

СЛОВО О МУЗЫКЕ БЕЗУМНОГО ЗОДЧЕГО: ОБ ОТНОШЕНИИ РОМАНТИЧЕСКОГО АРХИТЕКТОРА К ПРИРОДЕ И ДУХУ

Астащенко Елена Васильевна

К.фил.н., докторант каф. классической литературы и славистики, Литературный институт имени А. М. Горького

THE LAY OF MUSIC MAD ARCHITECT: ABOUT THE ROMANTIC ARCHITECT'S ATTITUDES TO THE SPIRIT AND THE NATURE

E. Astaschenko

Annotation

The motif of madness romantic tradition of the architect explains his demiurgic claims. More difficult question of the nature of the planned architecture. It is well known that romance can cultivate ownership nature, Schelling be "absolute, contemplating himself." In this case, the artist is only the eye of nature, a piece of her, so do not draw romance nature everyday, tamed (landscape as a room in the house – the prerogative of modernity), and on the other hand, inscribe itself in cosmic context. The attitude of the hero "Russian Nights" Vl. Odоеvsky – Piranesi, rehabilitated at the Last Judgment for altruism – to reflect the nature and Masonic, anti-education in its ideological and artistic essence, the theory of prose. More than a century later, the idea of universal construction, coupled with the unique historical attempt to implement it, refracted images of Engineers A. Platonov and Zamyatin.

Keywords: irrealism, Art Nouveau, decadence, allusions, synesthesia, artistic synthesis, Imago Templi, musica sacra, pre-Romanticism, masonism, Aryan world-view, abstract and concrete.

Аннотация

Мотив сумасшествия архитектора романтическая традиция объясняет его demiургическими притязаниями. Сложнее вопрос о природе задуманного зодчества. Общеизвестно, что романтики могут культивировать сопричастность природе, быть шеллингианским "абсолютом, самого себя созерцающим". В таком случае художник лишь глаза природы, ее частичка, поэтому романтики не рисуют природу обиходной, прирученной (пейзажи как комнаты дома – прерогатива модерна), а напротив, вписывают себя в космический контекст. Отношение героя "Русских ночей" Вл. Одоевского – Пиранези, реабилитированного на Страшном суде за альтруизм, – к естеству также отражает масонскую, антипросветительскую по своей идейной и художественной сути, теорию прозы. Более века спустя идея вселенской стройки, вкупе с неповторимой исторической попыткой ее осуществления, преломляется в образах инженеров А. Платонова и Е. Замятина.

Ключевые слова:

Ирреализм, Модерн, декаданс, аллюзии, синестезия, художественный синтез, Imago Templi, musica sacra, предромантизм, масонизм, арийское мирозерцание, абстрактное и конкретное.

Модный в конце XIX века поиск биологических и прагматических предпосылок происхождения искусства кажется актуальным бесспорно именно для архитектуры, в основе которой изначально – дом, вытесненный с авансцены Imago Templi, противопоставившим безопасной и уютной укорененности жилища дерзновенную и аскетическую устремленность к нездешнему Богу. Если отталкиваться от этимологии, то она открывает семантическую глубину, явленную С. Аверинцевым в образе Софии, соотносенной им с идеей "arche" [1, с. 396] – изначальноного боговдохновенного творчества, противопоставленного самодеятельности "ahamot"; ἀρχή – и начинать, и руководить. Таким образом, амбивалентность витального и духовного, женского и мужского архитектура содержит сама по себе до полифункционального в парафразирующей ее художественной словесности, которая и запечатлевает трагическое или раздробленное сознание архитектора. Несмотря на проти-

воположные базовые свойства архитектуры – защищать от внешнего мира, и словесности – с ним связывать, оба дела вольны выбирать, быть или не быть им искусствами. При этом утрата языком функции средства общения и миропонимания, бессвязная речь, и бесцельное, бесполезное строительство расцениваются как сумасшествие. Интересна абсолютизация роли архитектора и рассказчика о нем в прозе первой трети XX века, когда искусство низвергалось от претензии стать религией до социального обеспечения.

Мотив безумия зодчего романтическая традиция объясняет его demiургическими притязаниями. Сложнее вопрос о природе задуманного зодчества. Что в основе его: Вавилонская башня, призванная собрать воедино "царство земное", или Imago Templi Небесного Иерусалима, как все движущееся незримое (душа, витализм), представленный в musica sacra или λειτουργία /общем

деле? Архитектор соперничает с Богом или соревнует Его любви к творению? Общеизвестно, что романтики могут культивировать сопричастность природе, быть шеллингианским "абсолютом, самого себя созерцающим". В таком случае художник лишь глаза природы, ее частичка, поэтому романтики не рисуют природу обиходной, контрастируя с модернистскими "пейзажами как комнатами дома" [2, с. 22], прирученной, а напротив, вписывают себя в космический контекст. Той же цели полного погружения зрителя служат нарисованные распахнутые окна и рамочные композиции картин Ф. О. Рунге. К. Д. Фридрих изображает человека со спины (но не столь малым, как восточные стаффажи), растворенного во всеобъемлющем, живом и бурном пейзаже, который свидетельствует о Божественном величии. В этой связи важен принцип Т. Коула: "Никто не знает, как часто рука Господа видна в дикой природе" [3, с. 74]. "Кубок титана" Коула дан с точки зрения Гулливера или вольтеровского рассказчика "Микромегаса" на крохотный человеческий мирок. Художник очеловечивает Вселенную, но не делает уютной. Напомнившая глобальное зодчество тварная природа, *natura naturata*, бросает вызов человеку как творцу, архитектору, *natura naturans*. Или некто незримый делает это через нее? Кажется, из земли рожденный архитектор, как древнегреческий титан или библейский, а также агадический Немврод, נִמְרוֹד / восстающий, строитель Вавилонской башни, соперничает с демиургом, производящим естество и стихии, а то и с Богом. Состязаясь с дьяволом, архитектор перенимает его черты, уподобляется ему в стремлении преступать законы, нарушать пределы, и теряет человеческое, а значит, и Божеское подобие, поэтому зодчие Метьюрина и Вл. Одоевского, ощущая себя в плену несовершенства, ограниченности смертного, грезят о бесчеловечно жестоких пытках и казнях. Какой бы стихийной и хищной не была воля к жизни человека, ему все равно не совладать с волей зверя, не ослабленного внутренней борьбой плоти и духа. Шеллингианский "гений, действующий, как природа", вдруг обнаруживает бездну в самом себе. Изначально или в процессе эволюции человек оторван от мира и замкнут в своем "плени", вследствие чего развивается не вовне, а внутрь, не физически, а духовно. В предромантизме Метьюрина еще силен просвещенческий культ гармоничного естества, поэтому только безумец задумал выстроить новый город из глыб Стоунхенджа с помощью вымышленных невероятных машин, переделав, таким образом, магическую первозданную основу с помощью изобретенной человеком техники (опять-таки отголосок безграничного доверия к разуму, но уже в больнице умалишенных). Выдумщик заменил зодчего, по сути, художника – инженером, конструктором, математиком (согласно Шеллингу и Вл. Одоевскому, исчисляющему только внешнее, лишнее духовного измерения, что и сбудется в век "двоюродного внука" Метьюрина – О. Уайльда, однако уже в начале XX века происходит реабилитация душевно-духовного по-

тенциала инженерии, озвученная, например, в "Известиях Киевского политехнического института" в статье В. Кирпичева "Значение фантазии для инженеров". Архитектор Метьюрина, движимый смутным *Imago Tempri*, из дольного источника переполняется агрессией завоевателя пространства и покорителя стихий. Строитель приравнен к полководцу, подчиняющему мусульманские страны, по общей жажде экспансии вовне и власти. Также безумный зодчий ратует за эсперанто для единого мира единоверцев, причем никому не понятного (как богослужебная латынь варварам) эсперанто, что намекает на крах Вавилонской башни и разобщенность "языков"-народов. Понятно, что соборной музыки в доме скорби нет – только одинокая тишина внутренней пустоты, которой боятся так сильно, что готовы слушать даже зверские крики и жалобные стоны соседей. "Столпотворение" непониманий, как известно, кара за гордыню состязания с Богом. С других позиций Стентон противопоставит древнегреческий миролюбивый "горизонтальный" город – заостренной, разящей, "вертикальной" архитектуре ислама. В первом случае – застывшее в камне гимнотворчество гедонизму и либеральности: форумы, театры, храмы, как и театры, посвященные наслаждениям, и бани. Во втором – высокая неприступная крепость, в которую "не могла бы проникнуть радость жизни, все отверстия были предназначены только для стрел; все говорило о военной силе и деспотическом подчинении".

Роман "Мельмот Скиталец" подводит философско-художественные итоги XVIII века. В начале следующего столетия П. Чаадаев [4], как на западе Гофман в "Элексирах дьявола", переворачивает ценностную вертикаль эпохи Просвещения, рассуждая о зодчестве. Жизнерадостная до преступности в удовлетворении утробы и амбиций натура греков, которую философ назвал гомеризмом, свои "горизонтальные" храмы расположила поближе к земле для утех земных, со всеми удобствами для тела, тогда как религиозная архитектура должна быть "бесполезна", грандиозна и "вертикальна", однако в качестве прообраза по-масонски не отрицаются и древнеегипетские пирамиды. Греческая архитектура физио-пластична, а в основе древневосточной и христианской – идеопластика, ибо "первообраз ее архитектурной красоты" не на земле: "Мысль, одиноко рвущаяся к небесам, не обыденная земная идея, а чудесное откровение, без причины и задатков на земле, увлекающее вас из этого мира и переносящее в лучший мир". Но и физио-пластика, по Чаадаеву, "фантастична", таит ирреалистический потенциал, "образ образов", в котором "вся изнеженность, все соблазны языческого мира, приняв самые обольстительные свои формы <...> встанут толпой вокруг". В лейтмотиве круга исподволь слышится хоровод – ритмико-оргастический культ, в котором человек, не выделенный из природы, подчинен ее биоритмам. Христианское соборное зодчество "для прославления Бога возвысилось

до величия самой природы". Здесь Чаадаев подчеркивает соревнование духа и плоти, но есть вариант публикации в одиннадцатом номере журнала "Телескоп" 1832 года [5] еще более идеалистический: "И в сей-то мысли <...> бесполезность, а ею все доброе и все изящное связываются и соединяются в нравственном мире". Размышление увенчается романтически – духом музыки, с ее облагораживающей красотой.

Пиранези [6] Вл. Одоевского совмещает *Imago Templi* и *musica sacra* Чаадаева с сумасшествием гофмановского Медардуса. Герой Гофмана, критикуя архитектуру княжества, подражательную, паразитирующую на "больших стилях", вступает в сложные отношения с бидермайером, альтернативным маньеризму при равной ограниченности средств, – вроде бы благочестивым, добротным и жизнеутверждающим, а в то же время бескрылым (Т. Манн по-своему объясняет феномен в работе "Гёте как представитель бюргерской эпохи", равно как в "Степном волке" Г. Гессе напряжение из-за разницы потенциалов романтизма и бидермайера не снимает, зная о прочности обоих в германском менталитете, зато доводит до абсурда): "Истинных высот в готическом стиле достигает лишь тот зодчий, которого глубоко одушевляет сама стихия, жившая в старых мастерах и позволявшая им сочетать разрозненное и, казалось бы, несовместимое в знаменательном великолепии осмысленного целого <...> лишь романтический дух должен владеть зодчим, приверженным готике. На мой же взгляд, обыкновенные павильончики <...> но без копирования или натужного монументальничанья <...> предпочитая приятное, то, что улаживает взор и душу <...> уютная уравновешенность промышленной и деловой предприимчивости <...> устройство продиктовано житейской мудростью" [7, с. 118–119]. Медардус жаждет Божественного величия, осуществленного на земле "ad maiorem dei gloriam". Пиранези проектирует "соединить сводом Этно с Везувием, для триумфальных ворот". Художественное дерзновение Пиранези считает не только боговдохновенным: "В каждом произведении, выходящем из головы художника, зарождается дух-мучитель <...> Едва почуяли они, что жилище их должно ограничиться одними гравированными картинами, как вознегодовали не меня..." Дух-искуситель не терпит преград, и в этом художник, ушедший от мастера, дабы "прокладывать себе новый путь", близок дьяволу. Важно, что учителем для своего героя Одоевский выбрал Микель-Анджело, "поставившего Пантеон на так называемую огромную церковь Св. Петра в Риме". Соположение античного и христианского не может не поражать вопиющим противоречием чаадаевской антитезы культур. По Чаадаеву, преодоление природы свершается во славу Божию, а в архитекторе Одоевского немало от *artifex mirabilis*. "Народная молва приписывала дьяволу все значительные, поражавшие размерами постройки", – пишет А. Махов. Стену между Англией и Шотландией называли

"стеной дьявола", в Германии существовала масса "чертовых мостов". Неоконченные постройки тоже приписывались разрушителю и человеконенавистнику, а также тем, кто уподобляется в надежде на свое индивидуальное творчество ангелу, восставшему против божественного порядка Его предвечного мироздания. "Сооружение готических соборов, по народным верованиям, не обходилось без дьявола; так, Кёльнский собор остался неоконченным, потому что мастер Герард вырвал из рук дьявола план, но самый ценный его кусок остался в руках "удивительного мастера" [8]. Неожиданнее всего, после фаустовских сетований Пиранези, его самоназвание – "вечный жид". Пересоздание Вселенной на разумных началах *Imago Templi* сочеталось с древнеиудейской культурой в деятельности "вольных каменщиков", не понаслышке знакомой Одоевскому. "Масонизм" (П. Сакулин) также сказывается в том, что Пиранези, в отличие от героев Метьюрина, Гофмана, Чаадаева, единственный, кто замечает (не в романтически индивидуалистском ключе), что для реализации глобального проекта необходимо всечеловеческое братство. Но даже на житейском уровне еврейский менталитет, как подытожил, опираясь на "Арийское мирозерцание" Х. Чемберлена, вековые размышления Ю. Эвола, отмечен несовместимыми системами ценностей: "Мир перестает быть порядком, космосом, лишается сакральности: реальность становится чистой материальностью, а духовность чем-то ирреальным, трансцендентным в отрицательном смысле. Человек становится "креатурой" и дух, отныне посторонний и чуждый ему проявляется как нечто пассивное, "лунное" по природе" [9]. Чемберлен в начале XX века злорадно утверждает эту оппозицию, подводя под спекулятивный вывод о догматизме иудейского сознания и не преображенной им изолированной плоти [10], тогда как праиндоевропейский синтез духа и материи наследуют христианские народы – и в этом залог их гармонизации. Отношение Пиранези, реабилитированного на Страшном суде за альтруизм, к естеству также отражает "масонскую, антипросветительскую по своей идейной и художественной сути" [11, с. 13], теорию прозы. Следование природе может привести писателя и читателя к "повреждению нравов", как полагает современник Вл. Одоевского И. Рейхель. Дисгармоничность Пиранези [12] задается обманутым ожиданием читателя, когда "ореге" в заглавии фонетически и семантически (*orega* – от латинского "дело, действие") вырисовывает образ итальянской оперы, действительно покорившей мир и представляющей из себя "мир чудесный и волшебный" [13], а в тексте звучит водевиль П. Каратыгина "Жизнь игрока" с подчеркнуто плутовским и чертовски азартным сюжетом, что демонстрирует трикстеризацию архитектора. Образ Пиранези создан в 1832 году, а десятилетием позже Одоевский в "Столяре" воплотит противоположный идеал: архитектор Андрей Рубо [14] служит примером просвещенческой веры во врожденное благомыслие человека и важность

его профессионального труда для государства. Однако проза первой трети XX века выбирает романтический путь.

Век спустя идея вселенской стройки, вкупе с неповторимой исторической попыткой ее осуществления, преломляется в образах инженеров А. Платонова и Е. Замятина. Накануне О. Мирбо писал, что "предрекаемая революция готовится отнюдь не в мастерских художников и скульпторов, а на заводах" [15, с. 92]. "Придет день, когда машина станет самым могущественным вспомогательным средством для идеи стиля", – пишет Анри ван де Вельде [2, с. 98]. Знаменателен "L'Esprit Nouveau" Ле Корбюзье. Беньямин развивает эту мысль в книге "Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости" [16]. Однако серийность и массовость промышленного производства не в состоянии спорить с бесконечностью вселенной. Безграничность идеи делает невозможной ее воплощение смертным, поэтому Пиранези сходит с ума, не оставляя надежды, а у платоновского Прушевского идея, подобно перегоревшей звезде, уже обратилась в черную дыру, порождающую лишь фантомы, типа obsesии смерти, и уничтожила созидательный ресурс. В отличие от одинокого Пиранези у Прушевского под рукой священный союз объединенного пролетариата, хотя наполнить дом Будущего смыслом, духом, а не только бесконечно обновляемой плотью, "веществом существования" замышляет только Воцев в день тридцатилетия жизни "личной", а значит, несколько обособившейся "среди общего темпа труда". Только инженер все равно одинок. Вместо направления пролетарской силы вовне и стройки ради "радостного утра", до которого засыпают герои "Котлована", и всеобщего воскресения, как Копенкин, – энергия, замкнутая в инженере, запускает в нем необратимый процесс саморазрушения. Котлован – единственная проекция вовне самоубийства Прушевского, регулярно поздравляемого сестрой с Пасхой, причем эти поздравления заставляли его задуматься именно о кровном родстве, о том, что надо выкормить родных племянников, а не о духовной общности, которая есть суть христианства и коммунизма.

По странному совпадению, связанному скорее с общекультурным, нежели собственно литературным движением, агасферическое есть и в архитекторе Прушевском. Он прошел мимо человека, хотя и женщины, которая персонифицирует в "Котловане" и "Чевенгуре" материальное и материнское, тогда как дух – прерогатива мужчины, отца. В этом Платонов, особенно в раннем творчестве, противопоставившем святость невесты – греховности женщины, полемизирует с романтической традицией, культивирующей Пречистую Деву с младенцем: "Высшим желанием его духа было изобразить деву Марию во всем ее небесном совершенстве" [17, с. 30]. Прушевскому, правда, кажется, наоборот, что это его миновали, оставив од-

ного нести крест, потому что инженер хочет, чтобы "взволнованная юная женщина еще немного побыла на свете, хотя бы в одном его тайном чувстве". Несмотря на комизм неожиданности, чтение красноармейцами "Чевенгура" эстетического трактата В.-Г. Вакенродера "Сердечные излияния отшельника – любителя искусств" связывает исконный романтизм с новейшим. Двановы, как ни различны меж собой, оба в духе революции не чужды идей Пиранези. Александр думает, что "творить у природы нет особого дара, она берет терпением <...> Из глубоких грунтов надо дать воду в высокую степь, чтобы основать в ней обновленную жизнь <...> то будет социализмом". Прокофий решил, что "свет солнечной жизни на земле должен быть заменен искусственным светом человеческого ума".

Д-503 – строитель интеграла, фантастический эквивалент романтическому мастеру, тогда как интеграция – абстракция, производная от соборности. В начале XX века на бесплодную и мертвящую "абстрактность", критикуемую даже в сфере математики и инженерной мысли, напал Х. Чемберлен в "Арийском мирозерцании", и его потенциальные противники. Аким Вольтинский (Хаим Флексер) считал, во-первых, антиромантическую, как полагает он в "Диспуте (Александр Блок – А. Л. Вольтинский)", опубликованном в "Жизни искусства" за 1923 год, незаостренность личностного в евреях [18, с. 443], наоборот, признаком неохватной, не сконцентрированной на себе любви к миру Божьему – любви, которая, как и в христианстве, "не ищет своего" (1 Кор. 13: 4–7). Во-вторых, как и "арийцы", он ратовал за синтез духа и плоти, объясняя, что "нет автономного описания природы в Танахе" [18, с. 441], дабы не спровоцировать дуализм: "Не математическая беспредметная мысль <...> плод чисто умственной деятельности, в отличие от работы человеческого духа, которая овладевая всем существом человека, заставляет биться все его нервы, делает их особенно чуткими ко всему на свете. Деятельность ума является частью <...> гармонической внутренней работы, потому не отвлекает тех сил, которые нужны для других проявлений человеческого естества <...> идет через поэтическую интуицию, через инстинктивные догадки, через неожиданные сопоставления вещей, не связанные между собой формальными ассоциациями <...> и никогда не создает рассеянности по отношению к конкретному миру" [19, с. 458]. Последние наблюдения лишено души Д-503 пугают не воодушевлением массовостью, ощущением силы толпы, а наоборот – безразличием, несуществованием типичности, нивелировкой, уничтожившей индивидуальность. Автоматизированное сознание абстрагируется от конкретной ситуации – казни любимой женщины, отвлекается на всеобщее непредставимое Единое. В "Русских ночах" Одоевский, рассуждая о пространстве, вслед за Шеллингом, предположил, что пространство математики внешнее и не имеет "пятой коор-

динаты жизни – самосознающей души" (А. Тарковский). Неисчисляемое богатство души воплощается у Одоевского в *musica sacra* [20].

Однако на рубеже XIX–XX веков расширяется граница с потусторонним и в сфере математики. Е. Замятин, создавая I–330, специально намекает устами Д–503 на ее странную нумерологию в иррациональных и трансцендентных числах ("трансцендентным называют число, которое не является корнем никакого алгебраического уравнения с рациональными коэффициентами"), и родство с валькириями, этимологически – "потусторонними" воительницами (от древнескандинавского *valkyrja* – "выбирающая убитых"). Музыка же, напротив, может стать технической, как уже в 30–х годах электроорган Л. Хаммонда, предвещающий засилье неотехногенной музыки авангарда.

Также музыка может быть просто ритмом организации масс, в котором слышалась материалистам праистория этого искусства. Запрограммированная маршевость, не имеющая общего с музыкальностью души, как раз таки упорядочивает внешнее пространство Единого. Это мера без погрешностей в абсолютно чистой системе. В эпоху модерн О. Редон притворно жаловался, искусно и изящно, как сетовали и русские символисты, на "оптикофонетический образ города <...> с бойкой, как на базаре, торговлей пространством <...> тревожной из-за неотвязного ощущения двусмысленности <равно как "двусмысленно", потому что "вогнуто" в иное измерение, пространство Н. Лобачевского или Г. Римана, – прим. Е.А.>. Все здесь выразительно сверх меры, подобно чудесному явлению" [21, с. 7].

В пространстве Единого порядок и чистота – никакого базара и грязи. Как легко оказалось ответить на "последние вопросы" инженера Ф. Достоевского и "мысль разрешить"! В конце XIX века Л. Якобовский в "Die Anfänge der Poesie" [22], доказывает, что искусство возникло с целью преодолеть любовь и голод. Так, охотник овладевает и предусмотрительно нарисованным, предначертанным мамонтом, и ритмом загнипнотизированной женщиной. Е. Замятин довел идею до абсурда по линии упрощения жизни, прежде всего за счет снижения духовного уровня бытия. Хочется воскликнуть: "Дорого стоит сия чистота!" В этой горькой двусмысленности Мармеладов видит сразу два "последних вопроса". Деньги на поддержание плоти всей семьи (и в том числе на гигиену, физическую чистоту, – единственную возможность продлить жизнь той, жертвенной плотью которой все кормятся) заработаны за счет невыносимых страданий духа. Но также речь идет о чистоте непродажной души, которую вообще не интересуют материальные ценности, которая, наоборот, все отдаст. Даже на уровне архитектурной образности выстраивается диалог Е. Замятина с Ф. Достоевским.

Раскольникова угнетает и монархическое величие соборов, и буржуазная роскошь дач с "изукрашенными <...> балконами и террасами", потому что все это оплачено за счет того "процента", куда входит и его семья, и Мармеладовы. Однако герой насмехается и над эгалитарным "Хрустальным дворцом" социалистов, тем самым подражая новейшее, третье истолкование чистоты. Приемлема ли замена существующей жестокой и мученической чистоты на стерилизованную, бездушную, после "чисток" от "человеческого мусора"?

Интересно, что крайнее упрощение жизни для "духовного регламента" посредством "трибунала искусств" с целью "унятия всякого беспорядка" предлагалось князем М. Щербатовым, кстати, масоном, в утопическом "Путешествии в землю Офирскую" еще в конце XVIII века. Вл. Сахаров сопоставляет сочинение с романом "Мы" [11]. В мире Замятина урегулирование и унификация питания и половой жизни достигается с помощью изгнания духа, чтобы, свободный и "дышащий где хочет" (Ин. 3: 8), не колебал раз и навсегда втайне установленной иерархии. Сразу же вспоминаются слова Того, кто предупредил людей об этой опасности, ибо "куплены они дорогой ценой" не затем, чтобы становиться "рабами человек" (1 Кор. 7:23). Лишившись на духовное оскотление, Д–503, используя "искусственный", "виртуальный" интеллект, интегрирует иллюзорные пустоты в пустоте. Вл. Соловьев, с которым В. Недзвецкий сравнивает Е. Замятина [23, с. 11], в "Чтении о Богочеловечестве" различал положительную освобождающую буддийскую пустоту и отрицательную пустоту безбожия, абсолютное отсутствие духа. Смутно различима эта оппозиция и в романе Е. Замятина: так, в Древнем Доме I–330, судя по тому, какое действо бронзовый Будда там освящает, видимо, указывает на тантрический путь, "корни которого уходят в глубь тысячелетий к культу богини-матери" [24]. Тонкий интерпретатор Замятина в романе "1984" Дж. Оруэлл двадцать лет спустя нарушает музыкально-эротический баланс в наследнице I–330: его Джулия – "революционерка ниже пояса". Вместе с исполнительницей I–330 в Едином погибает музыка, способная пресуществить жизнь, отсылающая к экстатическому творчеству Скрябина, в котором, по словам А.Лосева, "нет ничего абстрактно-обобщенного, отвлеченно сведенного в одно <...> Здесь все живет своей упорной конкретностью и несводимостью; здесь все полно, полнокровно, густо; здесь самая бытийственная гуща и тяжелое обилие пантеистического универсализма. Это – мистический универсализм <...> Вселенная исторична и вожделеет. Эрос – ее скрытая причина, вечно движущая сила и вожделенная цель" [25, с. 697]. Без музыки все сведется к прямой, словно кардиограмма покойника, линии монотонности.

Благотворным ли оказался немислимый отрыв архитектуры и словесности от плоти и духа, от воли, тождест-

венной, по А. Шопенгауэру, музыке, по С. Трубецкому, – вере? Десятилетием позже Платонова и Замятина Б. Поплавский утверждал: "Большевизм воспользовался музыкой революции для достижения своих целей и создал общество, в котором нет места личности, общество анти-музыкальное <...> Антимузыкален фашизм <...> части мощественно принесены в жертву целому, они не диалектичны, а музыкально лишь рождение и гибель частей на фоне целого" [26, с. 125]. При сегодняшней виртуализации жизни "развоплощение" (Н. Берковский) кажется не

романтической грезой иронии, а безвоздушным пространством. Ничего общего не имея с ивановской "forma formans", впустую тратится созидательная энергия в области информатики, словесность опустошена и обесценена, строительство, в том числе и как искусство, вырождается в перформансы, арт-объекты, голограммы.

Проза первой трети XX века на примере роли архитектора пыталась восстановить утраченные связи с горней реальностью духа и дольней экзистенцией природы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Собрание сочинений / Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. София–Логос–Словарь. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 912 с.
2. Velde van de H.C. Deblaiement d'Art. Brussels, 1894.
3. Вольф Н. Романтизм / Ред. И. Ф. Вальтер; пер. Т. Лисицына. М.: Арт–Родник; Кёльн: Taschen, 2008.
4. Чаадаев П.Я. Сочинения и письма. Под ред. М. Гершензона. Т.2. М., 1914.
5. Гершензон М. П.Я. Чаадаев. Жизнь и мышление. СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1908. 321 с.
6. Сорокина Н.И. Джованни Баттиста Пиранези. М.:БуксМАрт, 2013, 112 с.
7. Гофман Э.–Т.–А. Собр. сочинений. В 6 т. Т.2. М.: Худож.лит., 1994.
8. Махов А.Е. Hostis Antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии. М.: Intrada, 2006, 416 с. Его же. Средневековый образ: между теологией и риторикой. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2011, 256 с.
9. Эвола Ю. Евреи и математика / Эра России, 1995. № 8.
10. Чемберлен Х.С. Арийское мирозерцание / Пер. с немецкого О.К.Синцовой. М.: Мусaget, 1913.
11. Сахаров В.И. Русская проза XVIII–XIX веков. Проблемы истории и поэтики. М.: Изд–во ИМЛИ РАН, 2002.
12. Ипполитов А. "Тюрьмы" и власть. Миф Джованни Баттиста Пиранези. СПб.: Арка, 2013. 368 с.
13. Евлахов А. Введение в философию художественного творчества. Опыт историко–литературной методологии. Том 1. Варшава: Типография Варшавского учебного округа, 1910.
14. Traite theorique et pratique de l'ebenisterie d'apres Roubo ... Avec la collaboration de Auguste Trichet. Paris, Juliot, 1884. 246 p.
15. Encyclopedie d'architecture, 1889–1890.
16. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Предисловие, составление, перевод и примечания С.А. Ромашко. М.: Культурный центр имени Гете; Медиум, 1996.
17. Вакенродер В.–Г. Фантазии об искусстве. Пер. с нем. Вступит. Статья А.С. Дмитриева. Комментар. Ал.В. Михайлова. М.: Искусство, 1977, 263 с.
18. Толстая Е.Д. Бедный рыцарь. Интеллектуальное странствие Акима Волынского. М.: Мосты культуры / Гешарим, 2013, 632 с.
19. Волынский А.Л. Достоевский: философско–религиозные очерки. СПб.: ООО Издательский дом "Леонардо", 2011.
20. Степанова М.А. Художественные функции музыкальных аллюзий в прозе В.Ф. Одоевского: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / [Место защиты: Моск. гор. пед. ун–т]. Москва, 2013.
21. Escholier R. Artiste // Arts et Metiers graphiques. Paris, 1935. № 47.
22. Jakobowski L. Die Anfänge der Poesie. Grundlegung zu einer realistischen Entwicklungsgeschichte der Poesie. Dresden u. Leipzig, 1891.
23. Недзвецкий В. Роман Е.И.Замятина "Мы": временное и непреходящее // Е.Замятин, А.Н.Толстой, А.Платонов, В.Набоков. Сост. Г.Г.Красухин. М.: Изд–во МГУ, 1998.
24. Андросов В.П. Индо–тибетский буддизм. Энциклопедический словарь. М.: Ориенталия, 2011, 448 с.
25. Лосев А.Ф. На рубеже эпох. Работы 1910–х – начала 1920–х годов / Общая ред. А.А. Тахо–Годи, Е.А. Тахо–Годи, В.П. Троицкий. Сост. Е.А. Тахо–Годи, В.П. Троицкий. Предисл. А.А. Тахо–Годи. Комментарии и примечания А.А. Тахо–Годи, Е.А. Тахо–Годи, В.П. Троицкий. М.: Прогресс–Традиция, 2015. 1088 с.
26. Токарев Д. "Между Индией и Гегелем": Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: Новое литературное обозрение, 2011, 352 с.