо не будет нужды оглядываться, вспоминать – все сущее будет довольствоваться с избытком»²².) Классическое актуально, неоклассицизм – это новый образ и стиль жизни. Бенуа выдвигает ницшеанско-жизнестроительную программу, по своим общим интенциям, кстати, очень похожую на жизнестроительство авангарда.

Классицистическая концепция Бакста – полифоническая и даже эклектичная – и все же в ней можно выделить несколько централизованных позиций. Это, во-первых, признание необходимости новой классики, которая будет противостоять как «холоду раскрашенного мрамора» (так Бакст охарактеризовал живопись Давида)²³ «состарившейся и манерной школы» классицизма XVIII в., так и романтическим тенденциям, обезображившим и придушившим, по словам Бакста, классицизм.

В искусстве XIX столетия Бакст обращается к «великому Милле» – «врагу классицизма в живописи» и в то же время художнику, выражающему подлинно классическое. Милле в интерпретации Бакста оказывается *романтическим классиком*. Он противопоставляет «дутости и явной фальши» классицизма школы Давида свой индивидуально-духовный и чистый порыв к классическому: Милле – «чистый классик в душе», он «бросился один, совершенно один, к первоисточнику, к природе, обведенной величавым контуром Вергилия; через живительное начало классического восприятия природы он попытался раздуть огонек, который теплился в его крестьянской душе, родной сестре Вергилия»²⁴. Классическое обретается в совершенно современных сюжетах и образах – в собирательницах колосьев, вельщиках, пастухах и травосжигательницах – во всем том, чему традиционно присваивали не особенно возвышающее имя реалистического жанра. Милле сообщает им характер «живых статуй»: их величавые и застывшие позы в ритмических барельефных композициях в глазах Бакста – нечто более классическое, приближающееся к монументальности архаической скульптуры нежели «отвлеченность Аполлона». Милле и его последователи – не натуралисты, а классики. Классическое – это не подражательное, а живое и жизнестроительное начало: «Школа Милле, медленно изменяясь, черпала свою силу в едином задании: в по-

стоянном искании силуэта в связи с линиями пейзажа; эта школа осторожно и вдумчиво принимала в себя те капли нового, которые отцеживались от бушевавших вокруг школ plain-air-истов и импрессионистов. Начиная с Милле, эта новая школа новых классиков (может быть, никогда не знавших за собой этого названия), дала нам откровения в классических фантазиях Коро, в широких эпических фресках Пюви де Шаванна (разительное сходство которого с Милле совсем было упущено), в пряных исканиях Морис Дени, в тоске по античному миру Менара, в скульптурах Менье и Родена, Бурделя и Майоля»²⁵. Классическое — не схваченное в экстазе мгновенного (импрессионизм), а то непрерывное и вечное, что содержится в природном мире.

В замечательно тонкой характеристике «новой школы новых классиков» уже слышны те интонации, которые приведут нас к кульминации очерка Бакста — к тому новому импульсу классического, который Бакст откроет в только что явленной миру в последние десятилетия XIX в. крито-микенской культуре. Он всматривается в лики «прародины» греческого искусства (только что, в последние десятилетия XIX в., эта «прародина» была обнаружена археологами Генрихом Шлиманом во время раскопок Микен и Артуром Эвансом в процессе детальных археологических раскопаний Кносского дворца) с их живой и неожиданной образностью, еще не отлившейся в канон высокой классики. «Критское искусство дерзко и ослепительно, как безумно смелая скачка нагих юношей, великолепно вцепившихся в косматые пахучие гривы разгоряченных коней. В этом близком нам искусстве нет высеченного, остановившегося Праксителя, нет почти абсолютной красоты Парфенона. Критская культура никогда не доходила до исключительной высоты, дальше которой — абстракция или изнеженность. Поэтому она ближе, роднее новому искусству своею полусовершенностью: человеческими улыбками веет от нее»²⁶. В критском искусстве Бакст обнаруживает то непосредственно-близкое, тактильное и импульсивно раскрывающееся, что наполняет классическое теплотой и темпоральностью соприсутствия. Улыбка крито-микенской культуры способна растопить «холод раскрашенного мрамора» и покоящееся в себе совершенство «старой классики», став непосредственным основанием нового динамичного классического образа. При этом Бакст парадоксально наделяет образы крито-микенской культуры чертами ницшеанского модерна: он подмечает, как из-за вольного

орнамента, из-за бурной фрески глядит молодой острый взгляд критского художника, вечно улыбающегося ребенка»²⁷.

Бакст – после такого долгого перерыва – возвращает античному его живой дух! Интересно сравнить впечатления Бакста от «новоевропейской» Германии и от «классической» Италии во время уже первой зарубежной поездки молодого художника в 1891 г. «Я здесь, здесь, в твоей возлюбленной Германии, уже пятый день как я изображаю из себя несносного англичанина: всюду сую нос, все меня интересует», – пишет Бакст А.Н. Бенуа из Берлина²⁸. И уже совершенно иначе, экзистенциально-проникновенно – из Италии: «...я почувствовал себя вдруг античным греком или римлянином». В Италии Бакст перестает быть внешним наблюдателем, любопытным «несносным англичанином» и духовно сливается с антично-классическим миром – классической природой со «сладострастно-пышущим небом, террасами мраморных дворцов, спускающимися в голубую воду»²⁹.

Стремление Бакста к «живой классике» и соответственно – прямое и страстное обращение к ранней крито-микенской Греции во многом инспирировалось все более замкнуто-самодовлеющим характером академического и символистского салонного искусства с их «остановившейся идеей». Еще в 1896 г. Бакст с грустно-неудовлетворенным чувством писал Бенуа после посещения парижского Салона: «Все окончательно сбилось с толку, тысячи течений, полнейшее незнание что “нужно” писать, щеголяние неожиданностью, искания вздорной реальности или нелепое и глупое сочинительство без художества внутри». Устремленность к живой выразительной форме *non finito* уже в 1890-е гг. предопределила обращение Бакста к акварели, и его ранние акварельные опыты, кстати, сразу же отмеченные И.Э. Грабарем как блестяще сочетавшие сознательную живописную незаконченность с точным рисунком³⁰, станут прологом к более позднему сочетанию активного живописного декоративизма с точностью и ясностью рисунка.

Уже в графическом оформлении журнала «Мир искусства» выкристаллизовалась классически ясная манера Бакста на фоне его коллег – друзей по «Миру искусства» и «Аполлону» Александра Бенуа и Константина Сомова. Если в графических заставках Бенуа при их стремлении к классическому построению и симметрии ощутим иронично-легкий характер рококо, то графические формы Бакста наиболее близки живой ясности классического. Дионисийский танец жизни застывает в ста-

тически совершенном силуэте античного кратера (заставка к стихотворениям Константина Бальмонта // Мир искусства. 1901. № 5), две изысканные аттические вазы обрамляют излучающееся сияние (заставка к очерку Василия Розанова «Пестум» // Мир искусства. 1902. № 2). Тонко прочувствованная живая Античность, с атрибутирующими ее колоннами, треножниками, вазами, гирляндами и т.д., облечена в графический язык модерна. При замечательном знании современного языка формообразования главная интенция Бакста лежала в русле созидания образа ницшиански живой Античности со стремлением к поиску баланса дионисийского и аполлонического.

Этому отвечает и пластический идеал Бакста – движение, но движение слегка приостановленное. В интерпретации движения – одна из самых характерных черт новой классичности Бакста. Он аккумулирует опыт нового русского балета, режиссеры которого стремились следовать уникальному «опыту тела» Анны Павловой, Иды Рубинштейн или Тамары Карсавиной, а не формализму старой классической балетной школы. Этот новый опыт тела и движения переносится Бакстом в творчество сценографа: «...одну из существеннейших особенностей костюмных эскизов Бакста составляет передача движения. Хорошо разбираясь в специфике хореографии ... Бакст дает в своих эскизах наиболее типичные для данного персонажа движения. Вместе с телом оживает одежда. Следуя ритму движения, она подчеркивает положение рук, ног, торса, содействуя более полному выявлению рисунка танца»³¹. Костюм у Бакста становится одушевленным, порождая некое единое вдохновенное движение, в котором Бакст развивает динамический порыв тела и в то же время классицистически умиротворяет, «успокаивает» его в завершенности и равновесии общей композиции.

Это приближает нас к сжатой характеристике его классицистической стратегии, вводящей движение и экстаз, критскую до-классическую свободу формы в телеологическую завершенность классического идеала.

Говоря о различии концептуально-временных стратегий классического модернистских неоклассиков и авангардистов, нельзя не отметить принципиально общее – классическое в обеих ситуациях является квинтэссенцией истока и непрерывности времени. То, что является существенным различием авангарда и неоклассики – это направление времени: если авангард проектирует конец временной оси, то неоклассика стремится сделать

актуально присутствующим ее начало. Однако именно потому, что общие жизнестроительные интенции классиков и авангардистов на самом деле были парадоксально близки, «конец» и «начало» часто удивительно сближались, и в этом сближении мы встречаемся с удивительным, на первый взгляд, но вполне понятным в глубинной перспективе интенциональности неоклассики и авангарда — флуктуацией концептов классического между ними.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: *Духан И.Н.* Философия классического в искусстве и проектной культуре модернизма // Вопросы философии. 2009. № 6. — С. 47 — 59.
- ² См.: *Кассирер Э.* Философия символических форм. Т. 1 — СПб.: Университетская книга, 2001. — С. 11 — 48.
- ³ *Ferretti S.* Cassirer, Panofsky, and Warburg. — New Haven: Yale University Press, 1989. — С. 102, 104.
- ⁴ См.: *Пановский Э.* Перспектива как «символическая форма». — СПб.: Азбука, 2004.
- ⁵ *Panofsky E.* Dürers Stellung zur Antike // Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1921/1922. Vol. 1. — S. 45.
- ⁶ *Гёте И.В.* Об искусстве. — М.: Искусство, 1975. — С. 584, 591.
- ⁷ См.: *Ревзин Г.И.* Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века. — М., 1992.
- ⁸ Как это ни парадоксально для неоклассика, даже форм индустриального домостроения (см.: *Жолтовский И.В.* О работе архитектора на строительстве // Советская архитектура. — М.: Госстройиздат, 1951. Сб.1. — С. 43 — 48; *Жолтовский И.В.* О некоторых принципах крупнопанельного домостроения // Архитектура СССР. 1953. № 7. — С. 4 — 6).
- ⁹ См.: Четыре книги об архитектуре Андреа Палладио / Пер. И.В. Жолтовского. Т. 1. — М.: Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры, 1936.
- ¹⁰ См.: *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека // *Шиллер Ф.* Собр. соч. В 6 т. — М., 1957. Т. 6. — С. 251—358.
- ¹¹ См.: *Таруашвили Л.И.* Теория классицизма и творчество Торвальдсена // Проблема наследия в теории искусства / НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР. — М.: Искусство, 1984. — С. 163 — 206; *Zeitler R.* Klassizismus und Utopia: Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch. — Stockholm, 1954.
- ¹² Об общих тенденциях в становлении утопического в архитектуре XX в. (см.: *Духан И.Н.* Становление утопического пространства в архитектуре XX века. // Россия — Германия. Культурные связи, искусство, литература в первой половине двадцатого века / Под. ред. И.Е. Даниловой. — М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2000. — С. 295 — 323.
- ¹³ См.: *Таруашвили Л.И.* Бертель Торвальдсен и проблемы классицизма. — М.: Академия художеств, 1992.
- ¹⁴ *Жолтовский И.В.* Принцип зодчества // Архитектура СССР. 1933. № 5. — С. 29.

- ¹⁵ *Ощепков Г.Д.* Иван Владиславович Жолтовский. Проекты и постройки. — М.: Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1955.
- ¹⁶ *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда. Кн. 1. Проблемы формообразования. Мастера и течения. — М.: Стройиздат, 1996. — С. 658.
- ¹⁷ О принципе построения архитектурного образа как организма в концепции Жолтовского см.: *Габричевский А.Г.* Жолтовский как теоретик архитектуры // Архитектура СССР. 1983. № 3 — 4. — С. 105.
- ¹⁸ Там же. — С. 106.
- ¹⁹ О различных моделях вечности см.: *Смолина А.Н.* Модель вечности как модель организации истории // Фигуры истории или «общие места» историографии. Вторые Санкт-Петербургские чтения по теории, методологии и философии истории / Отв. ред. А.В. Малинов. — СПб.: Северная звезда», 2005. — С. 83 — 91.
- ²⁰ См.: *Бакст Л.* Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 2. — С. 63 — 78; Аполлон. 1909. № 3. — С. 46 — 61.
- ²¹ См.: *Бенуа А.Н.* В ожидании гимна Аполлону // Аполлон. 1909. № 1. — С. 5 — 11.
- ²² Там же. — С. 6 — 7.
- ²³ *Бакст Л.* Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 2. — С. 68.
- ²⁴ Там же. — С. 70.
- ²⁵ Там же. — С. 71.
- ²⁶ Там же. — С. 51.
- ²⁷ Там же. — С. 52.
- ²⁸ Письмо Л. Бакста А.Н. Бенуа от 20 июня 1891 года // Государственный Русский музей. Сектор рукописей. Ф. 137. Ед. хр. 666, л. 3 — 4.
- ²⁹ Письмо Л. Бакста А.Н. Бенуа от 1 сентября 1891 года // Государственный Русский музей. Сектор рукописей. Ф. 137. Ед. хр. 666, л. 14 — 15.
- ³⁰ *Грабарь И.* XV выставка русских акварелистов // Нива. 1895. №12. — С. 290.
- ³¹ *Пружан И.Н.* Лев Бакст. — М.: Искусство, 1975. — С. 130.

Ключевые слова:

Философия искусства, время и пространство, классическая традиция, неоклассицизм XX века, авангард.

Key words:

Philosophy of art, time and space concepts, classical tradition, neoclassicism of the XXth century, avant-garde.

Аннотация

В статье рассматривается специфическая философия классического, сформировавшаяся в модернистской культуре и основывающаяся на идее «близости» классического, на стратегии формообразования, которую можно определить как «реконструкцию времени».

The article considers specific philosophy of the Classical, shaped in the modernistic culture and based on the idea of intimate proximity of the Classical, on the strategy of form-shaping which might be determined as “the reconstruction of time”.