

П. КЕЙ

НАУКА И ЭФФЕКТИВНОСТЬ: ИСПЫТАНИЕ МЕТАФИЗИКИ АРИСТОТЕЛЯ АРХИТЕКТУРНОЙ ТЕОРИЕЙ ВИТРУВИЯ

Памяти В. П. Зубова посвящается

Связи искусства и философии не являются самоочевидными. Искусство и философия представляют собой отделенные друг от друга дисциплины, можно сказать даже два независимых мира человеческой активности. Искусство выполняет синтетическую функцию, состоящую в соединении в одном целом произведения или опыта различных способов выражения при помощи различных средств, в то время как философия является прежде всего деятельностью аналитической и критической, рискующей впасть то в догматизм, то в гнозис или мифологию. Смешение искусства и философии, постулирование их изначального сродства, взгляд на искусство как на сферу, которая сама по себе несет значение и служит для прояснения мира, а на философию как на такую дисциплину, в которой необходимым образом высказывается истина искусства, причем совершеннее, чем это делает само искусство – все это чрезвычайно суживает потенциал и искусства, и философии, и, что еще хуже, ведет к утрате ими их специфической роли. Так, например, концептуальное искусство, в рамках которого искусство и философия творятся совместно, часто выступает как разочаровывающее искусство, если его оценивать с точки зрения пластики или как наивное, если его рассматривать с философской точки зрения.

Однако, если надо остерегаться слишком уж идеалистической концепции искусства и его связей с философской мыслью, то тем менее можно удовлетвориться позитивистским подходом к указанному вопросу, замыкающим дисциплины в комплекс присущих им технических средств и препятствующих установлению между ними возможного при тех или иных условиях диалога. И в самом деле, сколь бы далекими ни были эти дисциплины по отношению друг к другу, однако в истории нередко случалось, что практика искусства встречалась с философским предприятием. Причем эти встречи были тем глубже и значительнее, чем менее их связь постулировалась заранее соответствующими деятелями, чем менее она означала, что искусство мыслится при этом значащим и трансцендентным, а философия – идеалистической и символической. Для мысли важно не установление принципов философского искусства или превращение искусства в привилегированный объект философской рефлексии, – напротив, для нее важно осмыслить исключительность таких встреч, могущих иметь место в ходе истории между этими естественным образом безразличными по отношению к друг другу дисциплинами. И еще существеннее продумать своеобразие тех результатов, к которым эти встречи приводили, и понять, как, оставаясь в пределах этих дисциплин, меняется одновременно и практика искусства, и задача, которую ставит перед собой философия. Лишь при таком условии можно заново помыслить, вне рамок обычных идеалистических перспектив, сочленение, причем каждый раз разное, искусства и философии.

Вопрос о Ренессансе

Безусловно, Ренессанс был подходящей эпохой для такой встречи. Взаимобогащению различных дисциплин в это время способствовало непрерывное обновление знаний, равно как и бесконечно расширившееся любопытство ученых, их способность связывать воедино, по примеру Леона Баттиста Альберти или Леонардо да Винчи, нити различных познаний, а также их вкус к философии и любовь к искусству. Однако само богатство этих связей может ввести в заблуждение современного исследователя, внушая ему мысль о том, что культура Ренессанса образует единое и уникальное по своему значению целое. Именно в таком духе Андре Шастель подчеркивал сильное влияние неоплатонизма на Марсилио Фичино, а его академии – на культуру его времени¹. В действительности же, диалог между различными формами знания сегодня, как и в эпоху Ренессанса, имеет смысл лишь в том случае, если он позволяет каждой дисциплине прочнее укорениться в собственной почве, а не приводит ее к растворению в неопределенном духе времени или в сомнительном общем движении общества. И именно эта работа по дифференциации дисциплин в самой игре их взаимной сопричастности и представляет собой главный результат такой встречи.

Таким образом, речь идет о том, чтобы не поддаваться облегченному подходу, предоставляемым историей философии, проделать неспешную работу различения, позволяющую действительно лучше понять вклад каждой формы знания, взятой в ее специфике, в постижение мира. Однако эта работа, будучи далека от того, чтобы повести нас по пути позитивистского подхода, помогает оценить всю значимость философского вопрошания в конституировании отраслей знания в эпоху Ренессанса. Но в таком случае философия, являясь свободной от функции подчинения многообразия знаний трансцендентным и метафизическим инстанциям, позволяет такому вопрошанию, напротив, сопротивляться подобному господству, выявляя, как обоснованы каждая из дисциплин и каково значение их принципов, т. е. то, что падуанские логики называли несовместимостью с другим (*alietas*).

В самом центре подобного эпистемологического спора стоит архитектура Ренессанса. Понятая как синтез всех других искусств, она предстает как символ единства мира и его смысла, как это характерно для той историографической традиции, которая была блестящим образом проиллюстрирована работами ученых Института Варбурга². Лучше чем какое-либо другое знание архитектура якобы выявляла космический порядок, создавала такой микрокосм, который был способен отражать и символизиро-

¹ Chastel, A. Marsile Ficin et l'art. Geneve, 1954. Chastel, A. Art et humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique. Paris, 1959. (См. русский перевод Н. Н. Зубкова: Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М.; СПб, 2001. – В.В.). Позднее А. Шастель признается, что в момент обдумывания своей диссертации мечтал не столько о формулировании специфики (*génie*) искусства или мышления, сколько об определении духа эпохи (*Zeitgeist*).

² См. в связи с этим работу: Wittkower, R. Architectural Principles in the Age of Humanism. London, 1949. P. IV, § 5–6. P. 110–123. О границах этого типа интерпретации см.: Foscarini, A. F. M. L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del' 500. Torino, 1983.

вать макрокосм всей «машины мира» (*totius mundi machina*), и способствовала также и тому, чтобы поместить человека в привилегированную позицию центра, в котором перекрещиваются метафизически фундаментальным образом мир и его первоначало. Судьбы мира и человека могли осуществляться только лишь под эгидой архитектуры. Но при этом нужно самым радикальным образом отличать архитектуру Леонардо, Микеланджело или Палладио – начальную эпоху, вдохновенную и божественную, гениального и универсального искусства, от архитектуры последующих традиций классической и неоклассической, утратившей свою изначальную метафизическую значимость и превратившейся в своего рода декоративное искусство, тонкое и филигранное, но столь же искусственное и пустое. В подобной перспективе, рисуемой варбургской историографией, в искусстве имеется философский и действительно духовный момент, присущий живому и вдохновенному искусству Ренессанса, которое, однако, нужно противопоставлять искусству, утратившему связь с судьбами мира и людей, искусству мертвому и лишенному идеи, обреченному на застой и академизм, характеризующих классическую и неоклассическую архитектуру.

Подобная трактовка архитектуры продолжает оказывать заметное влияние на историю западного искусства и на ее многообразно размножающуюся герменевтику. Но такой тотализирующей и идеалистической стратегии в интерпретации недостает понимания собственно философского измерения, присущего архитектуре, измерения, не относящегося к сфере духа и судьбы, что в конечном счете ведет к отрицанию самоценности архитектуры. Мы имеем в виду то измерение, которое предоставляет архитектуре только ей присущий способ понимания и гарантирует ее автономию как в теории, так и на практике.

Итак, если обычное обращение к философии, как оно обнаруживается в традиционной интерпретации архитектуры, удаляет от архитектуры и искажает ее ради того, что ее превосходит, кончая тем, что вообще устраняет ее, то указанный нами подход, использующий философию, напротив служит для того, чтобы утвердить искусство в его неповторимости, присущей его духу.

Architectura est scientia

Architectura est scientia... ³ Такова исходная дефиниция, которую Витрувий дает архитектуре в своем знаменитом трактате «Об архитектуре». Для наших историков, привыкших скорее к литературному, герменевтическому или эстетическому подходу к анализу искусства, она может показаться шокирующей. Во всяком случае она нас уводит далеко как от идеалистической, так и от позитивистской проблематики, с которыми современная история искусства остается тесно связанной. Важность науки и научного измерения в конституировании архитектуры как дисциплины была подчеркнута великим русским историком науки Василием Зубовым, который одновременно изучал историю науки в стро-

³ *Vitruvius. De architectura. I, 1, 1.*

гом смысле слова и архитектурную теорию⁴. Сближение науки и искусства означает не только ориентацию искусства духом строгости и точности, присущих научному методу, как он преподавался в эпоху Возрождения в университетах Падуи или Пизы. Связь искусства и науки взаимна. Если наука присутствует в ренессансном искусстве и способствует его определению, то, в свою очередь, и искусство влияет на самое понятие науки, которая с ним связана, и обогащает ее содержание. Для понятия ренессансной науки важно то, что искусство может ей принадлежать и даже, как это мы увидим в дальнейшем, выступать в качестве ее наисовершенного осуществления.

Что же нужно понимать под словом «наука», как оно звучит в дефиниции архитектуры Витрувия? Научность архитектуры можно истолковывать тремя способами, соответствующие интерпретации мы даем в порядке убывания их удовлетворительности.

1. Является ли для Витрувия архитектура наукой, просто в силу того, что его трактат описывает практику и опыт ее развертывания согласно ясным и определенным правилам и предписаниям? Если так, то термина *ars* (искусство) вполне достаточно, так что античная эпистемология никогда не использовала понятий *episteme* или *scientia* для определения данного рода знания.

2. Или же нужно считать, что архитектура Витрувия является настоящим знанием, которое посредством применения математики может претендовать на аподиктическое и необходимое доказательство тех предметов, о которых она толкует? Однако даже у Витрувия математическая компонента вносит свой вклад в обеспечение точности линий и архитектурной формы, но при этом архитектура не выступает аксиоматически организованным знанием. И в противоположность инженерному искусству архитектурная форма не зависит от математического уравнивания или алгоритма.

3. Однако Витрувианская архитектура неким образом еще более амбициозна. И если она не является аксиоматической, то это потому, что стремится быть архитектурно-инженерным знанием, тем, что для античности означало наивысшую степень знания. Но что такое архитектурно-инженерное знание? Рассмотрим определение Витрувия в его целостности: «Архитектура является наукой, вооруженной средствами различных дисциплин и умения, многообразие которых определяется тем, что все они доказали свою полезность в других искусствах»⁵. Архитектура – строительная наука, наука о созидании, это знание, умеющее собрать воедино и пустить в дело самые разные дисциплины, поставленные на службу единому проекту. Прежде чем собрать на строительной площадке камень, пиломатериалы, известку и т. п., архитектор наподобие знатока-энциклопедиста сосредоточивает и упорядочивает в своем ателье проектировщика знания как технические, так и теоретические, проектирование, строительное искусство,

⁴ На Западе плохо знают филолога и историка науки Василия Зубова (1900–1963), сыгравшего, однако, исключительно важную роль в развитии исследований культуры Средних веков и эпохи Возрождения. Он показал значение научной культуры в формировании знаний в Средние века и в эпоху Возрождения, особенно для тех областей, которые до того считались чуждыми вопросу о научности, научном методе и научной точности, как, например, архитектура. Биографические данные и обширная библиография его трудов см.: Зубов В. П. Труды по истории и теории архитектуры. М., 2000. С. 477–504.

⁵ *Vitruvius. De architectura...* «Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus cuius iudicio probantur omnia quae ab caeteris artibus perficiuntur opera».

машинерия (*machinatio*), декоративное искусство, а также математические, физические или астрономические знания ⁶. И прежде чем превратиться в произведение архитектуры в тривиальном смысле этого слова, любое здание сначала предстает как архитектурное единство всех этих знаний и умений.

Определенная подобным образом архитектурная наука является не аксиоматической, но критической. В этом смысле соответствующей части приведенной выше дефиниции архитектуры у Витрувия. Архитектурная наука не является замкнутой областью знания, в основание которой положены принципы, позволяющие вывести дедуктивно все ее операции. Ее скорее следует представлять как постижение, руководствующееся духом изобретательности и уместности, черпающее свои начала, каждый раз новые, в энциклопедии познаний, мобилизованных на службу единого проекта.

«Quo» и «sub quo»

Итак, мы остаемся на уровне текста Витрувия, ограничиваясь прагматическим значением приведенной дефиниции, т. е. ее операциональной значимостью на строительной площадке. Для того чтобы лучше понять отличие архитектурного знания от аксиоматического, мы перейдем к более высокому уровню абстракции, соотносясь с различием, разработанным в схоластической эпистемологии между двумя типами научного подхода. Один из них – это подход с позиций *quo*; другой – с позиций *sub quo*. В них мы имеем дело с разными типами рациональности.

Что *quo*-наука характерна для наших обычных наук, которые отличаются друг от друга по их объекту, мы видим. В этом типе науки то, что делает ее наукой, есть ее объект. Объект здесь отличается от предмета. Действительно география, астрофизика, геология могут иметь один и тот же предмет изучения, а именно Землю, но у них разные объекты. Под «объектом» мы понимаем формальный аспект, в котором соответствующие науки рассматривают свой предмет, угол зрения, перспективу и, следовательно, присущий им метод, в каждом случае особый. Так, география рассматривает конфигурацию Земли, астрономия – ее движение и ее место в небесной системе, геология – ее образование и строение. Под объектом науки, таким образом, мы понимаем ее формальное основание, то, что как раз называется *quo*. Формальные основания или *quo*-основания расчленяют реальность. Бытие таким образом распадается на соответствующие перспективы его объективации, предназначенные для того, чтобы эффективнее его вопрошать. И с каждой новой наукой бытие фрагментализируется, что порождает риск вообще утратить его целостность.

⁶ По мнению Витрувия архитектор также «должен быть человеком грамотным, умелым рисовальщиком, изучить геометрию, всесторонне знать историю, внимательно слушать философов, быть знакомым с музыкой, иметь понятие о медицине, знать решения юристов и обладать сведениями в астрономии и в небесных законах» (*ut litteratus sit, peritum graphidos, eruditus geometria, historia complures noverit, philosophos diligenter audierit, musicam scierit, medicinae non sit ignarus, responsa jurisconsultorum noverit, astrologiam caelique rationes cognitatas habeat*. I, 1, 3) (*Витрувий. Десять книг об архитектуре* / Пер. Ф. А. Петровского. М., 1936. С. 20 – В.В.). Витрувий детально поясняет полезность каждой из этих дисциплин для архитектора (I, 1, 4–10), прежде чем перейти к не менее пространной трактовке энциклопедической последовательности, которой их перечень должен следовать (I, 11–18).

Архитектонические науки призваны собирать воедино то, что объективирующие науки представляют в разрозненном виде. В этом виде знания речь уже не идет о том, чтобы расчленять реальность на все более и более специальные и частичные объекты с целью постичь ее. Напротив, теперь речь идет о том, чтобы вернуть абстрактной и расчлененной на сегменты реальности утраченную целостность в едином проекте, в котором осмысливается реальность, подчиняя этому проекту разнообразные объективные познания, выступающие как самозамкнутые. Такой единый целостный проект не может удовлетвориться простым сложением формальных структур знания, о которых мы говорили как о quo-основаниях объективирующих наук. Такое сложение, каким бы исчерпывающим ни казалось, в конце концов не может никогда исчерпать реальности. Задача воссоздания единства реальности исходя из абстрактного и расчленяющего подхода, характерного для объективирующих наук, достигается вовсе не сложением их. Оно может достигаться радикальным преобразованием познающего разума и его способа действия. Этот другой разум, разум, воссоединяющий то, что было расчленено, есть как раз тот разум, который схоластически эпистемология называет *sub quo*.

Если quo-разум подобен лезвию ножа, который внедряется и разрезает реальность в соответствии с углом его атаки, то *sub-quo*-разум может быть уподоблен, скорее, фоновому свету, сообщающему особую окраску объектам и предметам quo-наук. Такой разум схоластика отождествляет с *lumen sub quo* [подсветка]. Итак, quo расчленяет реальность, а *sub quo* освещает и структурирует ее постижение в каждой из таких частичных перспектив. Работа познающего разума в каждой науке меняет свой смысл и цель в соответствии с природой этого архитектурного света единства. При этом сама наука, ее объект, ее начала не претерпевают изменения, но меняется ее применение, ее использование, ее сверхзадача и все то, что в ней содержится и брошено в оборот, радикальным образом трансформируется в соответствии с природой «подсветки» (*lumen sub quo*). И архитектурные знания как раз и предназначаются для того, чтобы определить эти способы использования и эти цели и заставить науки функционировать в соответствии с ними.

Три архитектуры: от метафизики к технике

В истории мысли архитектура Витрувия, конечно, не является ни единственной, ни первой из архитектурных знаний. В действительности она лишь замыкает эпистемологический горизонт, уже столь богатый и столь развитый, без которого она и невозможна, и немыслима. Первой из архитектур была та фундаментальная архитектура мысли, исходя из которой все другие архитектуры берут свое начало и которая представлена в аристотелевской метафизике. Как известно, Аристотель определял метафизику одновременно как науку наук и как науку о бытии. Под наукой наук не нужно понимать такое знание, которое авторитарным образом навязывает свои фиксированные принципы каждой из частных наук, но скорее управляющую или регулирующую науку, т. е. такую науку, которая посредством своего методологического аппарата или органа способна обосновывать специфический объект каждой науки и пределы ее применимости, прежде чем частные науки не позволят ей благодаря своим особым средствам достичь бытия, рассматриваемого в качестве начала вещей, углубив понимание его смысла.

Вступая на тот же самый путь, путь архитектоники знаний, Платон в диалоге «Государство» пытается со своей стороны трансцендировать вопрос о бытии и о начале существования с тем, чтобы достичь *épikéina tês ousias*⁷ (того, что выше бытия), т. е. Блага. И если и не хронологически, то логически за метафизикой Аристотеля, следует полития (учение о государстве) Платона, т. е. исследование Блага, рассматриваемого как начало не бытия, но целостности и единства мира, понимая при этом, что Благо и Единое здесь совпадают.

Архитектура Витрувия же стимулируется вопросом о бытии, поскольку она стремится создать такое произведение, которое до того не существовало. Более того, она в самой высокой степени сосредоточена на вопросе о Едином, поскольку существование ее создания зависит лишь от гармонического единства его частей. Конечно, архитектура наследует две предшествующие ей архитектоники. Однако то, что придает своеобразие ее задаче, что делает ее синтетическим и объединяющим знанием, не является ни Бытием, ни Единым, но тем понятием, которое подспудно работает в метафизике, хотя вплоть до того метафизика и не сумела его в полной мере тематизировать. Мы имеем в виду понятие эффективности. Бытие и Единое, как они понимаются и трактуются архитектурным знанием, достигают своей полноты лишь в свете эффективности, которая их доводит до совершенства и обеспечивая им саму возможность их бытия, т. е. помещая их в рамки вопроса о движении порожденного извне в некоем единстве. Знания здесь принимаются во внимание лишь в той мере, в какой они вносят свой вклад в конституирование этого особого специфического движения. Тем самым мы видим, как в витрувианской архитектуре рождается вопрос о технике.

Архитектура, *disegno*⁸ и техника

Зодчество древних не совпадает с нашим понятием архитектуры, т. е. замысел и создание зданий, что древние называют *aedificatio*, или Леон Баттиста Альберти – *res aedificatoria*. Зодчество (*architectura*) – понятие значительно более широкое, возведение зданий (*aedificatio*) – только часть того, что рассматривает витрувиански ориентированный архитектор, более точно, только предметная часть (*pars subiectiva*): часть, относящаяся не к сущности или форме, но только к одной из материй, к которой витрувианский архитектор применяет свои принципы и свой метод. Наряду со зданиями Витрувий в книгах V и VIII трактата «Десять книг об архитектуре» резервирует за архитектором также и большие гидравлические работы, в книге X – военно-инженерное искусство, в книге IX – гномонику, т. е. искусство изготовления солнечных часов, и еще, в той же X книге – искусство машин и механизмов (*machinatio*).

На самом деле в течение всей гуманистической и классической эпохи архитектура выступает не только как царица изящных искусств, но и самым решительным образом как наука о созидании или производстве вообще, как универсальная парадигма Делания, применяемые для проектирования и фабрикации прочных, прекрасных и полезных созданий (согласно триаде Витрувия,

⁷ См.: Платон. Государство. 509b (Соч. в 3 т. М., 1971. Т. 3(1). С. 317. – В.В).

⁸ Здесь *disegno (ital.)* – проектирование, черчение.

определяющей критерии зодчества), или же необходимых, удобных и приятных (согласно триаде Альберти).

Но что общего имеют между собой вилла Барбаро в Мазере, козловые подъемные краны, другие строительные машины, служащие для возведения зданий, и солнечные часы, украшающие боковые фронтоны виллы? Каким образом можно утверждать, что все они относятся к одному и тому же знанию? В действительности существуют две общие черты, соединяющие воедино все эти явным образом разнородные вещи.

Это, во-первых, то, что здания точно так же, как и строительные механизмы или солнечные часы суть инструменты, *organa*. Все они выполняют четко определенные функции, более того, все они позволяют сберечь, каждый по-своему, и силу и время. Таким образом, витрувианская архитектура выступает первым вариантом, вполне цельным по своему составу, западного машинизма. Однако что касается ее машин, природы сил, которые они используют, а также и времени, которое они структурируют, то это ничуть не отвечает машинизму нашей технологической современности, сущностным образом нацеленной на интенсификацию витальной энергии.

Во-вторых, оперативность и эффективность этих машин и механизмов всецело зависит от конструкции, обуславливающей цельность и согласованность их частей и линий. «Планы» – это абстрактные и нематериальные машины, лишенные моторов и шестеренок, сила которых состоит единственно в точности конфигурации и в их гармоничности. Это именно то, чем занимается *disegno*. *Disegno* – способ созидания, который преимущественным образом использует архитектурную парадигму техники. Машины созидаются в форме схемы и на бумаге. Чертежа здесь достаточно, чтобы создать нечто эффективное, даже сильное, могущественное. Солнечные часы служат тому замечательным примером, сводясь к нескольким простейшим линиям. Строительные механизмы или военные машины также зависят от чертежа – от его точности и уравновешенности; эффективность катапульты обусловлена точностью параллелизма ее рычагов в момент приложения напряжения, что проверяется с помощью слуха, когда трогают струны с одной и с другой стороны до тех пор, пока звуки, исходящие с обеих сторон, не будут идентичными⁹. В свою очередь очертание (*lineamenta*) зданий соучаствует в точности и строгости чертежа, требуемых гномоникой или искусством механизмов (*machinatio*).

Знаковый характер этих архитектурных машин позволяет нам лучше понять их способ действия, то, как они пускают в ход свою силу, и даже природу того, что с их помощью делают. Чтобы обеспечить прочность и оперативность архитектурной машины, ее нужно замкнуть, т. е. соединить линии с линиями, сохраняя их равновесие и гармонию. В этом вершина подобного искусства. Такое самозамыкание линий определенного произведения на них самих Катрмер де Кенси называет «линейной гармонией», а Витрувий – «эвритмией». Таким образом, можно сказать, что архитектурная машина представляет собой копилку ритмов. Для того чтобы экономить время и силы людей она довольствуется тем, что расходует ритм. Поэтому ей достаточно быть абстрактной или имматериальной (*vide*). Природа этого

⁹ *Vitruvius. De architectura...* I, 1, 8.

ритма и то, как он усиливает человека, – эти вопросы выходят за рамки нашего рассмотрения в данной работе.

В противоположность понятию живописи того времени *disegno* не может претендовать на достижение точности своего чертежа, доверяясь исключительно *giudicio dell'occhio*¹⁰, мастерству. *Disegno* ведь не столько рисунок, сколько рациональное создание. Поэтому оно зависит от самого высокого знания, которое руководит его работой, – от архитектуры. Архитектура и есть регулирующее *disegno* знание, т. е. искусство черты, прорисовывающей и дающей фигуру целого прочным, полезным и прекрасным созданиям. Архитектура – стихия рациональности, обеспечивающая *disegno* силу его письма, собирающего линии и дающего им их эвритмию или линейную гармонию, способные дать человеку прирост могущества¹¹. И то, что мы пытаемся определить в понятии эффективности, и есть как раз эта уникальная сила письма и чертежа, которую архитектура дает линиям проекта (*disegno*), их глубина, их способность структурировать мир и давать в нем устойчивое место для человека.

Аналогия «архитектура/метафизика»

Аристотель основательно размышлял над конечными, формальными и даже материальными причинами. Но он исключил из поля своей рефлексии действующую причину. Вопрос о действенности или эффективности как таковой не был им проблематизирован. Это было понято и отмечено Хайдеггером в его эссе о технике¹². Верно, у Аристотеля существует фундаментальное начало, обозначенное термином «первый двигатель», но этот двигатель действует скорее своей притягивающей силой, чем силой принуждающей или толкающей. Он имеет смысл конечной цели, а не изначальной причины. Именно благодаря способности притягивать к себе вещи этот принцип или начало порождает силу в мире, или, точнее, обеспечивает ей постоянство и поддержку. То, что в действительности интересует Аристотеля, это вовсе не эффективность, но имманентное внутренне движение вещей, *kinesis*, по определению исключаящее вмешательство действующей причины, извне прилагающей свою силу к телам. Конечно, наряду с движением, которое происходит по природе, *phusei*, Аристотель может указать на движение насильственное, *bia*, но лишь для того, чтобы сделать из него предельный случай, лишенный всякого метафизического значения. Имманентность движения не поставлена под сомнение даже тогда, когда Аристотель переходит от области *physis* к сфере *poiësis*, к области искусства и изготовления вещей. Ремесленник стремится не столько воздействовать своей силой на инертные тела, сколько согласовать в ритме

¹⁰ Оценке на глаз (*ut.*). – В.В.

¹¹ Какова природа этого ритма, каким образом он содействует развитию силы человека – все эти вопросы выходят за рамки нашей работы.

¹² «В сфере греческого мышления и для Аристотеля все, что последующие эпохи ищут у греков под понятием и рубрикой “причинности”, не имеет просто ничего общего с действием и воздействием [...] Учение Аристотеля и не знает называемой этим именем причины [речь идет о действующей причине, о *causa efficiens*] и не применяет греческого слова с таким значением» (Heidegger, M. *Die Frage nach der Technik* // Heidegger, M. *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen, 1954. S. 16–17). (Рус. перевод: Хайдеггер М. *Время и бытие*. М., 1993. С. 228 – В.В.)

свои движения с внутренним движением того вещества или вещи, которую он использует, с тем чтобы сопровождать ее продвижение и облегчить выражение формы, в ней потенциально присутствующей. Совершенный ремесленник для Аристотеля это скорее врач, чем скульптор¹³, т. е. тот, кто не принуждает природу, а наблюдает ее и следует за ней.

Как замечает Хайдеггер в первом томе своей книги о Ницше, возрожденческая мысль из искусства и его теории произвела новую теорию познания, совершенно чуждую античной философии. Эта теория познания ставит в центр метафизики эффективность и условия ее конституирования и тем самым раскрывает превращение ее в технику¹⁴. В связи с этим Хайдеггер цитирует Дюрера, являющегося значительной фигурой возрожденского витрувианизма, но мы могли бы назвать целый ряд других теоретиков XVI в., которые все, подобно Бенедетто Варки или Даниэле Барбаро, превращают искусство в практикование наивысшей человеческой эффективности¹⁵.

Однако эффективность, т. е. внешнее измерение творческого акта, которую архитектура устанавливает как архитектонику наук, искусств и ремесел, решительным образом отличается от того, что Хайдеггер понимает под этим термином, Хайдеггер и до него вся современная философия продолжает понимать действующую причину в традиционной форме гилеморфизма, т. е. в связи с онтологией формы и материи. В рамках такой онтологии эффективность есть не что иное, как наложение внешней формы на материальный физический субстрат, причем формы ментальной, порождаемой человеческим разумом. Эффективность выражает рациональные концепции человека в материале природы, она оформляет природу человеческим умом, что Локк определит со своей стороны как сущность труда. Иными словами, эффективность – переход от ментального к физическому, вписывание разума человека в мир. Подобное наложение предполагает редукцию природы к пассивному и инертному состоянию. Поэтому понятно, почему Хайдеггер отождествляет здесь

¹³ Аристотель. Метафизика, 1032b 5–20.

¹⁴ «От Эразма до нас дошло одно высказывание, которое, должно быть, относится к искусству Альбрехта Дюрера. В этом высказывании содержится мысль, возникшая, очевидно, в личной беседе ученого с художником. Это высказывание гласит: *«Ex situ, rei unius, non unam speciem sese oculis offerentem exprimit»*; он, художник Дюрер, показывая единичную вещь, взятую из привычного ему обихода, дает ее не так, как она прямо предстает для глаза, в ее единственном единичном облике, а так, что, показывая единичное как единственное в его единичности, он выявляет само бытие в единичном, например, в отдельном зайце – бытие-зайцем (*das Hasesein*). Здесь Эразм явно говорит против Платона. То, что гуманист Эразм знал диалог Платона («Государство») и знал, что в нем говорится об искусстве, мы можем предположить. А то, что Эразм и Дюрер могли так высказываться, заставляет предположить, что в это время происходит изменение в понимании бытия» (Heidegger, M. Nietzsche. Pfullingen, 1961. Bd. 1. S. 217).

¹⁵ Барбаро видит в искусстве настоящее осуществление человеческой эффективности, впрочем отличая ее от процессов порождения вещей в природе или от творения мира Богом: «Каждый деятель, действующий согласно чину, которым он обладает, должен быть совершенным, чтобы его создание было законченным и совершенным. Деятели существует три – Божественный, Природный, Искусственный, то есть Бог, природа, человек. Мы будем говорить о человеке» (*I dieci libri dell'architettura / tradotti e commentati da Daniele Barbaro. Venezia, 1567. P. 11. См. переиздание: Eds. M. Tafuri, M. Morresi. Milano: Il Polifilo, 1987). См. также: Caye, P. Le savoir de Palladio, architecture, metaphysique et politique dans la Venise du Cinquecento. Paris, 1995. P. 84, 136.*

эффективность с насилием и захватом природы техникой. *Informatio* и ее эффективность, таким образом, противопоставляются *deformatio*, или имманентному *eductio*, ранее нами описанному у Аристотеля как искусство родовспоможения без всяких предвзятых идей и ограничивающемуся лишь сопровождением движения самой природы (*physis' a*), содержащимися в ней потенциально ее форм.

В свою очередь, архитектурная наука Витрувия полагает свою эффективность вне схемы гилеморфизма. Она развивает кинетическую силу, независимую от обязательной встречи формы и материи, когда принудительным образом ментальная форма присоединяется к природной материи, или более тонким образом, когда сила высвобождается в то же самое время, когда освобождается форма, которую материя содержала в себе потенциально. Действительно, в гилеморфизме, будь то на уровне *informatio* или, напротив, на уровне *deformatio*, эффективность есть лишь третий термин, обеспечивающий возможность и целостность синтеза формы и материи. Свой смысл эффективность принимает только в зависимости от вещи как синтеза материи и формы, и от субстанции.

Архитектура же со своей стороны по мере возможности задерживает подобный синтез, откладывая его для стадии строительной площадки, где происходит окончательное исполнение задуманного. Эффективность для архитектуры не столько обслуживает композицию вещи, сколько нацелена на значительно более раннее дело – на создание единственно лишь ментальной формы.

Человек никогда не создает *ex nihilo*. Такой способ созидания резервирован за Богом. Архитектурная форма, подчиненная многочисленным ограничениям – конструктивным, функциональным, культурным, – может быть результатом вольного ничем не связанного воображения. Архитектурному изобретению предшествуют различные условия, которыми оно должно распорядиться, тяжелая фактичность, которую оно не может игнорировать, то, что Витрувий называет *fabrica*¹⁶. Это понятие определяется как совокупность различных данных и ограничений, с которыми каждый архитектор вынужден иметь дело. Это – традиции ремесел, сохраняющие свою силу на строительной площадке, и организация строительного процесса, которую эти традиции определяют, т. е. то, что Катрмер де Кенси называет рабочей практикой. Сюда же относятся здания и сооружения, возведенные в прошлом, дающие образцы и диктующие каноны, которые надо обдумать если не признавать, т. е. то, что Катрмер де Кенси называет исторической теорией¹⁷. Сюда же, на мой взгляд, относятся и правила, определяющие составление диспозиции, профили лепки или пропорции в расположении, т. е. то, что тот же автор называет дидактической теорией. Короче, это все то, что предшествует архитектурной новации и что она должна принять как вызов и преодолеть.

Преобразовывать то, что нам предшествует, это дело не воли, но разума. Воля требуется тогда, когда действуют без условий, на голом месте. Воля – состояние того, кто лишен чего-то, предшествующего волящему. Поэтому, столкнувшись с тем что ей предшествует, она становится тщетной и бессильной, не способной понять то, что давит на нее и препятствует ей. И лишь ра-

¹⁶ Vitruvius. De architectura... I, 1, 1.

¹⁷ Quatremère de Quincy, A.C. Encyclopédie méthodique d'architecture. III art. Théorie. Paris, 1820. P. 484–485.

бота разума способна пренебречь предшествующим наследием и обезоружить его инертность. *Architectura nascitur ex fabrica et ratiocinatione* – читаем мы у Витрувия. Архитектура не ограничивается традициями строительного дела, но требует сверх того более общих размышлений, основанных на теоретических знаниях – математике, астрономии, физике, но также праве или истории, которыми архитектор обязательно должен обладать. Рассмотрим более внимательно приведенное выше высказывание Витрувия об архитектуре: *Architectura nascitur ex...*, т. е. «архитектура рождается из практического дела и рассуждения». Архитектура это наука, находящаяся всегда в движении, создаваемая в непрестанной конфронтации традиций строительного дела и научного рассуждения. Разум выполняет критическую функцию. Традиции строительного дела преобразуются во имя фундаментальных знаний. Научные принципы образуют средний термин, посредством которого архитектор, исходя из традиций строительного дела, приходит к заключению, преобразующему и смещающему то, что привычка, подражание и повторение с необходимостью бы произвели.

Таким образом, существует тонкое, едва воспринимаемое различие между ротондой, созданной Палладио в Виченце, и ее неопалладианской копией в виде Меревортского замка в Англии (Mereworth Castle)¹⁸. Меревортский замок имеет четыре фасада, абсолютно одинаковых, симметричных, как если бы абстрактные законы пропорции были применены без более глубокого критического размышления. Оригинал поражает изысканностью, которую последующее поколение не заметило. Действительно, в Виченце фасады следуют в ритме два и два, причем одна пара сделана более узкой, чем другая, для того чтобы вся конструкция выглядела покоящейся на двух опорах арки, совместно поддерживающих ее свод. Более того, все линии ротонды по отношению к канонической системе мер пересчитаны и переконфигурованы посредством действия гномонических законов, как если бы речь шла о создании солнечных часов для того, чтобы пересекая однажды порог виллы, можно было впоследствии точно установить день и час этого события.

Каждый раз эффективность разума и то движение, которое она инициирует, ограничиваются одним лишь перемещением, чистым переносом. Эффективность здесь стремится не вычленив форму, не внедрить некий порядок, она стремится лишь извлечь из объектов (*fabrica*) те черты и линии, которые затем архитектурное творчество или новация скомпонует. Эффективность предстает здесь по сути как аналитическая, а не синтетическая. Она не стремится создать вещь и обеспечить ей слаженность и соразмерность, благодаря силе, которую она к ней прикладывает или извлекает из нее. Напротив, эффективность стремится разложить объекты практики (*fabrica*), чтобы извлечь из них линии, освобожденные от условий, задаваемых строительным делом.

Во всяком случае, в области пойнсиса и техники анализ не может ограничиться простой формальной абстракцией. Речь не идет просто о том, чтобы извлечь линию вещи. На самом деле она может быть извлечена лишь в том случае, если удастся привести ее в движение и сместить по отношению к инертной необходимости уже сделанного с тем, чтобы заново вписать ее в другую более высокую необходимость – в необходимость того, что еще нуж-

¹⁸ Streitz, R. La Rotonde et sa géométrie. Lausanne, 1973.

но сделать. Попечительскому совету церкви Сан Петронио в Болонье, требовавшему переделки фасада, Палладио ответил, что требуется «передвинуть вещи с места на место», то есть сместить элементы конструкции, чтобы лучше их перекомпоновать. Вписать линию – значит, попросту ее сместить. Глубина следа зависит от неравноправия сторон. Речь не идет о том, чтобы грави́ровать с размаху, ни о том, чтобы вдавить инструмент, оставляя борозду. Для того, чтобы выразить мир, достаточно найти верную меру перемещения. Его значительность мало чего значит. Ведь эффективность не измеряется дистанцией переноса. Напротив, слишком большая дистанция часто является результатом излишка доступности и отсутствия сопротивления, что означает, что верная мера пропущена. Самые незначительные перемещения суть также самые сильнодействующие, которые во всяком случае требуют максимальных усилий. Впрочем, и самое малое смещение означает изменение уровня проекта, что делает любое количественное сравнение между разными перемещениями бессмысленным и иллюзорным для оценки проявленной здесь эффективности.

Смещение или перенос линий из сферы практики (*fabric*) с ее традициями образует первый жест архитектора, максимально проявляющего архитектурно-критическую и критическую природу своего знания. Это, конечно, самый трудный жест, требующий самого большого искусства, и от него зависит точность композиции и архитектурного нововведения. Действительно, как только линии оказываются перенесенными, так архитектор может начать компоновать целое и гармонизировать свой проект. Для этого он использует шесть следующих схем формальной причинности – расположение и систему мер, диспозицию и эвритмию, соответствие и распределение. В книге первой (гл. 2) своего трактата «*De architectura*» Витрувий дает их определения с тем, чтобы сделать понятной организацию и гармонизацию *lineamenta*.

От субстанции к реальности

Формальный синтез смещенных линий, как он реализуется с помощью шести схем Витрувия, приводит к постановке еще одной проблемы, снова сталкивающей метафизику и архитектуру в том, что касается базисного объяснения силы и ее отношения к реальности. Это – проблема субстанций. От указанных шести схем архитектурной формы зависят прочность, полезность и красота произведения. Прочность, полезность, красота превращают произведение в машину в гуманистическом и классическом смысле этого термина. Именно они выступают условиями его силы и его воздействия на человека и на мир.

Даниэле Барбаро в своем знаменитом комментарии к трактату Витрувия¹⁹ определяет каждую из шести схем, используя трактат Аристотеля «О категориях»: он относит расположение и систему отсчета к категории количества, диспозицию и эвритмию – к категории качества, соответствие и распределение – к категории отношения. Не нужно быть великим знатоком аристотелизма, чтобы заметить: здесь очевидным образом недостает категории субстанции, которая у Аристотеля открывает ряд других категорий и обуславливает их. Конечно, можно подумать, что в рамках техники субстанция находится на

¹⁹ I dieci libri dell'architettura, tradotti e commentati da Daniele Barbaro, Op. cit. P. 27. *Caye*. Le savoir de Palladio... P. 175–176.

самом горизонте концепции, выступая как благой плод непрестанного ментального движения других категорий. Впрочем, как замечает св. Фома Аквинский, практика, или поийесис действуют противоположным теории образом, а именно посредством синтеза, а не анализа. Поэтому речь здесь, можно подумать, идет о том, чтобы достичь синтеза субстанции, исходя из количества, качества и отношения ее к миру.

Однако архитектор, по-видимому, отклоняет такое различие методов, которое св. Фома проводит между Знанием и Деланием. Во-первых, мы уже видели, насколько вопрос об эффективности опрокидывает различие между синтезом и анализом, предназначенное для разграничения поийетического/созидательного/теоретического. Действительно, гилеморфическая структура, требующая теории для своего обнаружения, требует и силы синтеза, необходимого для того, чтобы обеспечить единство материи и формы, в то время как архитектурная и критическая эффективность архитектуры состоит как раз в том, чтобы разложить этот синтез для извлечения из него черты и линии.

Во-вторых, сверх того, вовсе не является достоверно доказанным, что объект, который архитектор намеревается создать, является субстанцией или, если выражаться конкретнее, что созданное произведение, выполненное на строительной площадке, может рассматриваться как действительное сочетание формы и материи. Архитектура – это не скульптура. Не существует материального субстрата, к которому требуется добавить форму, как это обстоит дело в случае пластического материала, или извлечь ее из него в случае более плотного материала, как это делал Микеланджело, извлекая своего Давида из блока мрамора²⁰, причем в заранее продуманных размерах. В своем отношении к материалу архитектура бросает вызов двум великим образцам творчества, – оформляющему и деформирующему, гилеморфизму и его субстанции. Архитектурный материал главным образом служит для того, чтобы подчеркнуть и сделать видимой архитектурную форму или, точнее, скрытую гармонию, никогда не замкнутую в своих линиях. Материал здесь не есть субстрат, но скорее упаковка.

И если все же существуют в архитектуре материя и субстрат в метафизическом смысле слова, то это – производство (*fabrica*) и его перемещаемые линии. Инструментарий строительного дела – вот что конституирует материал архитектора, если даже он и подготавливает форму перемещением линий. Но, как показывает предварительная аналитическая работа архитектора по такому перемещению, судьба этого материала, начиная с этого абстрактного принципа, в том, чтобы без остатка раствориться и исчезнуть в гармонической форме конечного создания. И в этом парадоксальным образом есть само условие его прочности, полезности и, еще более определенно, красоты.

Заключение

Таким образом, архитектурная наука Витрувия поддерживает очень тесные, но столь же и конфликтные отношения с аристотелевской метафизикой. Она использует ее понятия и определяется в ее концептуальном горизонте, но в то же время она их смещает и в конце концов ставит под вопрос самые фундамен-

²⁰ Vasari, G. Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes. Paris, 1985. IX. P. 195.

тальные принципы гилеморфизма ради морфогенеза реального более способного вписаться в машинное и техническое измерение мира и поддержать его.

Действительно, путь, ведущий в недрах аристотелевской традиции от онтологии к морфологии, неизбежно проходит через технизацию метафизики. Однако, не означая установления господства человека над природой, рациональной инвентаризации его ресурсов, тотальной мобилизации и универсальной исчислимости мира, диктуемой волей к господству, эта технизация метафизики, по крайней мере в той степени, в какой она опосредуется искусством Ренессанса и классицизма – напротив, предстает своего рода тонкой элегантной уловкой, к которой прибегает разум человека для того, чтобы предохранить себя от собственной воли к господству и от порождаемой ею опасности.

Это обусловлено тем, что в данном случае техника не предполагает коварной онтологии производства вещей, а довольствуется лишь пересозданием контуров и характерных черт мира с тем, чтобы украсить его. И в этом – весь дух ее своеобразных машин, таких как ритм ²¹.

Перевод с французского Викт. П. Визгина

²¹ По мысли автора, как нам это представляется, бытие традиционной онтологии в этом процессе заменяется «становлением-техникой», или технизацией (*devenir-technique*). – В.В.