



Происхождение обелиска загадочно. Он, как и немалое количество другого в истории нашей цивилизации, появляется сразу и в совершенной форме, без всякого генезиса и родовых мук. Как и великие пирамиды, он возникает «ниоткуда» в цельнокаменных конструкциях, в монолитах, а потом, как и они, деградирует до кирпича, досок и кладбищенской жести.

Ключевые слова: обелиск; площадь; элементы архитектуры; символизм; смысл в архитектуре.

The origin of the obelisk is mysterious. Like many other things in the history of our civilization, it occurs at once, perfectly shaped, without genesis or labour pains. Like the Great Pyramids, it appears 'from nowhere', in solid stone structures, in monoliths, and then similarly degrades down to bricks, boards and cemetery plaques. Keywords: obelisk; square; elements of architecture; symbolism; sense in architecture.

Обелиск / Obelisk

текст
Петр Капустин /
text
Petr Kapustin

Гвоздь программы, или Show must go on

«Обелиск, – вещает Википедия, – [происходит от] др.-греч. ὀβελίσκος, букв. "небольшой вертел"». В самом деле, Обелиск есть вертикальная ось, претендующая на вращение всего вокруг нее одной – если не мира в целом, то вот этой вот площади! (Кстати, восклицательный знак – тоже вертикальный вертел, и, хотя у него не все в порядке с маскулинными качествами, он в текстах есть аналог Обелиска, его маркер, его лингвистический репрезентант). Правда, сами обелиски избегают быть телом вращения, не спешат уподобляться колоннам и даже иной раз уходят от осевой симметрии.

Происхождение, повторим, неясно, чем обелиск стяжает часть мифологического тумана, окутывающего происхождение великих архитектурных форм. Складывается впечатление, что все обелиски, по крайней мере первые, были... найдены! Причем не всегда в песках Египта (таков, по преданию, и найденный в Риме, небольшой «Обелиск Минервы», к которому мы еще вернемся). Обелиск, никогда не бывший для Запада сакральным символом, очень хотел бы за таковой сойти, подражая – если не в форме, то хотя бы в легенде – обретенным святыням христианства.

Собственно, известный нам обелиск – изобретение эпохи Птолемея, когда стала возможной и востребуемой формальная игра в египетский ориентализм. Современник писал: «Все в Египте подобно театру и декорациям». Густо стоящие обелиски всех размеров – неотъемлемая черта таких декораций, с имперским размахом развернувшихся в Риме и Византии. Достаточно вспомнить практику установки их на так называемой спи не – разделительном барьере цирков (гипподромов). Можно считать, что обелиск во многом – продукт театрализации. Что, заметим, пошло ему только на пользу и обеспечило широчайшее распространение по всему свету.

Площадь и Обелиск – это паттерн столь же устойчивый, как Мост и Башня. Где-то рядом пасется Сфинкс... Паттерн «Сфинкс и Обелиск» был бы еще сильнее, но тут уж выплывает из мрака ее величество Пирамида... Впрочем, согласно словарям, и сам Обелиск есть «высокая, на малом основании, пирамида». В самом деле, не восходит ли морфогенез обелисков к пирамидам; ведь их так мно-

го связывает. С Египта идет традиция придавать навершию обелиска пирамидальную форму; сами же египтяне покрывали его, как и вершину пирамиды, электрумом – это был Столп Солнца, энергетический разрядник, что вряд ли уже понимали европейцы, видевшее в нем прежде всего выразительный кол (obeliskos – «островерхий столб»), готовый репрезентировать силу власти, намекая на незавидную участь непокорных (впрочем, намекая уже аллегорически, через систему вторичных кодов и далеких аллюзий). Сфинкс и Обелиск стали аллегориями ново-европейской миссии надзирать и наказывать, в то время как Паноптикон Иеремии Бенетама – ее совершенным механизмом. Но вернемся на площадь.

Обелиск – лучший монумент по назначению, или, если угодно, «функции». Он уверенно создает Место; силовые поля Обелиска влиятельны и неотменны. Правда, распространяются они на относительно малую площадь – на охватимый беглым взором «кпяточок», гвоздем программы нескончаемого шоу которого он и выступает. Рим и «классическая эпоха» сполна отдали дань таким представлениям (representations).

Барокко и рококо немало поспособствовали эмоциональному обогащению нашего сухого кристаллического героя, напомнив о вертеле, его жаре, брызгах масла и прочей архитектурно-урбанистической шаурме. Обелиск становится излюбленной остротой, приправой к изысканным блюдам усложненных, многокомпонентных ансамблей. «Необходимы правильность и прихотливость, соотношение и противопоставление, неожиданности, оживляющие картину, и величайший лад в деталях, смешение, возбуждение, смятение во всем ансамбле», – приводит слова аббата Ложье А. Бринкман в своей знаменитой «Площадь и монумент» [1]. Беспокойство стилистических метаний и стремление к «грациозному смешиванию» [2] разного окончательно затерли вопрос о происхождении и смысле обелисков, но не поколебали их горделивую стойкость и центральное положение в иерархии городского декораума.

Систематизаторов XIX столетия, отринувших манерность, уже пугало центральное расположение на площади монументально-декоративных форм. У них кружилась голова от фантазий коловращения, а жест центрации



площади обелиском представлялся неприличным. Аргументы, разумеется, были по большей части рациональные: в пользу транспорта, например. Так, Камилло Зитте, иронизируя над страстью века к симметрии, цитирует строительный устав баварской земли от 1884 года, требовавший избегать в композиционных построениях всего, «что могло бы повредить симметрию и нравственность» [3,], но даже не замечает, что и сам он «ни на волос» (как пишет он об одном из своих оппонентов) не отходит от этого принципа в его второй части. Ну что же, время и впрямь изменилось: публичные казни на центральных площадях, столь сочно описанные и точно проанализированные Мишелем Фуко, уступили место «дисциплинарным пространствам» [4], убранном с глаз; Сфинкс и Обелиск могут теперь приглядывать за порядком из тени ратуши или краеведческого музея.

Разумеется, обелиск – фигура декоративная, особыми трансценденциями не отягощенная. Обелиск очень хотел бы, чтобы мы относились к нему серьезно, с почтением и пиететом, для этого он готов принять самые гипертрофированные размеры (как в Вашингтоне) или репрезентировать все самое-самое великое и могущественное. Он хочет, но... мы не можем, да простит нас гений архитектурной театрализации! Устремленность обелиска ввысь роднит его с соснами и ракетами, но не переводит в иное измерение, не придает жизненности и не позволяет взлететь. Обелиск лишь симулирует рост и взлет. Если Мост трансцендентален уже своим призванием соединять разное, Купол или Пирамида – своими удивительными структурами, сопряженными с видимой простотой формы, то Обелиск, лишенный функций и не имеющий сложного строения, вынужден вечно тыкать перстом в небеса, имитируя трансцендентальность; но он все же очень «здесь» и очень «теперь». И это оказывается не самым плохим, хотя и не самым лучшим, конечно, вариантом для архитектурной формы, ибо наихудший – когда не-здесь и не-теперь – нигде и никогда.

Великое и ужасное

Н. В. Гоголь требовал от архитектуры, помимо прочего, способности «обдавать ужасом» – без этого она не полна, и ее присутствие не разомкнуто (это уже Хайдег-

гер). Гоголь имел в виду сильные эмоции, драматическую выразительность, потребность в остроте восприятия. Но ведь в еще большей мере архитектура должна уносить нас, наше воображение – ввысь или хотя бы вдаль, сопрягать миры и времена, места и события. Архитектура должна обеспечивать разнесение, как выразился бы тут Жак Деррида. Архитектура редко сводит себя к плоскому бытийствованию (здесь – от слова «быт»), к существованию лишь в наличном. Когда такое происходит, она становится ужасной уже не в гоголевском смысле: давит своей бытовой наличностью, «заетает», как выразился другой русский классик, Ф. М. Достоевский. В такой «архитектуре», во всех этих приуитт-айгоу ослепшего от своих истин рационализма [5] нет просвета, обреченность обитать в них не конгруэнтна Dasein. Не случайно первый эпитет тут – безысходность. Отсутствие возможности исхода не дает развернуться присутствию. Присутствие, по Деррида, выступает (имеет место), лишь когда соотносится с отсутствующим. Если архитектура вообще способна содействовать достижению Dasein, то такая, которая позволяет нам быть в ощущаемой полноте и целостности здесь и теперь как раз благодаря тому, что она сама являет нам своею открытостью иное – не только совершенное это-вот, но и раскрытость всякого этого-вот в прошлое и грядущее, в далекое и близкое, в глубинное и искомное. Архитектура, о которой мы говорим, может своею открытостью – трудноуловимым и труднодостижимым качеством – открыть и удержать раскрытость мира. Так случается на площадях великих городов, на яру величественных антропогенных ландшафтов, под арками и сводами выстраданных гением форм, на скромных улицах живых – живых веками – поселений. Архитектура может делать это обращением к памяти и воображению, аллюзиями и цитатами, простым следованием своим традициям, прототипам и нормам – культурным нормам. Беда в том, что архитектура, или то, что с нею стало, все меньше такое умеет.

Игла Обелиска не способна сшить небо с землей, как заметила поэтесса Елена Фанайлова о другом типе архитектурной иглы в Воронеже. У Архитектуры много игл и шпильей, воздвигнутых по самым различным поводам, их возможности разнятся, но обелиски – не только самые



скромные из них (несмотря на размеры и величавость иных из их класса, мы ведь продолжаем иметь дело с т. н. «малой архитектурной формой»), но и самые тематические. Будучи раг excellence памятниками, они привязаны не только к месту, но и к событию: они прищипливают событие к месту, и большего от них не требуется. Мы считаем мост идеальным монументом [и вернемся к нему еще]; обелиск же в качестве памятника – лишь локальный напоминатель [6]. Но память – не самое слабое чувство, на нем можно основать некоторую фигуру Dasein.

Разумеется, если не ограничивать наше рассмотрение лишь «классическими» обелисками граненой египетской морфологии (отчего бы мы ими ограничились, учитывая их генетические проблемы с подлинностью), но вспомнить и о колоннах-памятниках; столпах, вроде Александрийского; о пилонах и стелах, о вертикальных мемориалах и надгробиях – и все это в рамках «Обелиск», то мы значительно продвинемся от пустой репрезентации в сторону реальных практик осмысления и удержания многообразных поводов помнить. Вероятно, этот богатый горизонт коннотаций и питает простую форму обелиска, узурпировавшего функцию мемориализации. Преимущество же собственно обелиска как морфотипа в этом пестром ряду состоит, все же, в необъяснимом типологическом совершенстве: кристаллическая форма снимает в себе метания чувств. Но тем самым и умерщвляет индивидуальное, интимное переживание, выхолащивает всякий повод, рискуя перевести его в ранг социально-политической фикции.

Живое и мертвое

Обелиск, как и едва ли не все исконные архитектурные типы, в т. ч. и те, о которых мы писали или собираемся что-то сказать, предназначался мертвым, но впечатлять призван живых. Собственно, вся тайна архитектурной выразительности состоит в этом впечатлении от торжествующей смерти, в страхе и почтении перед ней. Смерть выдавливает архитектуру из-под земли, пугая живых. Архитекторы – посредники, медиумы этого векового процесса. Вся наша культура и техника артикуляции есть умение согласовать мощный inferнальный импульс с привходящими эманациями: сиюминутной властью, излучениями места, ядом моды, соблазном славы или белым шумом социального заказа. Архитектура все еще помнит о своей жреческой сущности, не восстановившей никакой логики или рассудочности, наукой или технологией – все это лишь отвлекает и камуфлирует основное. Рассудочные построения в архитектуре вообще шиты белыми нитками (ср. миф о «рационализме» Н. Ладовского [7]); все оплачивается страстью и заклинанием души. Беда архитектуры сегодня в том, что на заклинание мало кто готов; в профессии преобладают воспитанные на поп-культуре девушки, верящие в эстетику, искренне полагающие, что «творят по законам красоты».

Обелиск же – как раз удобный для профессионального функционирования компромисс между страстью, обезопасенной типической огранкой, и популярностью, сведенной к типической же узнаваемости. Всякий раз, имея дело с обелиском, достаточно лишь локальных «приправ» – подобия «привязки». Но у обелисков большие проблемы с индивидуацией, что фатально для памятника. Их общие места полны невнятицей (не ее ли призвана компенсировать строгость граней?), их пафос банален, их сообщения дежурны, как доклад часового «на тумбочке». Здесь удобство заканчивается: с обелиском приходится всякий раз повозиться, если хочешь сделать его хоть немного изрядным. Но парадокс в том, что «работает» обелиск именно за счет причастности длинному ряду своих парадигматических собратьев, этих разнокалиберных «гвоздей», приколачивающих кусочки памяти к лоскутному одеялу ландшафтов.

Существуя на границе осмысленности и бессмыслицы, обелиск не торопится уступить свое, едва ли не случайно занятое место.

Каноническая форма наверх обелиска – срез граней под большим углом, нежели угол сведения их в фусте – легко объяснима логикой использования материала, чувствительного к истончению. В изготовлении клинков (ὄβελός – вертел, клинок, наконечник копья) подобный прием призван повысить прочность острия на скос с одновременным сохранением колющей и проникающей способности. Обелиски уподобились мечам, то ли угрожающим небу, то ли указующим на что-то в его безбрежности... Этот самодостаточный жест потрясает. Кажется, обелиск черпает силу из собственной бесполезности и беспомощности: он, с эпохи мегалитов, пожалуй, лучший выразитель брошенности человека на этой планете. Брошенность сопряжена у М. Хайдеггера с падением, а, как недавно заметил А. Г. Рапппорт, падение обретает антитезу в достоинстве.

«Но где опасность, там вырастает

И спасительное».

Архитектура вся есть антитеза превратностям судьбы и бренности земного существования.

Поэтому, заметим, тенденция объяснять происхождение мегалитов астрономическими опытами древних, выглядит как очередной проект самооправдания рационализма: ему во всем надо видеть расчет и целесообразность. Но и менгиры, и обелиски чудовищно несообразны своей цели. Нацеленность их в точку на небе лишь натуралистическому сознанию представляется намеренной, что заставляет интерпретировать такие стойки в качестве осей не пространства уже, но времени: время теперь должно вращаться вокруг них, попадая в должную точку к назначенному моменту. Эта индианаджонсоновская травма нашего исторического и темпорально-пространственного воображения не позволяет признать простые вещи. Ведь от надгробного камня в норме мы не ждем особой функциональности, не ищем в его тени указаний на звездную карту! Его самого достаточно для толчка нашей открытости бытию, для феномена со - бытия.

Однако астрономические фантазии вокруг стоек не совсем уж беспочвенны, ведь обелиски исполняли роль гномонов. Тогда и острие наверх – суть стрелка, указатель времени... Архитекторы сегодня, кажется уже совсем забыли, что сооружение гномонов было веками их прямой обязанностью, но и великой честью: организация времени, в отличие от «организации пространства», признавалась обществом важнейшей миссией архитектуры. Но мало ли функций приходилось исполнять архитектуре! Ведь и пирамиды использовались как усыпальницы (хотя и неохотно, исполняли эту роль, но... не из полна). Не выводите же из этого факта утверждение об их инструментальности в деле воскрешения мертвых, о роли в круговороте жизни и смерти на планете [8]! Время для пирамид, сфинксов и обелисков, в отличие от нас, – субстанциально (что понял даже Наполеон). Не они служат ему, а оно им; какой уж тут темпоральный функционализм!

Усечение острия обелисков, этот классический прием с неясным генезисом (как и у всего классического), быть может, восходит к пирамиде Снофру в Дашуре, т. н. «Ломаной». И не есть ли она закопанный по самое острие Мегаобелиск – запредельный прототип всех прочих обелисков?! Или, хотя бы, его фантазм? Так или иначе, но лишь этот загадочный прием, это небольшое изменение угла наклона граней и ребер сообщает Обелиску принадлежность Архитектуре (а не, например, абстрактной скульптуре) [9].

Слон и Обелиск

Тема Обелиска обретает новую жизнь с приходом... Слона.

Слон с Обелиском на спине – сновидческий образ из «Гипнозротомахии Полифила» (Poliphili Hypnerotomachia), знаменитого ренессансного герметического романа, первое издание у Альда Мануция которого состоялось в 1499 году [10]. Слон с Обелиском стал одним из символов тайного знания Нового времени, которое исследователи находят в романе. Оживление теме придал т. н. «Обелиск Минервы», возведенный Л. Бернини в 1667 году на одноименной площади близ римского Пантеона. Минерва – богиня знания, и в иероглифах найденного в 1665 г. египетского обелиска папа Александр VII, инициатор проекта, узрел скрижали древней мудрости. Бернини сам (или по наущению папы) использовал образ из «Полифила», материализовал литературный символ, ввел его в городское пространство Рима, и без того насыщенное обелисками.

Символ загадочен и полисемантичен, наша интерпретация [11] состоит в том, что он предвосхищает угрожающую мощь нововременной репрезентации – несение великой и опасной нагрузки существом подвижным и непредсказуемым (таков шаловливый слоненок Бернини). «Необходима прочная голова, чтобы выдержать твердые знания», – гласит надпись на постаменте. Но в твердости головы ли дело?

Три Слона на Черепаше, несущие Землю, – символ фундаментальности изменчивого мира, его надежности, ибо слон и черепаха – животные... (полезные, как сказал Булгаков устами Шарикова) устойчивые, и этим все сказано. Не символизировать же, в самом деле, устойчивость Земли Башней, на земле же и стоящей! Вместе с тем, под Землей(!) эти Звери придают всей конструкции неустрашимую и, видимо, необходимую даже в этой онтологеме динамику, существование которой регулярно подтверждается тектоническими явлениями. Тут все стоит мощно, центрично и... тектонично (т. е. слегка шевелится). Но это плоский каравай Земли, да на трех Слонах, равномерно распределяющих динамичную нагрузку, а тут столп, вертикальная масса, да еще на одном слоне – это уже злая шутка, пародия! Пародия еще более выражена у С. Дали, добавившего паучьи ножки-ходули своим интерпретациям слонов с обелисками.

Почему на слоне? Обелиск с очевидностью устанавливаемая, возводимая (erected) форма. Он может быть почти с равным успехом воздвигнут на подготовленной плоской площадке, а может – и на кубе постамента, на скульптурной горке, на куполе (архитектурная «Девочка на шаре»), на башне, на пирамиде (такой образ тоже есть в «Гипнозротомахии Полифила»), на небоскребе («Игла Перейры» и др.)... Вот, на Слоне. По крайней мере, не лань [12].

Обелиск на куполе – комбинация, напоминающая о непальских ступах. В ступах Катманду, в их всевидящими глазами и змеевиком на месте носа, легко может пригреться Слон; ведь само рождение Будды связано со сном о белом слоне. И сон, и мудрость, и предвидение – все здесь есть. Но, разумеется, отсюда очень далеко до лукавого символа тайного знания новой Европы.

Но не имеем ли мы дело с инкарнацией Сфинкса? (И надо ли говорить, что вопросительный знак – лингвистический репрезентант Сфинкса?) Слон – не лев? Не та зоология? Но что мы знаем о зоологии мифологических животных и ее ситуативных явлениях? Ведь зовут же в Риме монумент Бернини «Поросенком Минервы», и даже ее цыпленком!

Впрочем, слоны и обелиски, разумеется, и до этого не раз встречались в ситуациях ангажированного зрения, провоцирующих воображение на синтез новых образов,

в т. ч., если верить реконструкциям, на упомянутой выше римской цирковой спине.

Пройдя частоколом сквозь века, символизируя все, что угодно, включая архитектурный сарказм, принадлежа пространству онейрическому не меньше, чем урбанистическому, служа проводниками постоянного тока мифологических смыслов в повседневность и тут же разоблачая их цену, обелиски, будем верить, не оставят нас и в дальнейшем, отмечая своим двусмысленным присутствием повороты и изгибы нашего пути по городу и миру.

Литература

1. Бринкман А. Э. Площадь и монумент как проблема художественной формы. – М. : Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры, 1935. – С. 222
2. «Мы грациозно смешиваем изнеженное с суровым, легкое с сильным, благородное с простым», – писал Франческо Милиция в 1781 г. Цит. по: Саваренская Т. Ф. Западноевропейское градостроительство XVII–XIX веков. Эстетические и теоретические предпосылки. – М. : Стройиздат, 1987. – С. 177
3. Зитте К. Художественные основы градостроительства – М. : Стройиздат, 1991. – С. 100
4. Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. – М. : Ad Marginem, 1999. – 478 с.
5. Капустин П. В. От Альберти до Приюитт-Айгоу: два печальных юбилея с пятисотлетним интервалом [Электронный ресурс] // Архитектурные исследования. Научный журнал. – Воронеж : ВГУ. – 2017. – № 2 (10). – С. 4–15. Режим доступа: [http://cchgeu.ru/upload/science/nauchnye-izdaniya/arkhitekturnye-issledovaniya/AI%20\(10\).pdf](http://cchgeu.ru/upload/science/nauchnye-izdaniya/arkhitekturnye-issledovaniya/AI%20(10).pdf)
6. Когда напомнить надо о чем-то представляющемся великим и достаточно глобальным, и напомнить непременно посредством Обелиска, то получается гипертрофированная нелепость, вроде монумента Вашингтона в Вашингтоне. Заметим здесь: Архитектура осмыслена в определенной гравитационной константе - в мире, где она родилась, этот параметр, в его символическом и феноменальном измерении, есть конститутивная норма, воплощенная в масштабности всех архитектурных форм. На планете Америка, видимо, гравитация понижена: там арки вырастают до Gateway Arch Джефферсоновского мемориала, а обелиски – до монументов Вашингтону. Архитектура как подлинная память тем самым теряет смысл, окончательно уступая место социально-политическому фетишизму и его дизайнам.
7. Капустин П. В. Альтернативы Ладовского // Искусствознание. – 2011. – №№ 1–2. – С. 321–347
8. Впрочем, во вселенной франшизы Dead Space обелиски только этим и занимаются, что лишний раз свидетельствуют о характере излюбленных интерпретаций этого восточного символа западным воображением.
9. Это, видимо, почувствовал и Вацлав Гавел, предложивший построить отбитое при транспортировке острие Обелиска Плечника в Пражском Граде золоченой пирамидкой из ребер.
10. Полное название романа: «Любовное борение во сне Полифила, в котором показывается, что все дела человеческие есть не что иное как сон, а также упоминаются многие другие, весьма достойные знания предметы». Роман издан анонимно, его авторство приписывается некоему монаху Франческо Колонна (кто скрывается за этим именем – до сих пор неясно; в Италии в то время жили три монаха с таким именем), но также и Лоренцо Медичи, и Дж. Пико делла Мирандола, и другим. А также и Леону Баттиста Альберти, на том уже основании, что в тексте романа много прямых отсылок к его архитектурным проектам. Исследователи романа в XVIII в. и вовсе считали его «продолжением» «Десяти книг о зодчестве», практическим пособием по архитектуре. Кроме того, роман полон ребусов, загадок, намеков, мистификаций и снов – все, как любил Альберти. Роман был чрезвычайно популярен на протяжении XV–XVIII столетий европейской истории (на русский не переведен до сих пор).
11. См. : Капустин П. В. От Альберти до Приюитт-Айгоу: два печальных юбилея с пятисотлетним интервалом.
12. Одним из излюбленных живописных сюжетов Александра Тышлера был город (башня, замок, дворец) на спине (а то и голове) изящных девушек-кентавров, несущихся, не разбирая дороги, – образ настолько же лирический, насколько и трагичный.