Вадим Г. Басс
Европейский университет в Санкт-Петербурге, Россия

Монумент: who controls the past? Об одном механизме архитектурной коммеморации

В статье на примере мемориальных построек XX — начала XXI века обсуждается связь архитектуры и истории. Эта связь — необходимый аспект социального функционирования архитектуры и ее профессионального осмысления. В самых разных примерах — от риторического «искусства памяти» до архитектурных течений наших дней — здание выступает как носитель памяти и средство исторического отбора, конструирования истории.

Внимание сосредоточено на сооружениях мемориального жанра, посвященных трагедиям прошедшего столетия. Их эффективность в качестве инструмента производства памяти обеспечивается способностью создателей манипулировать зрителем, провоцировать эмоциональный ответ. Это психологическое начало стало одним из оснований художественной теории и теории архитектуры еще конца XIX — начала XX в., когда сложилось концептуальное обеспечение архитектурного модернизма. На это же время приходится начало современной волны рефлексии над историческим памятником.

В качестве иллюстрации взят распространенный мотив каменного куба, своеобразный «минимальный монумент», сочетание геометрии и тяжести, в ряде случаев дополненное пустотами. В статье анализируются примеры того, как создатели построек и авторы аналитических текстов определяют мемориальный потенциал этих инструментов. Также обсуждается категория Возвышенного как средство анализа сооружений, призванных зафиксировать явления на грани концептуальных способностей зрителя.

В заключительной части обсуждаются различия в коммеморативных практиках первой и второй половины XX века. Если Первая мировая война порождает конвенциональные монументы, восходящие к героической традиции, то после Второй мировой, тоталитаризма,

Басс Вадим Григорьевич — кандидат искусствоведения, Европейский университет в Санкт-Петербурге, доцент факультета истории искусств. Научные интересы: классическая традиция в архитектуре, архитектура XX века, архитектурные конкурсы, история профессионального мышления и архитектурной теории. E-mail: bass@eu.spb.ru
Vadim Bass — PhD (Candidate of Science in Art History). Associate Professor, Department of Art History, European University at St Petersburg. Research interests: classical tradition in architecture, architecture of the 20th century, architectural competitions, history of professional thought and architectural theory. E-mail: bass@eu.spb.ru

Холокоста меняются представления о самой трагедии. Результатом становятся монументы, транслирующие травматический эмоциональный опыт, форсирующие переживания зрителя, не оставляющие ему выхода.

Ключевые слова: мемориал, монумент, конструирование истории, мемориальная архитектура, психология архитектуры, военный мемориал, мемориал Холокоста

Vadim G. Bass, European University at St Petersburg, Russia
The Monument: who controls the past. On one mechanism of architectural commemoration

The article discusses the relations of architecture and memory. These interrelations are necessary of the social functioning of architecture and its professional reflection. From the ancient rhetorical 'art of memory' to the contemporary architectural movements a building is considered as the bearer of memory and the means for the construction of history.

The text is focused on the memorials commemorating the tragedies of the last century. The effectiveness of the monument as the tool for the production of memory is ensured by the architect's ability to manipulate the visitor and to provoke his/her emotional response. This psychological background became the basics of the theories of art and architecture at the turn of the 19 and 20 centuries, at the beginning of the Modern movement. The conceptualization of the memorial architecture dates back to the same period.

The issue of commemoration is examined using the example of widespread 'minimal monuments' based on the motif of the stone cube. The monuments of this kind provide the spectator the emotional experience which results from both geometry and heaviness. The voids are also typical of the memorial structures, and we can draw an analogy with the empty spaces employed by psychologists as metaphors of the trauma. The article discusses also the category of the Sublime as the tool for examination of the structures commemorating the phenomena beyond the human conceptual ability.

Finally, the changing commemorative practices are discussed. WWI results in conventional heroic monuments. WWII, totalitarianism, and Holocaust have altered the perception and notion of the tragedy. As the result, architects produce traumatic monuments, forcing the visitor's emotions and depriving him/her of the freedom of choice.

Keywords: memorial, monument, the construction of history, memorial architecture, psychology of architecture, war memorial, Holocaust memorial

doi: 10.22394/2074-0492-2017-1-122-155

Текст посвящен обсуждению мемориальной архитектуры как сферы производства исторической памяти. Как, при посредстве каких механизмов создатели монументов увековечивают трагедии последнего столетия, конструируя память о них и, таким образом, обеспечивая контроль над прошлым? Обсуждение проблемы строится вокруг тезиса о том, что в мемориальном жанре именно эмоциональный эффект, эмоциональное воздействие, программируемое архитектором и реализуемое через эмпатический опыт зрителя, определяет состоятельность монумента в качестве инструмента конструирования и воспроизводства памяти.

Искусство памяти

В предисловии к «Десяти книгам о зодчестве» Л.-Б. Альберти пишет: «<...> Насколько зодчество способствовало весу и славе Латинской империи, об этом я скажу только то, что прах и останки древнего великолепия, окружающие нас повсюду, помогли нам поверить многому тому из рассказов историков, что без них, пожалуй, показалось бы нам менее вероятным. <...> И какой правитель, высочайший и мудрейший, в заботах об увековечении своего имени и своей славы в потомстве не вспомнит прежде всего о зодчестве?» [Альберти, 1935, с. 8]. Постройка здесь выступает в качестве исторического свидетельства, иллюстрации к тексту. Более того, архитектура закрепляет те имена, визуализирует те события, воплощает те явления в потоке современности, которые достойны того, чтобы «отложиться» в истории, стать частью воспроизводящегося нарратива; постройки становятся своего рода инструментом исторического отбора. Здесь, как и во всем трактате, характерны не только акцент Альберти на понятиях «достоинства» и «славы» (см., например, [Зубов 2001]), но и эмоциональная интонация по отношению к той архитектуре, с которой связывается историческая память о великом прошлом.

Эмоция, переживание становится важным инструментом связи памяти и архитектуры в том пространственном инструментарии риторического «искусства памяти», который обсуждает Ф. Йейтс в классической работе «The Art of Memory» (1966). Здание здесь выступает в качестве мнемонического инструмента: последовательность мест речи, подлежащей запоминанию, ритор соотносит с последовательностью помещений в некой постройке. Эта мнемоническая технология возводится к «De oratore» Цицерона, «Institutio oratoria» Квинтилиана и анонимной «Риторике к Гереннию». Важно, что память здесь получает прямое визуально-пространственное измерение: автор «Риторики к Гереннию» определяет даже пространственные параметры, размеры «мест», в которых следует помещать

образы для запоминания: «*Loci* должны быть среднего размера, чтобы помещенные в них образы не терялись из виду, и не слишком узки, чтобы образы их не переполняли. <...> Промежутки между *loci* также должны быть умеренно велики, примерно около тридцати футов, „ибо как внешний, так и внутренний мысленный взгляд теряет свою силу, если вы слишком приблизили, либо чересчур отодвинули предметы, к которым вы устремляете ваш взор“» [Йейтс, 1997, с. 20]. Это нормирование размера, схватываемость[1] находит аналогию и в «нормальных» размерах монументов (поскольку в отличие от иных жанров в мемориалах часто нет функциональных ограничений, диктующих размеры), и в случаях, когда авторы форсируют эмоциональный эффект за счет «сверхчеловеческих» габаритов.

Обсуждая «Риторику к Гереннию», Йейтс отмечает, что, согласно ее автору, именно эмоциональное начало является определяющим при отборе образов, которые подлежат расположению по «местам» и служат «ключами» к воспоминанию: «Каковы же правила, определяющие выбор образов, которые следует располагать в этих местах памяти? Мы приближаемся сейчас к одному из самых любопытных и удивительных мест трактата, где автор приводит психологические основания выбора мнемонических образов. Почему оказывается, спрашивает он, что одни образы столь ярки и отчетливы, столь пригодны для пробуждения памяти, в то время как другие столь слабы и немощны, что вообще вряд ли могут воздействовать на нее? <...> „Ибо природа сама учит нас тому, что мы должны делать. Видя в повседневной жизни ничем не примечательные, обыкновенные, банальные вещи, мы вообще не запоминаем их, потому что наш ум не побуждается к этому чем-либо новым или чудесным. Но если мы видим или слышим что-либо чрезвычайно необычное, подлое, бесчестное, великое, невероятное или смешное, мы, скорее всего, надолго это запомним. <...> Все новое и захватывающее дольше сохраняется в уме. <...> Мы должны, следовательно, располагать на местах такие образы, которые могут дольше всего удерживаться в памяти <...>“. Наш автор, очевидно, придерживается той точки зрения, что воспоминанию помогает пробуждение эмоциональных аффектов благодаря воздействию этих поразительных и необычных образов, пре-

1 Ср. у Аристотеля в «Поэтике»: «Так как прекрасное — и живое существо, и всякая вещь, которая состоит из частей, — не только должно эти части иметь в порядке, но и объем должно иметь не случайный (так как прекрасное состоит в величине и порядке <...>), то, как прекрасное животное или тело должно иметь величину удобообозримую, так и сказание должно иметь длину удобозапоминаемую» [Поэтика. 1450b30].

красных и отвратительных, комичных и непристойных» [Йейтс, 1997, с. 22].

Таким образом, эмоциональное качество, эмоциональный эффект становятся определяющими для закрепления памяти; это обстоятельство найдет отражение в архитектуре монументов, которые рассматриваются ниже. Отметим, что в этом тексте мы не будем вторгаться в сферу истории эмоций — область, активно развивающуюся в последние десятилетия (обзор исследований см. в статье И. Виницкого [2012]). Обсуждение монументов последнего столетия строится на допущении, что эмоциональный опыт зрителя в течение всего XX столетия (и, соответственно, интенция создателей памятников) может быть воспринят, осмыслен и до известной степени вербализован нашим современником, а эволюция мемориального жанра связана с меняющимся масштабом и характером трагических обстоятельств, подлежащих коммеморации, и с общим движением архитектуры, изменением архитектурных языков, определяющим изменение опыта зрителя, ожидания, эффект построек.

Архитектура: постоянное во временном

Здание — всегда инструмент памяти. Уже Ренессанс выводит актуальное знание, правила, принципы, формы для современного строительства из окружающих руин, «прочитанных» через «новооткрытые»[1] в начале кватроченто «Десять книг» Витрувия; эта практика формирует традицию классической архитектурной мысли. Новое непременно возникает с опорой на исторический авторитет, закрепленный в постройках и в слове, с опорой на Витрувия или в полемике с ним.

Связь архитектуры и истории — один из необходимых аспектов социального бытия и профессионального осмысления зодчества. Этот аспект сохраняет актуальность и в применении к архитектурным движениям последнего столетия — неважно, «ретроспективистским», эксплуатирующим языки прошлого, или подчеркнуто ориентированным на современность и в будущее; меняется лишь характер отношений.

В качестве средства этой связи выступает и корпус исторической архитектуры, зафиксированной в постройках, изображениях и тек-

1 Или, точнее, заново введенного в активный оборот — вначале в качестве одного из корпуса древних текстов, затем — в качестве универсального авторитета, подкрепленного статусом единственного полностью сохранившегося специального архитектурного трактата античности [Clarke, 2002].

стах, и историческая застройка конкретного места, декорации связанных с этим местом событий, закрепляющие их в пространстве и сообщающие им форму.

Таким же инструментом становится и модернистская архитектура XX века, изначально отрицающая историю, кумулятивный эффект прошлого, ориентированная на оформление длящейся современности, настоящего — и тем самым апофатически, от противного ставящая зрителя перед необходимостью осмысления себя в историческом времени. А впоследствии сама обрастающая контекстом, биографиями, сама становящаяся частью нарастающего снежного кома историй и ассоциаций (этот сюжет сегодня особенно актуален в связи с проблемой сохранения модернистского архитектурного наследия). За несколько десятилетий модернизм сам обзаводится историей и историографией (см., например, [Vidler, 2005]), и отношение к нему начинает строиться по модели, по которой искусствознание конструирует исторические стили: с членением на раннюю, высокую и позднюю стадии, с «героическим периодом» борьбы Современного движения за место в профессии и в строительной практике[1].

Проблематику исторического актуализируют и постмодернистские постройки последней трети XX века, спроектированные именно в расчете на способность зрителя считать смысловое «напряжение» между иронически обыгранными формами прошлого и современностью подхода, способа этой игры, современным происхождением технологии, конструкции, материала, с помощью которых реализуется здание.

Инструментом работы с памятью становится даже архитектура хайтек и других актуальных направлений, эксплуатирующих выразительность современных инженерных и информационных технологий и тем самым подчеркивающих скорость происходящих в этой сфере (и в культуре) изменений, скорость перехода настоящего в прошлое. При этом представления о визуальном «языке» современности зритель черпает прежде всего в предметном дизайне, в медиа, в информационной инфраструктуре — в сферах, меняющихся именно с «дизайнерской» скоростью, от сезона к сезону. В свою очередь, этот дизайн связан с картинами мира будущего, образы которого сформированы в том числе и архитектурным визионерством (и становятся достоянием массового общества, например,

1 Эта претензия «главного течения XX века» на универсальный, внеисторический характер оказалась несостоятельной и в связи с тем, что сфера машинного, инженерного, которую модернисты приняли за образец целесообразности для архитектуры, есть сфера постоянного становления, быстрого устаревания решений, технологий, моделей.

при посредстве sci-fi кинематографа). Показательным симптомом изменяющегося отношения ко времени можно считать формулу из интервью Ж. Нувеля: «Если бы мне второй раз заказали тот же проект, получилось бы два разных проекта» (цит. по [Рябушин, 2005, с. 262]).

Характерный прием, к которому прибегают зодчие наших дней, одно из общих мест в сегодняшней архитектуре, — столкновение в одной постройке исторического и подчеркнуто современного (Caixa Forum Ж. Херцога и П. де Мерона, Военно-исторический музей в Дрездене и расширение Королевского музея Онтарио в Торонто Д. Либескинда, нью-йоркский Hearst Tower Н. Фостера). Едва ли стоит воспринимать этот зрительно и содержательно выгодный контраст непременно как следствие «коммеморативных» интенций автора. В качестве исторической основы может выступать просто здание предшествующей эпохи (например, фабрика или офис). В других случаях мемориальный эффект преследуется сознательно и становится определяющим, скажем, в ситуациях, когда за основу при реконструкции берется «рукотворная» руина, постройка, ставшая таковой в результате военных разрушений.

Если архитектура, по Г. Зиммелю (см. его «Руину»), есть победа духа над природой[1], а руина естественного происхождения представляет собой реванш природы над духом (и вид ее для зрителя есть напоминание о разрушительной работе сил природы во времени), то руина «военная» есть результат разрушительной работы самого духа.

Именно катастрофами искусственного происхождения, массовыми разрушениями сопровождаются события, которые впоследствии становятся предметом увековечения в мемориалах. События, которые составляют вехи, организующие материал истории. В XX веке с двумя его мировыми войнами такие рукотворные руины оказываются важным сюжетом в культуре и архитектуре, а самоопределение наследников по отношению к разрушенной архитектуре отражает разные «политики памяти». Здесь возможны полярные решения в диапазоне от консервации руин до воссоздания построек в состоянии до катастрофы (как если бы «ничего не было»). Недавний и весьма успешный пример работы с военной памятью в архитектуре — воссоздание разрушенной при бомбардировке в феврале 1945 г. дрезденской Фрауэнкирхе с демонстрацией закопченных подлинных камней.

---

1 Проблематика этого текста понуждает оставить за пределами внимания обширную «руинную» библиографию — и литературоведческую, и культурно-историческую, и искусствоведческую; эти тексты привлекаются лишь в мере, необходимой для нашего сюжета.

Другой вариант — сохранение руины как напоминания, свидетельства, с включением в состав ансамбля новой, контрастной современной архитектуры. Эта технология получила распространение еще после Второй мировой; в качестве примеров можно назвать собор в Ковентри, Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche в Берлине, кельнский Колумба-музеум до его недавней реконструкции. Причем эффект такого столкновения старого и нового может быть весьма различным. Так, если в случае Ковентри новый ансамбль возникает на месте разрушенного уникального средневекового памятника, то в основе берлинского монумента — руина одной из множества церквей в духе историзма конца XIX столетия. Так что речь идет о возникновении уникального памятника из менее выдающегося сооружения (и в этом смысле исторически «менее ценного»).

Это направление в работе с архитектурным наследием катастроф получило сегодня значительное распространение. Среди примеров назовем берлинский Новый музей в реконструкции Д. Чипперфилда, Колумба-музеум в Кельне после недавней перестройки по проекту П. Цумтора, Рейхстаг (с законсервированными надписями, оставленными советскими солдатами после штурма), отчасти комплекс «Топографии террора» в Берлине.

Мемориальная функция в архитектуре может воплощаться различными способами; привлекая (с высокой степенью условности и осторожности) риторическую параллель[1], их можно обозначить как «метонимический» и «метафорический», по смежности и по сходству. В первом случае здание становится инструментом закрепления памяти, связанной с данным местом, вне связи с характером архитектуры. Содержание при этом может находиться в разительном несоответствии с формой. Характерный пример — Лубянка в состоянии до завершения в 1982 году. Трагическая, ужасная память связана с местом, архитектура которого на глазах нескольких поколений — и собственно в послевоенные годы, на одном из пиков террора — представляла собой карикатурную смесь перестроенной вполне «мирной» страховой компании со щусевским неоренессансом. Такое несоответствие архитектурных декораций с содержанием трагедии, которая в них разворачивается, декораций, выбранных ad hoc, вполне традиционно для XX столетия. Достаточно упомянуть московский «расстрельный дом», где располагалась Военная коллегия Верховного суда СССР, или буржуазный

1 Эта аналогия со словесными искусствами и использование концептуального аппарата риторики при описании принципов и технологии порождения архитектуры — общее место архитектурной теории начиная с Витрувия.

шик бывшего художественно-промышленного музея и училища, отошедшего под штаб-квартиру гестапо.

След духа: геометрия

Однако нас занимают сооружения, для которых мемориальный эффект, функция закрепления и пробуждения памяти, конструирования истории, столкновения зрителя со специально отобранными и сформированными образами прошлого является основным «заданием». При рассмотрении практик конструирования памяти мы опираемся по преимуществу на работы Р. Козеллека, П. Нора и А. Ассман, в архитектурной части — прежде всего на тексты Дж. Янга.

Итак, как монументы производят память?

Для обсуждения этого вопроса вновь обратимся к «Руине» Зиммеля. Архитектура, согласно автору, свидетельствует торжество духа над природой: «<...> Только до тех пор, пока произведение стоит в своей завершенности, необходимость материи подчиняется свободе духа, жизненность духа полностью находит свое выражение в тяжелых, несущих силах материи. Но в момент, когда разрушение здания нарушает замкнутость формы, природа и дух вновь расходятся и проявляют свою исконную, пронизывающую мир вражду» [Зиммель, 1996, с. 228]. Отметим, что эта завершенность, целостность есть качественная оценка, она отвечает скорее идеальному, потенциальному состоянию, именно в таком виде она и представляет основополагающий принцип в системе архитектурных ценностей (и «цеховых», и внешних, социальных). Эта целостность характеризует идею, эйдос здания, и она с большей или меньшей полнотой, с большим или меньшим совершенством явлена в конкретных формах реальной постройки, как следует, например, из воззрений неоплатоников. Не случайно общим местом в текстах, обсуждающих классическую архитектурную теорию, стала апелляция к Плотину (мы воспользуемся соответствующими положениями Э. Панофского): «Подобно тому как природная красота заключается для Плотина в просвечивании идеи через формируемую по ее образцу материю, никогда, однако, не поддающуюся полному оформлению, так и красота художественного произведения заключается в том, что в материю „посылается“ идеальная форма и, преодолевая ее косность, как бы одушевляет или же стремится одушевить ее» [Панофски, 2002, с. 30]. И далее Панофски цитирует античного автора: «Каким образом зодчий, сопоставив внешний вид здания с внутренней идеей его, говорит, что оно прекрасно? Не потому ли, может быть, что внешний вид здания, если удалить камни, и есть внутренний его эйдос, разделенный внешней косной материей <...>» [Там же, с. 32].

Эта позиция предполагает следствия, также вполне традиционные для архитектурной теории.

Во-первых, реальная, материальная постройка представляет не идеальный компромисс природы и духа, но непременно отклоняется от этого идеального состояния; оно никогда не явлено вполне, но воплощается с известным несовершенством. Кроме двух указанных сил со своей телеологией в творении постройки есть, например, место и случайному; об этом говорит и Зиммель: «Так, цель и случайность, природа и дух, прошлое и настоящее снимают в этом пункте напряжение своих противоположностей, или, вернее, сохраняя это напряжение, ведут к единству внешнего образа, к единству внутреннего воздействия» [Зиммель, 1996, с. 233].

Эта дихотомия природного, физически необходимого, с одной стороны, и обусловленного интенциями духа, с другой, была отрефлексирована в архитектурной теории еще в середине XIX столетия, когда Карл Беттикер сформулировал подход к понятию тектоники, предполагающий выделение в форме двух составляющих — Werkform и Kunstform. Впрочем, и Werkform, структурно необходимое ядро, обеспечивающее физическое существование постройки, оказывается проблематичным. Не только потому, что определение, «вычленение» его детерминировано расчетными технологиями, математическими моделями, физическими представлениями, социально обусловленными нормами (например, просто стандартами строительной отрасли), которые изменяются со временем и сами принадлежат сфере духовного. Но и условия жизни постройки не есть вещь неизменная, навсегда заданная при ее создании (рефлексию на эту тему предлагает А. Ригль). В предельном «страховом случае» разрушение здания влечет смерть обитателей, и такая постановка предполагает в пределе бесконечное, неограниченное укрепление постройки, отвечающее гуманистической идее жизни как сверхценности. В реальности современного общества «разумный компромисс» носит вероятностный характер и обеспечивается, скажем, социально-экономическим механизмом страхования.

Во-вторых, архитектурная мысль видит деятельность зодчего именно как оформление, сообщение формы, то есть как деятельность, геометрическую по природе. Работа духа явлена в проекте и здании через форму, через геометрию. Причем оформление здесь имеет характер упорядочения частей целого [Панофски, 2002, с. 32]; в витрувианской традиции это упорядочение регулируется риторической апелляцией к идеальной природе, к гармонично сложенному телу[1].

1 «Всякая речь должна быть составлена, словно живое существо, — у нее должно быть тело с головой и ногами, причем туловище и конечности долж-

Зиммель пишет про руину: «Воля человека подняла строение ввысь, теперешний его вид дала ему механическая, тянущая вниз, дробящая и разрушающая власть природы. Однако до тех пор, пока еще можно говорить о руине, а не о куче камней, природа не низводит творение человека до бесформенной материи» [Зиммель, 1996, с. 229]. Здесь мы вновь сталкиваемся с целостностью и формой как необходимыми началами, сохраняющими в руине след человеческого, сохраняющими за руиной статус архитектурного объекта, творения.

Показательный ответ на такую постановку представляет собой «теория ценности руин» («*Die Ruinenwerttheorie*»), сформулированная Шпеером для Гитлера и описанная в воспоминаниях архитектора. Согласно ей, здания следовало изначально проектировать с учетом того, как они будут выглядеть через тысячи лет, в состоянии руин, подобных римским[1].

Несколькими годами ранее «Руины», в 1903 году, выходит текст, этапный для искусствоведческого осмысления отношений архи-

ны подходить друг к другу и соответствовать целому», — говорит Сократ (Платон. Федр.). Витрувий: «Никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь правильной композиции, если в нем не будет такого же точного членения, как у хорошо сложенного человека» [Витрувий, 1936, с. 61]. Наиболее емкие, афористичные и, соответственно, наиболее распространенные формулировки здесь принадлежат Альберти — ср. с его определением красоты, которая мыслится как «строгая соразмерная гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат, — такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже» [Альберти, 1935, с. 178].

1 «Гитлер любил говорить, что цель его строительства — донести дух своей эпохи до далеких потомков. В конечном счете напоминанием о великих исторических эпохах остается лишь монументальная архитектура, философствовал он. Что осталось от римских императоров? Их архитектурные сооружения. И если бы не эти сооружения, кто бы свидетельствовал о величии императоров? <...> Некоторые мысли <...> я позже представил Гитлеру под претенциозным заглавием «Теория исторической ценности руин». Главная идея состояла в том, что современные здания плохо соответствуют провозглашенному Гитлером предназначению «моста традиций» к будущим поколениям. Вряд ли груды мусора смогли бы передать героическое вдохновение, коим Гитлер восхищался в памятниках прошлого. Моя «теория» должна была решить эту дилемму. Используя особые материалы и применяя определенные статические принципы, мы смогли бы строить сооружения, которые, даже обветшав, через сотни или (как мы рассчитывали) тысячи лет будут играть ту же роль, что творения римлян. Для иллюстрации своих идей я подготовил романтический набросок, изобразив, как будет выглядеть Цеппелинфельд, заброшенный в течение веков: увитый плющом, с упавшими колоннами, обвалившейся кое-где оградой. Результат получился вполне узнаваемым» [Шпеер, 2005].

тектуры и памяти. Речь идет про эссе «Современный культ монументов: его природа и происхождение» Алоиза Ригля. Характерно, что в 1982 году на волне постмодернистских дискуссий об отношениях с историей, историческими формами и так далее текст печатается в переводе Курта Форстера и Дайаны Гирардо в «Оппозициях» — ведущем архитектурно-теоретическом журнале 1970–1980-х. В эссе Ригля обсуждаются разные типы ценностей, исторических и художественных, которые связываются с монументом: ценность возраста, древности, собственно историческая ценность, коммеморативная (отметим, что Ригль делит монументы на «сознательные», созданные специально в этом качестве, и «неинтенциональные»), ценность использования, художественная ценность, которая включает ценность новизны и относительную художественную ценность — эстетическую оценку монумента в согласии с *Kunstwollen, художественной волей* современной эпохи. Причем акцент на те или иные ценности предполагает разное отношение к монументу, разные состояния, на которые ориентируются современники при сохранении и поддержании исторических сооружений (в этом смысле автор подытоживает политики «архитектурной памяти» и реставрации XIX века).

Ценность возраста предполагает, что знаки времени, знаки старения, исторические наслоения следует сохранять: «Современный человек в начале XX века особенно наслаждается переживанием чисто естественного цикла роста и заката. Соответственно, каждое человеческое творение переживается как природный организм <...>. Таким образом, современный человек распознает часть собственной жизни в монументе и любое вторжение в последний так же сильно беспокоит его, как вторжение в его собственный организм» [Riegl, 1996, p. 73][1].

В этом смысле культ «ценности древнего» сопротивляется не только насильственному разрушению монумента, но даже реставрации как покушению на естественный ход вещей. Впрочем, «голая, бесформенная груда камней [вспомним сходное место у Зиммеля — В.Б.] не будет сообщать зрителю чувства ценности древнего. Для этого должен сохраняться как минимум отчетливый след оригинальной формы, бывшего человеческого творения» [Ibid., p. 74].

В отличие от возрастной, историческая ценность предполагает сохранение монумента в его первоначальном состоянии; она обусловлена тем, что сооружение воплощает и предъявляет в будущем

1 Использован английский перевод К. Брукнер и К.Уильямс из сборника «Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage» издания Getty Conservation Institute.

специфическую точку в развитии творческого начала, в историческом развитии духа, в истории искусства. Показательно, что Ригль затрагивает и социальное измерение проблемы — «ценность возраста» доступна каждому, образованной публике и массе, художественным экспертам и обывателям, — поскольку приметы, знаки, свидетельствующие ценность, критерии древности просты и доступны («даже самый ограниченный крестьянин в состоянии отличить старую колокольню от новой» [Ibid.]). Эта ценность прямо адресуется к эмоциям через простое визуальное восприятие и не требует интеллектуальной рефлексии. Кроме того, массе, по Риглю, всегда нравится внешне новое и завершенное. Историческая же ценность и удовольствие от созерцания монумента связаны с тем, как мы соотносим постройку в сознании с той или иной стилистической категорией; этот тип ценностей требует знания художественной истории, он — для образованных. Впрочем, сегодня такая точка зрения выглядит проблематичной в той мере, в которой под вопросом оказываются сами стилевые категории в применении к художественным явлениям XX века. Отметим лишь характерное указание Ригля на удовольствие зрителя от вписания здания в некую общность — подобное можно констатировать в связи с монументами межвоенного периода, да и последние работы Дэниэла Либескинда демонстрируют, как шокирующая, парадоксальная, штучная архитектура превращается в прием и становится языком сегодняшнего мейнстрима; «радость узнавания» архитектуры работает скорее на снижение травматического эмоционального эффекта.

Игра в кубики

Где тот остаток, тот минимум, в котором еще сохраняется и может быть опознано присутствие человеческого духа и который, таким образом, делает сооружение инструментом памяти? Ответ, который предлагает архитектурная традиция, недвусмыслен и очевиден: именно в геометрии. От Витрувия, адресующего архитектора к пропорциям гармонично сложенного тела, до модернистов, полагающих, подобно Корбюзье[1], геометрию сферой проявления разума и инструментом целесообразного проектирования, именно геометрическое начало мыслится как фундаментальное основание зодчества. И если зиммелевская и риглевская «бесформенная куча камней» есть вид триумфа природы, то мемориальная традиция последнего столетия предлагает формулу монумента, в основе ко-

1 «Геометрия и боги сосуществуют» [Ле Корбюзье, 1970, с. 56], «человеческий ум отчетливо проявляется в геометрии» [Там же, с. 67] и проч.

торого — каменный куб. Этот прием воплощает в концентрированном, рафинированном виде поэтику мемориальной архитектуры и лежит в основе многих ее образцов.

Такие кубы в чистом, минимальном варианте или трансформированные, обогащенные деталями, надписями, скульптурной, фигуративной декорацией во множестве встречаются в сооружениях мемориального жанра — от лоосовского проекта мавзолея Макса Дворжака до «парящего» в воздухе революционного монумента в Сантьяго-де-Куба, от советских послереволюционных проектов до надгробий самих архитекторов, например, Адольфа Лооса, Ивана Фомина или Ивана Леонидова.

Разумеется, и «каменный», и «куб» здесь — случай предельный, идеальный (хотя есть примеры и таких сооружений), принципиальным является наличие массивной структуры, хотя бы она и была не монолитной каменной/бетонной, а, например, сложенной из отдельных камней или кирпичей — как, скажем, разрушенный нацистами берлинский монумент Карлу Либкнехту и Розе Люксембург (архитектор Л. Мис ван дер Роэ). Или, например, металлической, как это сделает несколько десятилетий спустя архитектор и скульптор Тони Смит в работе «Die» — этот солидный, в человеческий рост куб был создан уже в 1960-х[1].

Столь же принципиально геометрическое начало, наглядно выдающее искусственность, участие человеческой руки, но не доходящее до прямого мимезиса, скульптурной изобразительности (такие монументы выходят за рамки нашего сюжета). Самая же форма сооружения может быть различной.

Разумеется, было бы неверным говорить о полном отсутствии изобразительности — в той степени, в которой подобные формы становятся частью жанровой традиции монумента и опознаются в этом качестве. Здесь есть своего рода авто-миметическая составляющая: каменные кубы мемориала порождают у зрителя ассоциации со всем массивом ранее виденных монументов, в которых сходные формы использованы со сходной целью. Как это всегда имеет место в архитектуре, непосредственное созерцание и переживание

1 Упомянем также огромные стеклянные кубы-монолиты из неосуществленного проекта «Мемориала шести миллионам еврейских мучеников», выполненного Луисом Каном для Нью-Йорка; архитектора здесь занимала (наряду с геометрией и тяжестью) прежде всего работа со светом и прозрачностью. Следует вспомнить и разнообразные эксперименты минималиста Сола Левитта с кубами, его работы на основе кубических форм — от бетонных (например, параллелепипед «Черная форма: мемориал пропавшим евреям» в Альтоне (Гамбург), сооружения в Базеле и Иерусалиме и т. д.) до буквально прозрачных, открытых, скелетных.

формы интерферирует с культурным опытом зрителя, и означивание происходит в столкновении этих двух начал.

Примеры подобной «игры в кубики» особенно многочисленны в советской архитектуре «первых лет Октября»; упомянем проекты Л. Руднева и И. Фомина или «Красный клин» Н. Колли. Одним из наиболее популярных в литературе примеров послереволюционного «зодчества малых» форм становится фоминский конкурсный проект памятника Свердлову (1920): на обломках ордерных форм покоится каменный куб с геометричным же навершием и надписью: «мы разрушим, мы отстроим — вся сила в нас самих».

Разумеется, мемориальная традиция предшествующего периода уже знала каменные кубы. Эту «минималистическую» линию историки зодчества возводят к эпохе Просвещения с ее интересом к элементарной геометрии и сменой витрувианской «органической» композиционной парадигмы — комбинаторной композицией, свободной комбинацией элементарных объемов. Упоминание Просвещения здесь вполне закономерно. В эпохи, когда радикально изменяется интеллектуальный климат и вовне, и внутри архитектурного корпуса, меняются вкусы, утверждаются новые представления о мире и философские идеи, сменяется эпистема (в терминологии Фуко), когда происходит своего рода «перезаключение контракта» между профессией и обществом, налицо опыты переосмысления базовых начал дисциплины, редукция к основаниям (в эпоху Просвещения это находит отражение в интересе к «элементарной хижине», элементарной, базовой функциональной и структурной ячейке архитектуры).

Упомянем важный прецедент — ваймарский «алтарь удачи», спроектированный Гете в 1777 году монумент в виде каменного шара Фортуны, покоящегося на кубическом основании Добродетели (эта форма впоследствии будет использована Ж.-Ф. Тома де Томоном в оформлении петербургской Стрелки). Такая структура представляет собой универсальный скульптурный памятник (вполне в духе известного исторического анекдота из карьеры Чебышева, предлагавшего в лекции о кройке платья принять для простоты, что человек имеет форму шара), установленный на универсальном основании.

Каменный же куб, сам выступающий в качестве монумента, опрокидывает эту иерархию статуи и пьедестала. Проект Фомина становится в этом смысле идеальной формулой, иллюстрацией совершившегося переворота: низы стали верхами, кто был ничем — стал всем.

Эту возможность для пьедестала стать самостоятельным монументом демонстрирует Адольф Лоос. Практически одновременно, в самом начале 1920-х, он предлагает кубическую форму в качестве

мавзолея Дворжака и в роли основания одной из главных архитектурных скульптур столетия, дорической колонны из проекта небоскреба для «Chicago Tribune».

Итак, теперь каменный куб сам становится «героем», сам выступает в роли мемориальной формы, которая редуцирована до максимально возможного предела. Формы, которая несет отпечаток человеческого присутствия благодаря геометрии, но, насколько это возможно, вообще лишена изобразительности — зато потенциально заключает любое скульптурное изображение. Эта универсальность, потенциальная возможность принять любую форму отлично подходит для монумента эпохи анонимности, массовых войн и массового уничтожения. Напомним, что ответом на массовые жертвы Первой мировой становятся монументы Неизвестному солдату. А одной из реакций на потрясения следующей эпохи, на ужасы тоталитаризма стал международный конкурс проектов скульптурного монумента Неизвестному политическому заключенному, организованный в начале 1950-х Лондонским институтом современных искусств.

Психология как обоснование

Как работает такой монумент? Что делает каменный куб элементарным монументом, своеобразным контейнером, в котором зрителю доставляется переживание, обеспечивающее воспроизводство памяти, неким аналогом «места», в котором, согласно мнемонической технологии «искусства памяти», надлежит расположить образ подлежащего воспоминанию? И как происходит это означивание, сопоставление сообщения — носителю?

И практика архитектуры, и художественные теории начиная с последних десятилетий XIX века понуждают искать ответ именно в психологии, в сфере эмоциональных реакций зрителя[1].

Традиция зодчества как искусства психологической манипуляции зрителем имеет длительную историю и включает, в частности, радикальные примеры от барокко до деконструктивизма. Что до интеллектуального обеспечения этой модели, напомним, что в основании модернистской идеологии и практик формообразования ле-

1 Показательно, что К. Зелинский, критикуя в «ЛЕФе» А. Щусева за прямолинейный символизм, с которым тот объясняет кубическую форму первого Мавзолея («куб — символ вечности»), сам прибегает к не менее прямолинейной аргументации и связывает социальное не только с техническим (простейшая форма, из которой компоновались грандиозные древние постройки), но и с психологией («иератическая недвижность» etc.) [Зелинский, 1925].

жали именно психологические представления рубежа XIX–XX веков и основанные на них художественно-теоретические концепции. Характерный пример — вхутемасовская пространственная пропедевтика, в форме курсов объемно-пространственной композиции законсервировавшая для советских зодчих на весь XX век еще дореволюционную моду на Вельфлина, Вундта и т. д. Самое модернистское видение архитектурной деятельности как организации масс в пространстве (ранний этап которого обозначен текстами в интервале от Шмарзова до Гинзбурга и Некрасова) имеет именно психологическую подоснову.

Связям модернистских архитектурных идей с актуальным психологическим знанием, теоретическими построениями и практиками (психофизиологей, психотехникой, психоанализом) в конце XIX — начале XX века посвящена обширная литература, включая тексты М. Шварцера, А. Пейн, М. Джарзомбека, А. Вронской и др. авторов. В частности, Дж. Машек анализирует «кристаллическую форму» экспрессионистов и минимализм Тони Смита с опорой на Воррингера и Ригля (а также на длительную философскую и эстетическую традицию) [Masheck, 1995].

Механизмы означивания, связи эмоций и значений с формой, положенные в основание модернистского видения архитектуры, артикулированы еще авторами у истоков формальной школы искусствознания, и механизмы эти носят именно психологический характер. Вот характерное суждение из «Ренессанса и барокко» Генриха Вельфлина: «Мы судим о каждом предмете по аналогии с нашим телом. Мы готовы различать в любом предмете <...> некое существо, которое имеет голову и ноги, переднюю и заднюю стороны. Мы убеждены, что предмету неприятно стоять косо или падать. <...> С удивительной тонкостью мы воспринимаем радость или горе бытия любой конфигурации <...>. Мы предполагаем, что всюду существуют тела, подобные нашему; весь внешний мир мы обозначаем по принципам выразительности, перенятым у собственного тела. Его опыт в выражении таких состояний, как насыщенная силой основательность, строгая подобранность или тяжелое, лишенное опоры, распростертое бессилие, мы переносим и на весь предметный мир. И разве архитектура не подвержена тому же закону непроизвольного одушевления?» [Вельфлин, 2004, с. 140].

Подобный антропоморфизм может выглядеть несколько прямолинейно, схематично, как схематично выглядит витрувианская модель генезиса ордеров и назначения пропорций с апелляцией к гармоничному телу. Однако именно он вкупе с функционалистским акцентом на социальном и с ориентацией на стандарты целесообразности, характерные для инженерной сферы, обеспечил статус модернизма как архитектурного мейнстрима XX века. Пси-

хологический эффект пространственной формы составляет то общее, базовое начало, которое позволяет поддерживать социальное функционирование архитектуры и профессиональную коммуникацию даже в условиях, когда остальные механизмы «расстраиваются», когда распадается собственно архитектурный дискурс, как это имело место в СССР в 1930–1950-х [Басс, 2016].

Это же уподобление пространственного и духовного предлагает (скорее на уровне метафоры, чем непосредственно способа переживания пространственной формы) и Зиммель: «Над нашей душой все время трудятся силы, которые можно определить лишь с помощью пространственного подобия, как стремление вверх; их все время колеблют, уводят в сторону, низвергают другие силы, действующие на нас как глухое, низкое начало, „природное“ в дурном смысле» [Зиммель, 1996, с. 232].

С другой стороны, архитектурная история последнего столетия, все разнообразные течения и эксперименты чрезвычайно расширили визуальный горизонт зрителя и в той же степени снизили чувствительность. Если в конце XIX — начале XX столетия относительно небольшие формальные изменения в решении, скажем, церковного фасада трехвековой давности служили для историков искусства основанием к крупномасштабным обобщениям и выводам (например, упомянутый «Ренессанс и барокко» Вельфлина), то порог чувствительности массового зрителя XX века намного выше. В особенности это касается нашего современника, чей архитектурный опыт включает и модернистские «кубики», и деконструктивистскую пластику, и разнообразные материалы и конструкции инженерного, машинного происхождения. Тем больше усилий требуется архитектору, чтобы пробудить в зрителе эмоции, заставить чувствовать, вывести из привычного автоматизма (ниже мы вернемся к этому вопросу в связи с мемориалами конца XX века).

В качестве средства форсирования эмоций зрителю предлагается уже не устойчиво покоящийся на земле каменный массив, но форма, противоречащая нашим привычным представлениям о положении массы в пространстве, противоречащая интуиции. Способы нарушить гравитационные ожидания зрителя включают и удержание массы в отрыве от земли (прием аналогичен тому, как модернисты отрывали от земли постройки, ставя их на столбы и тем шокируя публику). Так, скажем, поступает в своих проектах Руднев, помещая под каменную глыбу небольшие опоры (у этого приема длительная история, например, константинопольский обелиск Феодосия). Другой вариант — маскировка опорной части, например, струями фонтана, как в мемориале в Сантьяго-де-Куба. Есть монументы, в которых массивная геометричная форма визуально неустойчивым образом поставлена на одну из вершин в духе

деконструктивистской геометрии, в духе построек Д. Либескинда (или дюреровской «Меланхолии»); показательным примером может служить надгробие А. Шенберга в Вене.

Характерно, что психологические эффекты лапидарной тяжелой формы, переживание массивности дают подкрепление именно тем эмоциональным метафорам, которые обычно связываются с мемориалом (тяжесть утраты, тяжесть на душе и проч., подобные метафоры имеют хождение в разных языках, будь то английское heavy heart и heavy loss или немецкое schwerer Verlust).

Форма, тяжесть, пустота

«Эмоциональный потенциал» каменных глыб эффектно эксплуатирует Джузеппе Терраньи в монументе Роберто Сарфатти в Азиаго (1934–1935; этот памятник, эволюцию авторского замысла подробно анализирует Дж. Шнапп [Schnapp, 2004]). В военных мемориалах, призванных увековечить итальянских героев Первой мировой, мы неоднократно сталкиваемся с разного рода кубами. Впрочем, едва ли не главный монумент муссолиниевского периода, Дворец итальянской цивилизации в ЭУР, также представляет собой гигантский куб с арками — знаками romanità; своеобразной аллюзией на эту постройку станет центральное сооружение в ансамбле кладбища в Модене Альдо Росси.

В послевоенной Италии сходный инструментарий психологического воздействия будет использован авторами мемориала в Ардеатинских пещерах, открытого в 1949 году: массивный железобетонный «монолит» — параллелепипед на невысоких опорах нависает над заглубленным пространством мавзолея с могилами жертв массового расстрела 24 марта 1944 г.

Другой важный пример риторики массивности, грубых фактур в сочетании с подчеркнутой геометрией — Tomba Brion, расположенное на кладбище недалеко от Тревизо погребение семейства Брион-Вега работы Карло Скарпы. При весьма скромных размерах этот погребальный ансамбль, спроектированный в 1969 г. и законченный к началу 1980-х, занял весьма важное место в истории мемориальной традиции XX века. Показательно, что мемориал Скарпы как нельзя точнее отвечает одной из афористических формул Корбюзье, видевшего в архитектуре искусство устанавливать эмоциональные отношения грубых материалов. Посетителю предъявляется практически руина железобетонного века, «грубый бетон» которой (особенно наглядный по контрасту с другими материалами и гладкими поверхностями) словно бы уже уступил природе, наружные стены представляют своего рода фортификационное сооружение, надгробные камни четы Брион-Вега и тяжелый наклонный

навес над могилами остальных членов семейства играют с гравитационными переживаниями зрителя, а перекрытия капеллы, углы, торцы поверхностей покрыты фирменной скарповской геометрической нарезкой.

Карло Скарпе же принадлежит другой характерный пример использования мотива в мемориальном жанре — монумент венецианской партизанке, в котором скульптурное изображение женского тела (скульптор Аугусто Мурер) помещено на основание из кубов. Впрочем, этот монумент, в особенности в неподвижном состоянии[1], понуждает задать вопрос о том, насколько изобретательная идея работает в пользу задачи памятника, стимулирует ли она зрительское переживание или разрушает его, превращая мемориал в аттракцион, развлекающий зрителя и доставляющий ему удовольствие именно в той степени, в которой мы оцениваем изящество идеи. Такое противоречие преследует создателей монументов трагедиям второй половины века.

Ряды блоков-параллелепипедов использует в качестве основного мотива Питер Айзенмен, автор одного из главных мемориальных сооружений современной Европы — мемориала Холокоста в Берлине. Эти бетонные блоки, помещенные на меняющийся рельеф, дезориентируют посетителя, лишают его надежных координат, но и дают ему возможность выбора собственного пути [Young, 1999, p. 64]. Характерно, что по мере разработки проекта от конкурсной к осуществленной версии автор, следуя пожеланиям заказчика, сильно уменьшает «камни» в размере, лишая их подавляющего зрителя эффекта; заодно меняется и их геометрия, так что рельеф земли и верхний уровень блоков постоянно изменяются. Недавно монумент снова привлек к себе внимание публики благодаря фотопроекту «Yolocaust», травматичным образом затрагивающему вопрос о повседневном сосуществовании с трагической памятью и памятником. Автор, израильский сатирик Шахак Шапира, опубликовал серию фото, в которых селфи, сделанные посетителями берлинского мемориала, смонтированы с фотографиями из нацистских концлагерей.

В мемориальных проектах XX века получает развитие и другой прием, также основанный на психологических метафорах. Историк Наташа Голдман, анализируя изменяющуюся практику работы с памятью о геноциде за десятилетия существования мемориала

1 Первоначально вся конструкция была сделана плавучей, но практически сразу утратила это качество, и зрителю представилась возможность наблюдать скульптуру, в большей или меньшей степени скрытую водой в зависимости от уровня в лагуне; монумент превращался таким образом в своего рода метеорологический инструмент.

Яд ва-Шем [Goldman, 2006], упоминает психологические (вернее, психоаналитические) исследования, в которых пустое пространство, пустота, своего рода «дыра» в psyche, ментальной структуре индивида, выступает в качестве лучшей метафоры для объяснения травмы, для понимания травматического опыта и эффективной работы с ним.

Сочетание этих двух начал — тяжести простейшей геометрии и пустоты,открывающейся зрителю внутри, — налицо в ряде монументов за авторством Альдо Росси. Например, в проекте мемориала партизанам в Кунео (1960), где зрителю предлагается пройти через щелевидный вырез в массивном кубе, подняться по ступеням и оказаться в открытом сверху внутреннем пространстве с горизонтальной щелью окна.

Другая работа Росси стала одной из настоящих «икон» архитектуры XX века, причем ее влияние простирается далеко за пределы мемориального жанра. Речь идет о кладбище Сан-Катальдо в Модене. Среди многочисленных публикаций, посвященных этому мемориалу, упомянем тексты Ю. Джонсона [Johnson, 1982] и Д. Гирардо [Ghirardo, 2015]. В частности, в первом тексте рассматриваются формальные параллели, ассоциации, метафоры, источники отдельных решений как в исходном, конкурсном, так и в принятом к осуществлению варианте проекта. Вторая статья сфокусирована на анализе идеологии сооружения и авторских интенциях с опорой на тексты, воззрения, биографию самого Росси.

Смерть как Возвышенное

Прежде чем обратиться к этому ансамблю, сделаем важную оговорку. Рассмотрение мемориала как инструмента конструирования истории с необходимостью включает разговор о сооружениях, непосредственно связанных с напоминанием о смерти — кладбищах, погребальных монументах и проч., — хотя бы в той степени, в которой историческое событие сопровождается жертвами, а зафиксированная в монументах история представляет настоящему (а через это и будущему) отобранные, закрепленные, сконструированные образы и действия предшественников (скорее, чем современников).

Прежде всего мемориальная традиция предлагает архитектору целый ряд устойчивых композиционных моделей, формальных решений и прецедентов, обращение к которым сразу позволяет вписать сооружение в традицию жанра. Это и курганы-тумулусы, и пирамиды, и колумбарии (ярусы ниш-аркосолиев — популярный мотив в монументах XX века), и иные формы античных погребений, и современные мавзолеи, наследующие мавзолеям древ-

ним. Упомянем также популярные в католическом мире оссуарии с их форсированным натурализмом.

В эпоху Просвещения французские визионеры сообщают проектам, в том числе в погребальном жанре, ту степень мегаломании, которая выводит их за пределы человеческих масштабов и мер (наиболее последовательное воплощение эта мегаломания получает в работах Булле, см., например, проект кенотафа Ньютона, которым традиционно открываются истории современного зодчества).

При обсуждении этой архитектуры естественным инструментом оказывается категория Возвышенного (в берковском значении) как превышающего наши концептуальные способности, возможности рационализирования, осмысления[1]. Абстрактный и надчеловеческий масштаб эскизов Булле как раз и связан с невозможностью для зрителя помыслить, «вместить» эту архитектуру, «встроить» ее и окружающее ее пространство в мир обыденных, представимых мерок.

Погребальная архитектура предполагает столкновение зрителя с явлениями, в той же степени находящимися за пределами его физического опыта и рацио. Секуляризация же культуры XX века обостряет это переживание Возвышенного, поскольку держит нас на грани, в заинтересованном напряжении, не позволяя снять его, отдать опыт метафизического исключительно в сферу религиозного переживания, опосредованного церковными институтами, обрядностью, традицией.

Характерно, что опыт визионеров в проектировании структур, превышающих рациональные масштабы, оказывается востребован именно в культовой архитектуре, назначение которой и связано со сферой метафизического, а формы призваны провоцировать сильные эмоции.

К концу XX века мировая архитектура накопила большой опыт разрешения проблемы культового здания, в особенности западнохристианской традиции. Тут и экспрессионистские «обитаемые скульптуры», и бетонные «сараи» в духе Огюста Перре, и бруталистские послевоенные храмы, и церкви позднего модернизма с сильной пластикой, активным пространством и светом в качестве материала, и стерильность северной модернистской архитектуры, и дизайнерские постройки наподобие церквей Марио Ботты, и многое другое. Одним из характерных явлений стали megachurches, «ме-

1 Обзор исторических трансформаций идеи возвышенного от Берка до Лиотара см., напр., у Лаку-Лабарта [Лаку-Лабарт, 2009]. О проблематике возвышенного в применении к современной архитектуре писала Кейт Несбитт [Nesbitt, 1995].

гацеркви». Именно размер оказывается едва ли не единственным надежным, безупречно действующим инструментом архитектора. Сверхчеловеческая величина гарантирует эффект, воздействие на зрителя, при этом вопрос формального качества оказывается вообще нерелевантным. По крайней мере так можно судить, глядя на многие из этих сооружений, представляющие собой скорее весьма невысокого качества школьный постмодернистский конструктор (базилики в Ямусукро, столице Кот д'Ивуара, или в польском Лихене). В берковской оппозиции это не прекрасное, но, несомненно, Возвышенное.

Отметим и другой аспект: традицию многолетнего «сосуществования со смертью», с образами смерти и буквально с человеческими останками в повседневности. Традицию, которая делает это сосуществование частью бытового опыта горожанина, будь то прицерковные погребения (особенно в протестантских странах, где такие пространства легко включаются в городской контекст), мавзолеи с открытым для обозрения телом лидера или оссуарии в катакомбах и церковных криптах, и все это центре городов, от Москвы до Бостона и от Хельсинки — до Вены.

Итак, замысел Альдо Росси был реализован в Модене лишь частично, тем не менее некоторые идеи воплощены здесь вполне последовательно. Центральное место в ансамбле занимает кубическая структура с сеткой проемов, которая воспринимается вполне солидной снаружи, а в реальности содержит пустоту, представляя собой своего рода гигантский колумбарий (эта часть сохраняется во всех вариантах проекта начиная с конкурсного). Оказавшись внутри, зритель получает опыт взгляда на мир изнутри пустой оболочки, подобной телу, сохраняющему внешний облик, но лишенному содержания, полноты жизни. В этой связи можно сослаться и на упоминаемые Д. Гирардо россиевские изображения колоссальной статуи св. Карло Борромео в Ароне, включенные в том числе и в архитектурные фантазии с кладбищем Сан- Катальдо. Многометровая бронзовая скульптура с тяжелой каменной структурой-башней внутри предлагает посетителю тот же взгляд изнутри мертвого «тела».

В результате зрителю предлагают убедительные метафоры, побуждающие его к балансированию на грани рационального и метафизического. Этот тот самый берковский образ ужасного, воспринимаемого в безопасности, — сочетание, которое и определяет переживание Возвышенного (об этом см., например, у Лаку-Лабарта). Образы пустоты, оболочки, декорации предъявляют и стены моденского ансамбля.

Среди наиболее впечатляющих примеров мемориалов, в которых эксплуатируется эта риторика балансирования на краю осознавае-

мой опасности, — недавно построенный нью-йоркский музей, посвященный событиям 11 сентября 2001 года. Посетителю открывается вид гигантской бетонной стены, дамбы, сдержавшей Гудзон от разлива и, таким образом, предотвратившей еще более многочисленные жертвы.

Искусство манипуляции

Идея «пустот», voids, является одной из главных, формообразующих и в другом важнейшем примере мемориальной архитектуры рубежа XX–XXI веков. Речь идет о берлинском Еврейском музее Даниэля Либескинда. Эта постройка стала одним из наиболее авторитетных образцов «архитектуры памяти» именно благодаря последовательности и убедительности (убедительности вполне риторического свойства), с которой автор использует деконструктивистский инструментарий для форсирования зрительских переживаний.

Активная пластика, подземные коридоры-оси, радикальная геометрия, резкие углы, наклонные стены, полы, потолки, нерегулярно расположенные щелевидные проемы, лестницы, ведущие в никуда, сложная геометрия пустот, сочетание «несентиментальных» бетонных поверхностей с современными дизайнерскими материалами, манипуляции пространством, контроль движений посетителя — все это призвано создать ту степень психологического воздействия, которая только и может избавить сегодняшнего «толстокожего» зрителя от автоматического, поверхностного, фланерского видения.

Одной из наиболее сильных частей является башня Холокоста — нерегулярной формы пустое бетонное пространство, узкое и высокое, практически лишенное света и освещенное лишь через небольшое окно сверху. А наклонные параллелепипеды «сада изгнания» отсылают нас к уже рассмотренной «каменной» метафоре, воплощенной с деконструктивистским интересом к психологическим манипуляциям через нарушение ожиданий зрителя, привычных, бытовых представлений о положении тел в пространстве. Впрочем, проекты Либескинда (в том числе предпринятое им недавно расширение берлинского музея) демонстрируют, как самый сильный инструментарий становится конвенцией, набором приемов и элементов авторского языка, едва ли не стиля в традиционном для истории искусств понимании, и таким образом он переходит в «общественное достояние», растворяется в потоке модной, актуальной архитектуры без различия задач и жанров (что, разумеется, не отменяет разнообразия в работе с этим языком, в достигаемых эффектах и в художественном качестве сооружаемого). С другой сто-

роны, каждый мемориал сам становится эпизодом, ступенью в развитии жанра, историческим свидетельством об актуальных некогда практиках коммеморации, конструирования прошлого, обретая, таким образом, историческую ценность в риглевском понимании.

Героический театр

Ансамбли, подобные упомянутым выше работам Д. Либескинда и П. Айзенмена, — часть процессов трансформации идеологии и практики монументальной архитектуры, происходящих во второй половине XX века и связанных с осмыслением травматического опыта Второй мировой войны, тоталитаризма, Холокоста. И, соответственно, с изменениями в конструировании исторической памяти и в увековечении трагедий. Здесь можно говорить об одновременном изменении, своего рода соревновании нескольких обстоятельств: собственно характера явлений, подлежащих увековечению, способов рефлексии, чувствительности зрителя, его визуального горизонта, того, что историки искусства называют «насмотренностью», и средств и техник коммеморации.

Монументы Первой мировой были вызваны к жизни напряжением между нарастающим осознанием ценности человеческой жизни в предвоенной Европе и массовым и анонимным характером смерти в новую войну. К началу XX века меняется отношение к смерти, физическому страданию, снижается «болевой порог» европейского обывателя; на это работали самые разные механизмы, от гуманистической культуры, средствами литературы и живописи де-романтизировавшей войну и лишавшей ее театральности, до медицины с наркозом при операциях и до политики с Гаагскими конвенциями и постепенным отказом от физических наказаний и жестоких способов казни. Этот конфликт, породивший, в частности, «потерянное поколение», находит выход в обращении к традиции героического монумента (эта традиция к 1920-м включала и лапидарно-солидный язык башен Бисмарка или лейпцигского памятника Битве народов).

Снять противоречие можно было, сообщив понятный, заданный самой мемориальной конвенцией смысл бойне, бессмысленной и алогичной уже по тем ничтожным в масштабе свершившейся трагедии поводам, которые ее спровоцировали. В межвоенный период в Европе возникает огромное количество «героических» монументов самого разного достоинства — от небольших скульптурных памятников в деревнях по всему континенту до гигантских мемориальных ансамблей в Италии, Бельгии, Франции. Качество и стилистическая убедительность архитектуры, традиционность скульптуры становятся здесь скорее средством снятия, чем форси-

рования трагического переживания (просто в силу упомянутого Риглем удовольствия от узнавания, вписания вещей в общность, в контекст, в традицию), так что такие героические мемориалы активной стороне, героям, «действовователям» оказывались инструментом скорее отчуждения, чем вчувствования.

Отметим, что до начала XX века опыт переживания трагического всегда был опосредован театральным измерением трагедии. Причем театральная, «писанная» и сыгранная трагедия выступает как своего рода радикальная модель конструирования истории, модель тотального контроля над прошлым, опосредованная именно текстом (в особенности текстом, где действуют исторические персонажи). Модель, в которой можно остановиться, переиграть, наконец, зритель может устраниться от зрелища, от участия. Восприятие театра как модели для жизни, поведения (в том числе и в экстремальных обстоятельствах, в которых реализуется героическое начало) характерно для эпохи Просвещения (об этом на примере русской культуры рубежа XVIII–XIX столетий писал Ю.М. Лотман). Визуальная формула такого мироощущения — известная гравюра из трактата Леду, представляющая зал его театра в Безансоне в виде огромного глаза (в этой связи очевидным представляется упоминание Фуко и его обсуждение бентамовского Паноптикона и паноптицизма).

От героев — к жертвам

Трагедия середины века, память о которой увековечена в обсуждаемых мемориалах, имеет принципиально отличную природу. Хотя причины этой трагедии отчасти связаны с тем культом героического, который воплотился в монументах Первой мировой. Как писал в 1935 году Йохан Хейзинга, «есть нечто трагическое в том, что нынешнее вырождение героического идеала берет свое начало в поверхностной моде на философию Ницше, захватившей широкие круги около 1890 года. Рожденный отчаянием образ поэта-философа заблудился на улице раньше, чем он достиг палат чистого мышления. Среднестатистический олух конца века говорил об Übermensch (сверхчеловеке), как будто доводился ему младшим братом. Эта несвоевременная вульгаризация идей Ницше, без всякого сомнения, стала зачином того идейного направления, которое поднимает сейчас героизм до уровня лозунга и программы. <...> С тех пор как возникли различные формы популистского деспотизма, героическое стало крылатым словом. <...> Восторги по поводу героического — это самый красноречивый показатель свершившегося большого поворота от познания и постижения к непосредственному переживанию и опыту» [Хейзинга, 1992, с. 325].

Об этой же моде на героическое, о массовом предпочтении эмоционального рациональному уже в разгар войны говорит Дж. Оруэлл (1941): «Обществу всегда приходится требовать от людей несколько больше, чем оно может в действительности от них получить. <...> Я никогда не мог читать полководческих приказов перед сражениями, речей фюреров и премьер-министров, гимнов общеобразовательных школ, левых политических партий и государств, трактатов о трезвости, папских энциклик, а также проповедей против азартных игр и предохранения от беременности без того, чтобы чтение не сопровождалось хором многих миллионов пренебрежительно фыркающих простых людей, у которых все эти высокопарные сентименты не находят отклика в душах. Тем не менее в конечном итоге высокопарность берет верх, и лидеры, предлагающие кровь, тяжкий труд, слезы и пот, всегда добиваются большего от своих последователей, чем те, кто предлагает безопасность и добрые времена» [Оруэлл, 1992, с. 148].

С последствиями этой героизации и приходится работать авторам мемориалов уже следующей эпохи. Воспользовавшись зиммелевской пространственной метафорой, отметим и характерную утрату координат в атмосфере паранойи — скажем, газовой и авиационной (символом которой стала бомбардировка Герники и ее отражение в культуре — от политического плаката до «Герники» Пикассо). И — в атмосфере произвольного насилия, которое становится инструментом тоталитарного политического контроля в режиме сталинского типа. И в той ситуации непредсказуемости и потенциальной «войны всех со всеми», которую засвидетельствовал Оруэлл в текстах о Гражданской войне в Испании.

Результатом становится практика массового уничтожения, геноцида, насилия, основанная на расчеловечивании жертв (механизмы этого расчеловечивания анализирует, например, Зигмунт Бауман в «Актуальности Холокоста») — именно таким образом «среднестатистический олух» утверждает свое «сверхчеловечество». При этом лишение жертв человеческой природы (один пример — жертвы медицинских экспериментов японского «Отряда 731» именовались «бревнами») сопровождалось буквальным стиранием, в пределе — полным уничтожением памяти, свидетельств, упоминаний[1]. По-

1 В качестве архитектурной параллели следует упомянуть эпизоды из истории Всемирных выставок: выставочные ансамбли были очень важной сферой строительной активности середины XIX — середины XX столетия. В них воплощались и самые смелые инженерные решения, и поиски архитекторами современного языка и проч. При этом за редким исключением постройки через несколько месяцев подлежали сносу — так что уходил в никуда, исчезал овеществленный в них труд множества строителей.

этому функция мемориалов — еще и функция возвращения имен, личности жертв; так, иерусалимский Яд ва-Шем — это и музей, и центр документации о Холокосте.

Эмоция и эмпатия оказываются и инструментом тоталитарного контроля; разоблачение, саморазоблачение интеллекта (подобное буквальному физическому разоблачению, раздеванию жертв перед умерщвлением), сведение человека к сумме физических реакций перед лицом страдания и смерти — именно этот опыт стягивается в советское лагерное «умри ты сегодня, а я завтра» или оруэлловское «отдайте им Джулию».

Гибель хора, или Смерть как не-Возвышенное

Новое начало в монументах этой трагедии, определяющее инструментарий авторов и устройство сооружений, — характер переживания, которое они должны утверждать в зрителе: отсутствие выбора, страдание, от которого невозможность устраниться (вспомним «Заводной апельсин» Кубрика). События, увековеченные в мемориалах, предполагают отсутствие «посторонних», третьей стороны — там есть только палачи и только жертвы. При этом свобода выбора, свобода передвижения, свобода от насилия, от перспективы произвольного насилия и смерти, от постоянного ожидания, свобода не смотреть, которой пользуется посетитель, причисляет его к стороне палачей, а не жертв. Поэтому наиболее сильные монументы лишают зрителя этой свободы за счет логики пространственного устройства (скажем, музей в комплексе Яд ва-Шем организован так, что вы должны пройти его весь, от входа до выхода, пройти все галереи, пересекающие центральное пространство бетонной призмы, и короткого пути нет) и буквально на психофизиологическом уровне[1]. При этом ситуация отсутствующего третьего, отсутствие объективного свидетеля — это то изменение координат трагического, о котором говорит Бродский, отмечая, что в настоящей трагедии гибнет не герой — гибнет хор.

Трагедия Холокоста делает невозможным переживание смерти как Возвышенного. Именно в этом смысле можно трактовать известное место из «Негативной диалектики» Адорно: «После Освенцима чувство противится такому утверждению позитивности наличного бытия, видит в нем только пустую болтовню, несправедливость к жертвам; чувство не приемлет рассуждений о том, что в судьбе этих жертв еще можно отыскать какие-нибудь крохи так называе-

1 Об инструментах такой манипуляции см. выше; в Яд ва-Шем психологический эффект усиливает и отмечаемый посетителями вид на Иерусалим, открывающийся после выхода из затененного музея.

мого смысла <...>. Способность к метафизике вызывает насмешки, потому что произошедшее разрушило для спекулятивного метафизического мышления само основание возможности соединить это мышление с опытом. Снова втайне празднует свою победу диалектический мотив превращения количества в качество. Убийство миллионов, совершенное аппаратом управления, превратило смерть в нечто ужасное; никогда еще смерть не пугала и не ужасала до такой степени. Больше не существует самой возможности появления смерти в жизни отдельного человека как того нечто, которое сообразно процессу его жизни. После Освенцима любая культура вместе с любой ее уничижительной критикой — всего лишь мусор» [Адорно, 2003, с. 322].

В этой трагедии невозможен катарсис, она вполне негативна. Акцент перенесен со смерти на то, что ей предшествует, на умирание. Если для Берка созерцание руин может служить источником удовольствия, наслаждения, обусловленного человеческой предрасположенностью к состраданию, к социальной солидарности [Шенле, 2009], то современные монументы — это памятники чистому страданию, и они в принципе не должны быть источником наслаждения, поскольку, повторим формулу Адорно, «чувство не приемлет рассуждений о том, что в судьбе этих жертв еще можно отыскать какие-нибудь крохи так называемого смысла». И здесь создатели монументов оказываются в своеобразной ловушке, поскольку зритель способен получать наслаждение, например, и интеллектуального порядка — от осознания того, как именно автор работает с памятью, как он провоцирует переживание.

Собственно же сооружение едва ли способно породить эмоциональный ответ такой силы, которая вообще не оставила бы места рефлексии. В этом смысле архитектура все же — «слабое» искусство, и не случайно в монументах архитектурная составляющая дополняется фигуративной скульптурой, живописью, медиа, а прежде всего — материальными свидетельствами трагедии, гарантированно обеспечивающими сильный и непосредственный эмпатический отклик зрителя.

Библиография

Адорно Т. (2003) *Негативная диалектика*. Пер. с нем. Е. Петренко, М.: Научный мир.

Альберти Л.-Б. (1935) *Десять книг о зодчестве*. В 2 т. Т. 1, М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры.

Ассман А. (2014) *Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика*. Пер. с нем. Б Хлебникова, М.: Новое литературное обозрение.

Басс В. (2016) Формальный дискурс как последнее прибежище советского архитектора. *Новое литературное обозрение*, 1 (137); 16-38.

Вёльфлин Г. (2004) *Ренессанс и барокко.* Пер. с нем. Е. Лундберга, СПб.: Азбука-классика.

Виницкий И. (2012) Заговор чувств, или Русская история на «эмоциональном повороте» (Обзор работ по истории эмоций). *Новое литературное обозрение*, 5 (117): 441–460.

Зелинский К. (1925) Идеология и задачи советской архитектуры. *ЛЕФ: Журнал Левого фронта искусств*, 3 (7): 77–108.

Зиммель Г. (1996) *Руина*. Пер. М.И. Левиной. Избр. Т. 2. Созерцание жизни, М.: Юристъ.

Зубов В.П. (2001) *Архитектурная теория Альберти*, СПб.: Алетейя.

Йейтс Ф. (1997) *Искусство памяти*. Пер. с англ. Е. Малышкина, СПб.: Университетская книга.

Лаку-Лабарт Ф. (2009) Проблематика возвышенного. *Новое литературное обозрение*, 95: 12–23.

Ле Корбюзье (1970) *Архитектура XX века*, М.: Прогресс.

Оруэлл Дж. (1992) *Искусство Дональда Макгилла*. Пер. с англ. А. Мисюченко. Эссе. Статьи. Рецензии. Т. 2, Пермь: КАПИК.

Панофски Э. (2002) *Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма*. Пер. с нем. Ю. Попова, СПб.: Андрей Наследников.

Рябушин А.В. (2005) *Архитекторы рубежа тысячелетий*, М.: Искусство XXI век.

Франция — память (1999) Пьер Нора, Мона Озуф, Жерар де Пюимеж, Мишель Винок (ред.), СПб: Изд-во СПУ.

Хейзинга Й. (1992) Homo ludens. *В тени завтрашнего дня*, М.: Прогресс. Прогресс-Академия.

Шенле А. (2009) Апология руины в философии истории: провиденциализм и его распад. *Новое литературное обозрение*, 95: 24–38.

Шпеер А. (2005) *Третий рейх изнутри. Воспоминания рейхсминистра военной промышленности. 1930–1945*, М.: Центрполиграф.

Clarke G. (2002) Vitruvian Paradigms. *Papers of the British School at Rome*, 70: 319–346.

Codello R., Dezio J. (2009) Carlo Scarpa's «Monument to the Partisan Woman». *Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, l (6): 38–48.

Ghirardo D. (2015) The Blue of Aldo Rossi's Sky. *AA Files*, 70: 159–172.

Godfrey M. (2007) *Abstraction and the Holocaust*. New Haven; London: Yale Univ. Press.

Goldman N. (2006) Israeli Holocaust Memorial Strategies at Yad Vashem: From Silence to Recognition. *Art Journal*, 65 (2): 102–122.

Jarzombek M. (2000) *The Psychologizing of Modernity: Art, Architecture, and History*, Cambridge Univ. Press.

Johnson E. (1982) What Remains of Man-Aldo Rossi's Modena Cemetery? *Journal of the Society of Architectural Historians*, 41 (1): 38–54.

Koselleck R. (2002) *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts*, Stanford: Stanford Univ. Press.

Marcuse H. (2010) Holocaust Memorials: The Emergence of a Genre. *The American Historical Review*, 115 (1): 53–89.

Masheck J. (1995) Abstraction and Apathy: Crystalline Form in Worringer's. Expressionism and the Minimalism of Tony Smith. *Invisible Cathedrals: The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, The Pennsylvania State Univ. Press.

Nesbitt K. (1995) The Sublime and Modern Architecture: Unmasking (An Aesthetic of) Abstraction. *New Literary History (Narratives of Literature, the Arts, and Memory),* 26 (1): 95–110.

Oppositions reader (1998) *Oppositions reader: Selected readings from a Journal for ideas and criticism in architecture, 1973–1984*, N.Y.: Princeton architectural press.

Payne A. (2012) *From Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernism*, New Haven; London: Yale Univ. Press.

Riegl A. (1996) *The Modern Cult of Monuments: its Essence and its Development. Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, LA: Getty Conservation Institute.

Schnapp J. (2004) The Monument without Style (On the Hundredth Anniversary of Giuseppe Terragni's Birth). *Grey Room*, 18: 5–25.

Schwarzer M. (1991) The Emergence of Architectural Space: August Schmarsow's Theory of «Raumgestaltung». *Assemblage*, 15: 48–61.

Schwarzer M. (1993) Ontology and Representation in Karl Bötticher's Theory of Tectonics. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 52 (3): 267–280.

Vidler A. (2002) The Ledoux Effect: Emil Kaufmann and the Claims of Kantian Autonomy. *Perspecta*, 33: 16–29.

Vidler A. (2005) *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism, 1930–1975*. PhD Thesis, Technische Universiteit Delft.

Vronskaya A. (2014) *Architecture, experimental psychology and the techniques of subjectivity in Soviet Russia, 1919–1935.* PhD Thesis, Massachusetts Institute of Technology.

Young J. (1999) Berlin's Holocaust Memorial: A Report to the Bundestag Committee on Media and Culture 3 March 1999. *German Politics & Society, Special Issue: The Dilemmas of Commemoration: German Debates on the Holocaust in the 1990s*, 17 (52)*:* 54–70.

Young J. (2000) *At memory's edge: After-images of the Holocaust in contemporary art and architecture*, New Haven; London: Yale Univ. Press.

Young J. (2000) Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin. *The Uncanny Arts of Memorial Architecture. Jewish Social Studies, New Series*, 6 (2): 1–23.

Zucker P. (1951) The Paradox of Architectural Theories at the Beginning of the Modern Movement. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 10 (3): 8–14.

References

Adorno T. (2003) *Negativnaia dialektika. [Negative Dialectics],* M.: Nauchnyi mir.

Alberti L.-B. (1935) *Desiat' knig o zodchestve. V 2 t. T. 1. [Ten Books on Architecture],* M.: Izd-vo Vsesoiuznoi akademii arkhitektury.

Assman A. (2014) *Dlinnaia ten' proshlogo: memorial'naia kul'tura i istoricheskaia politika. [The long shadow of the past: cultures of memory and the politics of history],* M.: Novoe literaturnoe obozrenie.

Bass V. (2016) Formal'nyy diskurs kak poslednee pribezhishche sovetskogo arkhitektora. [The discourse of form as the last refuge of the Soviet architect]. *Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Observer]*, 1 (137): 16-38.

Clarke G. (2002) Vitruvian Paradigms. *Papers of the British School at Rome,* 70: 319–346.

Codello R., Dezio J. (2009) Carlo Scarpa's «Monument to the Partisan Woman». *Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, 6 (1): 38–48.

Frantsiia — pamiat' (1999) *P'er Nora, Mona Ozuf, Zherar de Piuimezh, Mishel' Vinok. [France: the Memory*], SPb: Izd-vo SPU.

Ghirardo D. (2015) The Blue of Aldo Rossi's Sky. *AA Files,* 70: 159–172.

Godfrey M. (2007) *Abstraction and the Holocaust*, New Haven; London: Yale Univ. Press.

Goldman N. (2006) Israeli Holocaust Memorial Strategies at Yad Vashem: From Silence to Recognition. *Art Journal*, 65 (2): 102–122.

Huizinga J. (1992) V teni zavtrashnego dnia [In the shadow of tomorrow]. *Homo ludens; V teni zavtrashnego dnia*, M.: Progress-Akademiia.

Jarzombek M. (2000) *The Psychologizing of Modernity: Art, Architecture, and History,* Cambridge Univ. Press.

Johnson E. (1982) What Remains of Man-Aldo Rossi's Modena Cemetery. *Journal of the Society of Architectural Historians,* l (41): 38–54.

Koselleck R. (2002) *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts*, Stanford: Stanford Univ. Press.

Lacoue-Labarthe Ph. (2009) Problematika vozvyshennogo. [The problem of the Sublime]. *Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Observer],* 95: 12–23.

Le Corbusier (1970) *Arkhitektura XX veka [Architecture of the XX century]*, M.: Progress.

Marcuse H. (2010) Holocaust Memorials: The Emergence of a Genre. *The American Historical Review,* 115 (1): 53–89.

Masheck J. (1995) Abstraction and Apathy: Crystalline Form in Worringer's. Expressionism and the Minimalism of Tony Smith. *Invisible Cathedrals: The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, The Pennsylvania State Univ. Press.

Nesbitt K. (1995) The Sublime and Modern Architecture: Unmasking (An Aesthetic of) Abstraction. *New Literary History (Narratives of Literature, the Arts, and Memory),* 26 (1): 95–110.

Oppositions reader (1998) *Oppositions reader: Selected readings from a Journal for ideas and criticism in architecture, 1973–1984*, N.Y.: Princeton Architectural press.

Orwell G. (1992) *Iskusstvo Donal'da Makgilla. [The Art of Donald McGill]. Esse. Stat'i. Retsenzii.* T. 2, Perm': KAPIK.

Panofsky E. (2002) *Idea: K istorii poniatiia v teoriiakh iskusstva ot antichnosti do klassitsizma. [Idea: A Concept in Art Theory*], SPb.: Andrei Naslednikov.

Payne A. (2012) *From Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernism*, New Haven; London: Yale Univ. Press.

Riabushin A.V. (2005) *Arkhitektory rubezha tysiacheletii. [The architects of the turn of centuries],* M.: Iskusstvo XXI vek.

Riegl A. (1996) *The Modern Cult of Monuments: its Essence and its Development. Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, LA: Getty Conservation Institute.

Schnapp J. (2004) The Monument without Style (On the Hundredth Anniversary of Giuseppe Terragni's Birth). *Grey Room*, 18: 5–25.

Schönle A. (2009) Apologiia ruiny v filosofii istorii: providentsializm i ego raspad. [The apology of ruin in the philosophy of history: providentialism and its decay]. *Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Observer],* 95: 24–38.

Schwarzer M. (1991) The Emergence of Architectural Space: August Schmarsow's Theory of Raumgestaltung. *Assemblage*, 15: 48–61.

Schwarzer M. (1993) Ontology and Representation in Karl Bötticher's Theory of Tectonics. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 52 (3): 267–280.

Simmel G. (1996) Ruina. Izbra. T. 2. *Sozertsanie zhizni. [The Ruin]*, M.: Iurist.

Speer A. (2005) *Tretii reikh iznutri. Vospominaniia reikhsministra voennoi promyshlennosti. 1930–1945. [Inside the Third Reich*], M.: Tsentrpoligraf.

Vidler A. (2002) The Ledoux Effect: Emil Kaufmann and the Claims of Kantian Autonomy. *Perspecta,* 33: 16–29.

Vidler A. (2005) *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism, 1930–1975.* PhD Thesis, Technische Universiteit Delft.

Vinitskii I. (2012) Zagovor chuvstv, ili Russkaia istoriia na «emotsional'nom povorote» (Obzor rabot po istorii emotsii). [The conspiracy of emotions, or Russian literature at the 'emotional turn'] *Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Observer],* 5 (117): 441–460.

Vronskaya A. (2014) *Architecture, experimental psychology and the techniques of subjectivity in Soviet Russia, 1919–1935.* PhD Thesis, Massachusetts Institute of Technology.

Wölfflin H. (2004) *Renessans i barokko. [Renaissance and Barock],* SPb.: Azbuka-klassika.

Yates F. (1997) *Iskusstvo pamiati. [The Art of Memory],* SPb.: Universitetskaia kniga.

Young J. (1999) Berlin's Holocaust Memorial: A Report to the Bundestag Committee on Media and Culture 3 March 1999. *German Politics & Society, Special Issue: The Dilemmas of Commemoration: German Debates on the Holocaust in the 1990s,* 17 (52)*:* 54–70.

Young J. (2000) *At memory's edge: After-images of the Holocaust in contemporary art and architecture*, New Haven; London: Yale Univ. Press.

Young J. (2000) Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin. *The Uncanny Arts of Memorial Architecture. Jewish Social Studies, New Series*, 6 (2): 1–23.

Zelinskii K. (1925) Ideologiia i zadachi sovetskoi arkhitektury. [The ideology and the goals of the Soviet architecture] LEF: Zhurnal Levogo fronta iskusstv *[LEF: the magazine of the Left front of the Arts]*, (7): 77–108.

Zubov V.P. (2001) *Arkhitekturnaia teoriia Al'berti. [Alberti's architectural theory],* SPb: Aleteiia.

Zucker P. (1951) The Paradox of Architectural Theories at the Beginning of the Modern Movement. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 10 (3): 8–14.

Рекомендация для цитирования/For citations:

Басс В.Г. (2017) Монумент: who controls the past? Об одном механизме архитектурной коммеморации. *Социология власти*, 29 (1): 122-155.

Bass V.G. (2017) The Monument: who controls the past? On one mechanism of architectural commemoration. *Sociology of power*, 29 (1): 122-155.