

Камни памяти: монумент, документ, крипта, бункер

СТЕПАН ВАНЕЯН

Профессор кафедры всеобщей истории искусства, исторический факультет, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (МГУ). Адрес: 119991, Москва, Ломоносовский пр-т, 27, корп. 4. E-mail: vaneyans@gmail.com.

Ключевые слова: монумент; камень; нуминозное; эсхатология; документ; руина; крипта; мнемотоп.

Взаимодействие с произведением искусства — это всегда встреча с тем, что было или стало прошлым, и с тем, что явлено здесь и сейчас как нечто новое и неповторимое. Историческое и эстетическое всегда и сосуществуют, и соперничают в художественном творении, оказавшемся в поле зрения и в пространстве созерцания. Поэтому понимание художественного творения — это и воспоминание, и запоминание, и напоминание, то есть и усилие памяти, и активность воображения вкупе с чувствами, мыслями и эмоциями. Таким образом, произведение искусства — это и документа, и монумент: и то, что сокрыто и погребено, и то, что, наоборот, восстает из забвения, оживает на глазах зрителя и прямо благодаря уже одному его взору.

Чтобы разобраться в подобных аналитических моментах художественного монумента, очень полезна история памятника как разновид-

ности монумента, начинающаяся в античности и со всеми метаморфозами смысла обретающая нынешнее актуальное звучание в XIX столетии. Притом что, помимо прочих, более традиционных понятий, важен и довольно недавний термин-метафора — «мнемотоп», который следует отличать от родственных понятий «документ», «реликвия» и т. д. В «мнемотопе» подчеркивается сакрально-пространственная составляющая, что делает его известной альтернативой понятию «крипта», так как мнемотоп открыт и требует своего «прочтения», тогда как крипта — это образ не просто забвения, а именно нежелания познания. Итак, всякий аналитический дискурс, обращенный к искусству, — это система мест-локаций, особая топика как структура перехода от одной реальности (творчество и искусство) к другой, ей родственной, но и комплиментарной (знание и наука).

Самая древняя потребность человечества таинственным гулом отдается в понятии памятника. Вырвать событие из потока забвения, связать нечто вечно ускользающее с пребывающим бытием — ради этого, подобно вавилонской башне, громоздится камнем на камне библейский и классический миф, сопрягаются столь быстротечные сказания и столь неутомимая история с покоем природы и весомостью упорного человеческого делания.

Ханс Титце

I. Моменты монумента

Впечатление стерлось, и я уже с трудом вспоминаю то самое состояние, внутри которого подобный вид [Страсбургского собора] возбуждал столь живейший энтузиазм.

И. В. Гёте. О немецком зодчестве

ИСТОРИЯ «монументального», напомним¹, обрывается с появлением «документального», но начинается еще в Античности, где латинское *monumentum* как раз и означает памятный знак, гробницу, надгробие, а также, между прочим, историческое свидетельство, будущий документ: нечто действующее на разум (*mentem monere*). В Средние века, а именно в XII веке, слово *monumentum* получает распространение в романских языках, а в XVI веке — в немецком. Словосочетание *Denkmal* — изобретение Лютера, а к произведению искусства его первым применил Иоганн фон Зандрайт (1675), подражая *monumentum* как именно знаку-напоминанию. Применительно же к художественному объекту, а именно к пластическому творению, выставленному на постоянной основе в общественном месте ради увековечения и напоминания об историческом событии или личности, слово «памятник» стали употреблять только с XVIII века (причем одновременно во всех основных европейских языках)².

1. Ср.: Ванеян С. С. Монументальные моменты мнемотопа // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Материалы конференции. М.; СПб.: НП-Принт, 2012. С. 327–334; Он же. Памятники искусства и монументы науки // Искусство христианского мира. Вып. 12. М.: Издательство Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. С. 12–41.
2. Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe / U. Pfisterer (Hg.). 2., erw. u. aktual. Aufl. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2011. S. 88.

Поэтому не удивителен и как раз понятен тот факт, что принципиальное, последовательное и устойчивое влияние на весь XIX век оказал раздел «Памятник» из «Всеобщей теории изобразительных искусств» (1771–1774) Иоганна Георга Зульцера³.

Этот знаменитый — хотя бы благодаря ядовитейшей рецензии молодого Гёте⁴ — текст, вероятно, представляет собой хронологически первый опыт описания именно «публичного памятника», то есть общественно значимого произведения искусства — значимого в весьма обширном смысле слова. И главный аспект этого смысла в соединении искусства и морали. Быть монументальным — иметь значение для общества, государства, нации и, подобно этим феноменам, быть способным оказывать всецелое воздействие на отдельного человека. Художественное произведение может быть исторически или религиозно монументальным, то есть значительным, важным, существенным, напоминать нечто выдающееся и принципиальное...

Нечто похожее — с акцентом на заслуге Античности в деле утверждения и развития добродетелей в гражданах — можно найти уже у Иоганна Иоахима Винкельмана, несомненно повлиявшего на Зульцера⁵, а потом — у того же Гёте⁶ и, бесспорно, у Гегеля⁷.

3. *Sulzer J. G. Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung, betrachtet. Leipzig: Weidmann u. Reich, 1772. Ср.: Denkmal — Zeichen — Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute / E. Mei, G. Schmirber (Hg.). München: Prestel, 1989. С. 9 (о выживаемости классицистического дискурса в случае с общественным памятником, не смотря на десемантизацию самих монументов).*
4. *Goethe J. W. Die schönen Künste... von Sulzer [Rezension] // Frankfurter Gelehrten Anzeigen. 18.12.1772.*
5. Помимо памятника в буквальном смысле слова (установленное в публичном месте изображение какой-либо личности или чье-либо надгробие; см.: *Винкельман И. И. История искусства древности [1764] / Пер. с нем. И. Е. Бабанова. СПб.; М.: Пальмира, 2017*) Винкельман знает и метафорическое использование этого термина, говоря о «вечном памятнике величия... монарха» (*Он же. Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре [1755] // Избр. произв. и письма. М.: Ладомир, 1996. С. 86*) и даже о «памятнике душе» (*Он же. Описание бельведерского тора в Риме [1757] // Избр. произв. и письма. С. 184*).
6. Гёте принадлежит известный опыт переноса метафоры Горация о художественном творении (см. чуть ниже) как памятнике своему творцу с поэтического произведения на архитектурное: в его статье (*Гёте И. В. О немецком зодчестве [1773] // Собр. соч.: В 10 т. М.: Художественная литература, 1975. Т. 10. С. 7–15*) говорится, что не надгробие «благородного Эрвина» (автора Страсбургского собора), а сам собор — истинный ему памятник.
7. Раздел «Одеяние» из «Лекций по эстетике» (1831) — поздний, но ценный вклад в «спор о костюмах», что велся в немецкой критике с 1770-х годов.

Но не историческое, а поэтическое свидетельство о «монументальности», дошедшее до нас от самой классической эпохи, исчерпывающе красноречиво в своей неподражаемой документальности. Приведем его в полном объеме.

Éxegí monument(um) áere perénnius
Régalíque sitú pýramid(um) áltius,
Quód non ímber edáx, non Aquil(o) ímpotens
Póssit díruer(e) áut ínnumerábilis
Ánnorúm seriés ét fuga témporum.
Nón omnís moriár, múltaque párs mei
Vítabít Libitín(am): úsqu(e) ego póstera
Créscam láude recéns, dúm Capitólium
Scándet cúm tacitá vírgine póntifex.
Dícar, quá violéns óbstrepit Aufidus
Ét qua páuper aquáe Dáunus agréstium
Régnavít populór(um), éx humilí potens
Prínceps Aeoliúm cármén ad Ítalos
Déduxiísse modós. Súme supérbiam
Quáesitám meritis ét mihi Déléphica
Láuro cínge voléns, Mélépomené, comam⁸.

У Горация этот образ не просто многозначен. Он еще и многозначителен: этот памятник — не материальный, и это не просто над-

- Конкретно об этом, а также всю историю «общественного памятника» см. в: *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland / U. Bischoff (Hg.)*. Stuttgart: Reklam, 1985. Bd. 3. *Skulptur und Plastik*. S. 9–12.
8. Позволим себе привести и перевод (не подражание!) А. Фета:

*Воздвиг я памятник вечнее меди прочной
И зданий царственных превыше пирамид;
Его ни едкий дождь, ни Аквилон полночный,
Ни ряд бесчисленных годов не истребит.
Нет, я не весь умру, и жизни лучшей долей
Избегну похорон, и славный мой венец
Все будет зеленеть, доколе в Капитолий
С безмолвной девою верховный входит жрец.
И скажут, что рожден, где Авфид говорливый
Стремительно бежит, где средь безводных стран
С престола Давн судил народ трудолюбивый,
Что из ничтожества был славой я избран,
За то, что первый я на голос Эолийский
Свел песнь Италии. О Мельпомена! свей
Заслуги гордой в честь сама венец дельфийский
И лавром увенчай руно моих кудрей.*

гробие (значение, напомним, самое ходовое, хотя и не единственное для Античности⁹). Он противопоставляется пирамидам владык (буквально — «и пирамидальным местам владык», *regalique situ pyramidum*). Обращаем внимание на *altius* — к высоте мы обратимся очень скоро. Памятник, между прочим, не принадлежит и пластике: он надежнее меди, то есть статуи.

Это памятник продолжающейся жизни при условии продолжающегося *богопочитания* и продолжающегося существования священного *места*, то есть Рима и храмов Капитолия, наличие которых, однако, условие жизни хотя бы части поэта.

Притом что зафиксирован и более древний опыт — и более универсальный. Это почти непременно цитируемое место Писания — Быт. 28:18, 28:22 и Быт. 35:7: «...этот камень, который я поставил *памятником*, будет Домом Божиим».

В Септуагинте это *ὁ λίθος* и, соответственно, *ἡ στήλη*. В Вульгате — *titulus*, у Лютера — совсем наглядно: *der Stein* и *das Steinmal*. В итальянском переводе — как раз *monumentum*. В основе и оригинале — древнееврейское *matseva* «состояние, положение»¹⁰.

Здесь существенно поставление камня — уже данного и обретенного на *месте* — именно памятником, то есть для памяти, в качестве средства напоминания. Но это уже знак: и отмечающий явленное откровение Лествицы (со взаимным движением вверх и вниз Бога и ангелов), и обозначающий осуществление намерения (отдельное измерение памяти в ее, так сказать, эсхатологически-протенциальном измерении — в аспекте ожидания и встречи-осуществления, что особо значимо в аспекте Богоприсутствия).

Этот *Steinmal* (*titulus, stela*) — напоминание о будущем Доме Божиим, месте молитвы и Жертвы (напомним заодно, что у Горация тоже упоминаются и возвышенное место — Капитолий, и храм, и культ, и первосвященник, и «безмолвная дева», то есть весталка).

9. Уже статуи тиранобойцам (Афины, ок. 500 до н. э.) — начало истории памятника, продолжающейся и в республиканском Риме. Но именно slučaj с надгробием (уже античным) — пример характерного для монумента соединения сакрального и профанного (см.: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch* / С. Gudehus u. а. (Hg.). Stuttgart; Weimar: J. V. Metzler, 2010. S. 177–178).

10. См. краткий свод традиционных толкований данного места: *Классические библейские комментарии* / Пер. с арамейск. А. К. Лявданского; пер. со средневекового иврита О. И. Лемерт и др. М.: Олимп, 2010. Т. 1: Книга Бытия. С. 392 слл.

В Быт. 35:7 (и Быт. 35:14) этот камень уже прямо именуется жертвенником (*altare*, то есть опять-таки возвышенным местом)¹¹.

Итак, место, видение («нерукотворность»), воспоминание (того, что было явлено), постройка и назначение. Причем напоминание не только о том, что было, но и о том, что должно быть — намерение воздвигнуть и устроить Дом Божий и утвердить храмовое почитание Бога¹².

То есть следует различать то, что поставлено (в смысле использовано, например, в качестве изголовья), от того, что поставлено в воспоминание (и, кстати, в напоминание — о намерении). Хотя принципиально, что предмет один и тот же, но, став памятником, он превращается в знак памяти, памятный знак именно по отношению и к себе, и к месту, и к событию, и к его участникам. Событием может быть и видение, и смерть, и просто завершение труда, например, поэтического — как у Горация, который констатирует, что данный корпус од и есть памятник. И одновременно — тоже посвящение, ибо эта самая ода обращена к Мельпомене. Именно акт посвящения и переводит одну реальность в другую, трансцендирует ситуацию или событие.

Уловленный Пушкиным момент (монумент — сам как момент) «нерукотворности» — это на самом деле момент неуловимости, невозможности ухватить физически то, что дано духовно, не ма-

11. Ср. мнение Рамбана, который различает применительно к Быт. 28:18 памятник и жертвенник, настаивая, что праотец установил именно памятник, который предназначен для возлияний, тогда как жертвенник, соответственно, для жертвоприношений. Более того, памятник может быть использован для идолопоклонства (как у хананеев). Существенно также и различие памятника — как одного, единого камня и жертвенника — как сложеного из нескольких камней (Там же. С. 395). Тот же мотив — и в рассуждении Раши о том, что Иаков использовал много камней не для изголовья, а для своего рода ограды-насыпи, которую Яхве превратил в единое целое, дабы камни не спорили друг с другом (райско-иудейское предвосхищение-предчувствие Церкви-эклесии?). См.: Там же. С. 392–393.
12. И в этом случае памятник обретает еще одно дополнительное измерение, о котором нам придется говорить в самом конце наших заметок. Это момент реликварный, отчасти даже реликтовый. См. также у Шарифа Шукурова: «Храмовый камень — реликт, он свят, и, соответственно, возведенный над таким камнем храм является реликварием *par excellence*» (Шукуров Ш. М. Образ Храма. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 96). Обратим внимание, что этот реликтовый смысл возникает в сознании (например, теменологическом, во всяком случае — в герменевтическом, комментирующем и расширительно истолковывающем). Так за «реликварием» начинается проступать уже и «крипта» со всеми своими иррациональными измерениями «следа».

териально. Он прямо связан с тем обстоятельством, что главное происходит в душе (та же память или чувство благоговения, поклонения и т. д.), хотя написать поэтическое творение — вполне мануальное дело. Но это движение руки — тот же жест, тем более что у Горация — уже здесь — появляется сугубо иконологический мотив, когда он говорит о переложении *эолийского* напева на *италийский* лад (*princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos...*)¹³. Вопрос модальности — это вопрос способа и образа обращения-поведения, когда мы воспринимаем облик вещей, подвергшихся поэтическому воздействию, как свидетельство и симптом тех процессов, что свершались внутри, в пределах души, ответственной за субъекта в его поведенческой артикуляции-жестуляции.

Дополнительное подспорье для уразумения и усвоения всей полноты смысла — изложение-интерпретация того же места и того же эпизода другим литератором — Томасом Манном в «Иосифе и его братьях».

Во-первых, важный нюанс — наличие на горе (конечно, Мория!) уже некоего «особого камня, угольно-черного, конического, явно упавшего с неба, так что в нем дремали звездные силы». Во-вторых, существенно то, что «изголовьем Иаков избрал одну из каменных глыб круга». В-третьих, конечно же, уже после свершившегося откровения небесной Лествицы «он еще раз поднялся на место, где видел сон, поставил камень, на котором спал, памятником, стоямя, и щедро полил его маслом», сопроводив, в-четвертых, это действие словами, что если, мол, «вдобавок сбудутся и те слова, какими Он, превосходя всякую меру, укрепил мою душу, то пусть этот камень превратится в святилище, где Ему будут непрестанно приносить пищу». Это «обет, обещание за обещание»¹⁴.

Вот она — вся феноменология монумента, гениально воспроизведенная несколькими фразами.

1. Наличие как раз нерукотворного памятника, стихийного, космического и естественно-небесного.
2. Избрание для пользы дела и повседневной нужды столь же естественного, но земного и необработанного камня-материала, отличного от первого (первичного?).
13. Даже по-русски — почти неуловимая слухом, но различаемая взором игра различений-сличений, в которой из «ита-» и «эо-» складывается указательный жест — «это-».
14. Часть «Вознесение главы» раздела второго «Иаков и Исав» книги первой «Былое Иакова» (Манн Т. Иосиф и его братья / Пер. с нем. С. Апта. М.: Правда, 1991. Т. 1. С. 128–130).

3. На основании пережитого и прочувствованного опыта теофании Всевышнего превращение просто камня в памятник посредством его поставления и помазания.
4. Ответное обетование о превращении памятника в храм в случае исполнения обещанного и реализации надежды.

Другими словами, *воспоминание* о свершившемся в прошлом *откровении* вечности (истинного настоящего) об *исполнении* будущего. И свершается (исполняется) это воспоминание с участием естественной (природной) *вещи*, превращенной в условие и знак реализации сверхъестественного посредством ее (вещи) *воздвижения-поставления* и *посвящения-помазания* (фактически перемены ее положения суть перемены состояния). И главное, все подобное не просто сопровождается *чувством*, но именно посредством его и осуществляется (чувство как условие для желания и воли). Притом что возведение памятника — это часть «вознесения главы» (напомним, что это название соответствующей части книги Томаса Манна).

Но, возвращаясь к Горацию и его переносу монументальности пирамид на собственное словесное творение, нельзя не заметить вслед за автором, о котором следует говорить отдельно¹⁵, что эта метафора имеет явно погребальный характер: поэтическое творение для своего творца выступает как гробница и надгробие. Последнее подразумевает и посвятительную надпись. Итак, уже не эпическое, но эпитафическое, не монументальное и одиозное, а документальное и виртуозное: песня как прощальное оплакивание и искусное напоминание о возможной встрече в загробном (просто — ином) мире. Эпитафия — на кенотафе (то есть на ложной, не совершенной, буквально — «не полной» гробнице).

II. Камень и откровение

Но вы приступили к горе Сиону и ко граду Бога живаго, к небесному Иерусалиму.

Евр. 12:22

Промежуточное наблюдение: монумент в итоге — не обязательно камень, но в своем истоке — именно он. Поэтому проследим

15. *Piper F.* Einleitung in die Monumentale Theologie. Eine Geschichte der christlichen Kunstarchäologie und die Epigraphik. 2. Aufl. Mittenwald: Maander, 1978. S. 5.

предельно кратко эту практически беспредельную каменную летопись, или, вернее, просто «лито-пись», почти что литографию, которая есть отпечаток на бумаге как раз нанесенного на камень рисунка, но вовсе не надписи, которая на нем вырезается. (Заметим, кстати, что в случае литографии роль масла исполняет кислота, она же — отчасти оцет.)

Достаточно приступить буквально с конца — с неожиданного упоминания некоего «белого камня» в самом начале Апокалипсиса Иоанна Богослова. Это воистину финал, заключительный акт всей драмы, если не трагедии Откровения со всей чередой утверждения и ниспровержения мест и способов приближения и переживания парусии Господа — Присутствия, которого можно почти что и коснуться, и ужаснуться, и, убоявшись, уклониться. В конце же — все полностью ново и очищено. Новое и белое, но при этом все тот же камень, все тот же алтарь и жертвенник...

Однако вовсе не тот же: «Имеющий ухо (слышать) да слышит, что Дух говорит церквам: побеждающему дам вкушать сокровенную манну, и дам ему белый камень и на камне написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает» (Откр. 2:17).

Упоминание манны — возвращение к истоку и исходу, к источнику того же Откровения в событии Исхода, и к началу, и к концу, к восхождению как завершению, к альфе и омеге, то есть к Тому, Кто есть, — все и во всем.

И сразу заметим, что все происходит именно на горе Синай и вся история синайского откровения Моисею, как она излагается в книге Исход, сопровождается и почти буквально оформляется посредством каменных артефактов, которым предшествует нечто совсем альтернативное всякой артефактности, ее же под конец и вытесняя¹⁶.

16. Напомним непростую текстологию именно этой книги Пятикнижия: Исх. 19–24 — это так называемая синайская перикопа, скорее всего, древнейший пласт в системе текстовых и, главное, интерпретационных наслоений. С фрагмента Исх. 25–40 (прямые распоряжения Яхве о том, как возводить место Присутствия, и исполнение повеления) начинается текст, относящийся к более позднему времени и к так называемой священной традиции (см.: Брюггеман У. Введение в Ветхий Завет. Канон и христианское воображение / Пер. с англ. С. Бабкиной. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2009. С. 72 и далее). Впрочем, диахрония священнической и девтерономической традиций или текстовых корпусов может описываться и совсем иначе. Важно, что семантически это традиции теократическая (священническая) и эсхатологическая (девтерономическая) и, соответственно, два понимания «заве-

Вот первое появление в данном контексте камня, который — не главное:

... не делайте предо Мною богов серебряных, или богов золотых, не делайте себе: сделай Мне жертвенник из земли и приноси на нем всесожжения твои и мирные жертвы твои, овец твоих и волов твоих; на всяком месте, где Я положу память имени Моего, Я приду к тебе и благословлю тебя; если же будешь делать Мне жертвенник из камней, то не сооружай его из тесаных, ибо, как скоро наложишь на них тесло твое, то осквернишь их; и не всходи по ступеням к жертвеннику Моему, дабы не открылась при нем нагота твоя (Исх. 20:23–26).

Итак, с самого начала — прежде всякого положительного установления — провозглашен запрет на литые изображения как предмет и средство почитания. Во-вторых, лучший вариант — даже не камень, а земля, то есть просто выделенное через возвышение место (подобие холма или даже горы — в миниатюре!), камень — только естественный, опять же не обработанный. Всякий инструмент есть осквернение, так как несет насилие и искусственность. Заодно мы встречаем здесь и запрет сугубо, так сказать, архитектурный: ступени — тоже риск святотатства, осквернения, но не себя, а того же места (обнажение тела из-за движения, когда подымается подол одежд, — покров как прикрывание, о чем чуть ниже). Очень существенная смысловая диспозиция, обозначающая статус этого жертвенника, — его поставление не на горе, которая сама есть самое важнейшее место Откровения, а под горой и пред ней:

... И написал Моисей все слова Господни и, встав рано поутру, поставил под горою жертвенник и двенадцать камней, по числу двенадцати колен Израилевых (Исх. 24:4).

Существенно появление камней числом двенадцать — их судьба в последующих текстах крайне примечательна, продолжительна, разнообразна и, забегая несколько вперед, разноразмерна. Но этот жертвенник — только преддверие, он не существует даже в качестве знака, ибо «... сказал Господь Моисею: взойди ко Мне на гору

та»: как вечного союза благодати и как временного договора о взаимной верности. См.: Введение в Ветхий Завет / Под ред. Э. Ценгера; пер. с нем. К. Биттнер и др. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2008. С. 162–164.

и будь там; и дам тебе скрижали каменные, и закон и заповеди, которые Я написал для научения их» (Исх. 24:12). Текст, написанный рукой Моисея на жертвеннике, отменяется или продолжается в измененном виде в каменных скрижалях, которые являются единственными законными формами каменной святыни. Это совершенная форма монументального, где, как мы увидим, даже надпись имеет иной характер и смысл, чем все последующие письмена, соединенные с каменной поверхностью. Эти первые скрижали вышли из-под руки самого Яхве, они нерукотворны и потому в своей уникальности и единственности (ибо вышли от Единого) неповторимы, не воспроизводимы: это нечто, что не может быть симитировано. Это истинное творение со всеми признаками творения исходного:

И взошел Моисей на гору, и покрыло облако гору, и слава Господня осенила гору Синай; и покрывало ее облако шесть дней, а в седьмой день Господь воззвал к Моисею из среды облака. Вид же славы Господней на вершине горы был пред глазами сынов Израилевых, как огонь поядающий. Моисей вступил в средину облака и взошел на гору; и был Моисей на горе сорок дней и сорок ночей (Исх. 24:15–18).

И одиночество Моисея, и шесть дней пребывания на горе, и седьмой день, и огненное облако Славы Господней, и еще сорок дней в подобии сорокам годам исхода — все свидетельствует, что перед нами вся полнота теофании, находящей себе опять же материальный исход в каменных плитах. И потому их утрата невосполнима никакими человеческими средствами и компенсируется уже беспредельно иным, но тоже исключительно Божественным способом. Мы имеем в виду, конечно, Воплощение Единородного Сына и Слова Отца...

Хотя, видимо, существо дела — «середины облака», нечто неосознаемое и потому подлинное в своей неприкосновенности, в своем покое, в который вошел Моисей, к которому (покою) призваны многие и который пока воспроизводится в святилище:

И устроят они Мне святилище, и буду обитать посреди их. Все, как Я показываю тебе, и образец скинии и образец всех сосудов ее; так и сделайте (Исх. 25:8).

Моисей пребывает некоторое время посреди облака, а Яхве — навечно — посреди Своего народа. Иначе говоря, смысл святили-

ща — быть не столько местом поклонения (для этого достаточно жертвенника), сколько местом соприкосновения, общения и единства. Способ и форма же обеспечения подобного условия, то есть святилища, — послушное и верное исполнение того, что Яхве не просто сказал, но показал, явив образец в Его речах, словах в Его повелениях. Они порождают образы, которым следует следовать...

И цель (хранить верность, а потому сохранять осязаемый залог заключаемого завета — скрижали, которые помещаются в особом даже не столько месте, сколько сосуде, вместилище, ковчеге) в том, внутри чего заключено место и всякое пространство, ибо там само откровение: «И положи в ковчег откровение, которое Я дам тебе» (Исх. 25:16). И далее: «Смотри, сделай их по тому образцу, какой показан тебе на горе» (Исх. 25:40). Иными словами (и это крайне для нас важно), есть место откровения — сама гора, есть знак откровения — сами скрижали, и есть место сохранения этого знака — это ковчег. Что же тогда само святилище?

Ответ заключен отчасти в том обстоятельстве, что святилище — дело всего народа Израилева, знак или признак и его послушания, и его верности, и его соучастия в деле Самого Яхве. Это образ жертвы, и это сама жертва — со всеми подробностями и деталями того, что требуется для ее совершения, то есть устройства этого святилища, то есть Скинии, которая есть покров, сень, не просто место, а именно среда взаимных или хотя бы ответных усилий Бога и человека в лице Израиля.

И вновь важные уточнения, значимые в своей безусловной конкретности: Скиния представляет собой систему покрывал и завес, и если она сделана тоже по образцу, показанному на горе (Исх. 26:30), то что же является прообразом этих покровов, как не само облако, как не то препятствие-прикровение, что не позволяло видеть Самого Яхве?

Столь же многозначительно и многозначно то обстоятельство, что жертвенник, помещаемый внутри скинии, — из дерева (Исх. 27:1). Он не может никоим образом уподобляться скрижальям, даже на уровне материала (как ткани — облаку, густоте, плотности подлинного Присутствия, что даже не есть материал, ибо из него ничего не сделано; это сама первичная реальность Бога). Более того, жертвенник из досок, полый внутри (Исх. 27:8), сам по себе пуст и пустотел: он — нечто временное, просто ничто без того, что он призван вмещать, он исключительно телесен и потому мертв... А вмещать он должен только напоминание о том, что есть главное и что есть иное, неподобное как неуподобляемое,

как Тайна, предлагаемая в своем неискаженном виде, то есть как нечто недостижимое, недоступное (вспомним запрет на ступени: только прямое восхождение тем естественным способом, который — и это самое главное — уже дан). Недостижимость по той причине, что нет надобности достигать, настигать нечто, никак не уклоняющееся от того, чтобы быть данностью и даром, дарованной задаром милостью и верностью Самого Яхве:

И буду обитать среди сынов Израилевых, и буду им Богом, и узнают, что Я Господь, Бог их, Который вывел их из земли Египетской, чтобы Мне обитать среди них. Я Господь, Бог их (Исх. 29:45–46).

Присутствие должно быть узнаваемо, его должны сопровождать несомненные его признаки, но только признаки, которые есть всего лишь признание своего несовершенства и обетования большего и лучшего... Это обитель, это место жизни, бытия и истины...

Так что тот же ковчег и вся скиния — способ представления того, что уже было предоставлено на горе и напрямую, из рук в руки и, главное, лицом к лицу. Эти доски и эти ткани — лишь облачения, одеяния, приспособление к возможностям тех, кому предоставляется Откровение. Это как одежды священников во главе с Аароном (Исх. 28), которые облачаются и освящаются уже на следующем уровне и витке подобия и уподобления — той же скинии, которая сама есть облачение ковчега, а он — скрижалей, несущих, в свою очередь, тоже не более (хотя и не менее!), чем только следы воли Яхве... Но окропление их кровию жертвенных животных — знак того, что они и тела их суть тоже жертвенники, хотя и иного, быть может, пока еще не явного, ибо не явленного образа (для этого требуется иная гора — и даже не Фавор, а Голгофа, за которой — Сион, а не Синай). И как напоминание и предвосхищение этого грядущего Откровения — постоянное смещение всякого места вмещения, как бы невозможность окончательно вмещения Невместимого: так появляется жертвенник воскурения (Исх. 30:1) — уже «пред завесою, которая пред ковчегом откровения, против крышки, которая на ковчеге откровения, где Я буду открываться тебе» (Исх. 30:6). Крышка, кстати, украшена херувимами — стражами.

И вот смысловая кульминация всего, бывшего прежде: «И когда Бог перестал говорить с Моисеем на горе Синае, дал ему две скрижали откровения, скрижали каменные, на которых написано было перстом Божиим» (Исх. 31:18). Скрижали — по окончании

прямой речи Яхве, это как завершение непосредственного, то есть звучащего, Откровения и начало чего-то иного, что связано с молчанием Бога и временным умолчанием о грядущем окончательном Откровении и о Грядущем, его Оканчивающем, Свершающем, ибо исполняющем — вместо тех несовершенных, кто оказался не вполне на то способным.

Бог прикоснулся Своим перстом и оставил след на камне, дабы явить, на самом деле довольно скоро, иные скрижали, о которых прикровенно говорится чуть дальше и в связи с избранными творцами-ремесленниками (Велесиилом и Аголиавом) и их сердцами. Но о них ниже, ибо прежде — совсем иное...

Ибо дарование нерукотворных скрижалей, на которых прямые знаки Божьего присутствия, — это, увь, не только кульминация, но и совсем несвоевременная капитуляция: дальше появляется непосредственно то, от чего повелевалось уклоняться в самых первых словах. Это золотой телец (Исх. 32), отлитый, между прочим, из все тех же украшений-приношений. Он появляется как прямая и явная альтернатива скрижалям и как откровенный знак неверности Откровению, вернее, как порождение этой неверности, порождающей одновременно в Боге свое подобие, свое отражение — гнев. Впрочем, здесь бесконечно важно представлять всю специфически антихронологическую картину, то есть полярную, взаимоотталкивающую симметричность, буквально отталкивающее соответствие, скверную непоследовательность совпавших во времени событий. Отпадение, сотворение кумира и поклонение ему со стороны всего народа, оставленного, как казалось, Богом, происходило параллельно Откровению на горе, обращенному в сторону одного лишь Моисея, припавшего к Яхве и пребывавшего в Присутствии¹⁷.

Как же вернуть народ, как отклонить гнев, избежать заслуженного — до всякого служения — воздаяния? Только через напоминание о бывшем прежде:

... вспомни Авраама, Исаака и Израиля, рабов Твоих, которым клялся Ты Собою, говоря: умножая умножу семя ваше, как звезды небесные, и всю землю сию, о которой Я сказал, дам семени вашему, и будут владеть вечно. И отменил Господь зло, о котором сказал, что наведет его на народ Свой (Исх. 32:13–14).

17. Напомним, что фрагмент Исх. 32–34 — вставной материал, близкий к «синайской перикопе» и отражающий, быть может, известную полемику со священнической (ааронитской) традицией (*Брюггеман У.* Указ. соч. С. 76–77).

Напоминание о клятве, то есть о запечатленной и неотменяемой верности Бога Своему Слову, пока еще — во времени — не Воплощенному, не Обретшему Своей Плоти и не Пролившей Своей Крови в ознаменование вечного Завета...

Итак, предварительно заметим, что осуществление всего сказанного на горе оказывается возможным через кризис: через угрозу Суда, близость приговора и неизбежность его осуществления.

Но как только, казалось, миновал кризис — и новый поворот событий, иное обстоятельство: где отменен гнев Божий, там является гнев человеческий. Моисей разрушает скрижали, выпускает их из рук и разбивает. И все, что совершится потом, пусть и как исполнение сказанного выше (буквально «выше», то есть на горе!), будет совершаемо под знаком исправления, уже не прямого обращения-призыва, а уклонения от отвращения: обращение как покаяние. Можно сказать, что будущая скиния и все, что в ней помещаемо, окрашено в новые оттенки или облечено в иные одежды, обличающие, но и покрывающие неверие, укрывающие от гнева и тем самым исправляющие. Покровы как защита, знак несоответствия и утраты доверия, если не верности... Уже не поставление, а восстановление, новые скрижали — это откровенная реставрация... Однако же прервем наше погружение в беспредельность воистину единственно подлинного — эсхатологического — монумента, коим может быть лишь Писание как именно Откровение, и попробуем задержаться на время на поверхности текущего — актуального — состояния дел и столь же актуальных определений.

III. Памятник как документ

В ту пору мыслили категориями «документов», сейчас предпочитают говорить просто о «слоях»... традиции.

Уолтер Брюггеман. Введение в Ветхий Завет

Итак, памятник — это «всякое свидетельство культурного развития, с которым соизмеримо особое значение, документирующее это самое развитие, и которое (свидетельство) тем самым призвано быть оберегаемо»¹⁸. Понятно, что памятник в этом смысле соотносен с *документом*, о чем — чуть ниже, но главное — с социальным или коллективным пространством. Важно, что памятниками могут быть как произведения искусства, литературы, тех-

18. *Pethes N., Ruchatz J. Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek: Rowohlt, 2001. S. 116–119.*

ники, ремесла, так и места исторических событий и даже природные объекты.

Критерии того, что признавать памятником, исторически изменчивы и всегда связаны с религиозными контекстами, с пониманием того, что есть сакральное и профанное, и с тем, что пролагает или преодолевает их границы. Уже ранней классике известен, например, памятник тираноборцам, смысл которого не только в прославлении самопожертвования, но и в выстраивании будущего политического и этического контекста. Римская культура уже с республиканской поры производит сакрализацию греческой древности, когда складывается соответствующая — практически профанная — религия прошлого и когда история уже начинает играть роль альтернативы нормативной религии, не без возможности смешения одного с другим. Это сугубо заметно в культе умерших, которые мыслятся изъятными из настоящего и переживаются в своей священной инаковости и отделенности именно благодаря принадлежности к прошлому, то есть удаленности.

Легитимация самой концепции памятника — достижение эпохи Просвещения и связана с двумя идеями-категориями: «происхождения» и «достижения». Романтизм закрепил за памятником качества стилистической чистоты и аутентичности, тогда как тот же позитивизм ближе к концу XIX века в идее памятника отчетливо различает уже моменты процессуальности. Памятник мыслится как носитель «следов перемен», которые *следует* улавливать и фиксировать как они есть, стремясь не к реконструкции, а к консервации. За этим можно видеть и нарастающий процесс музеефикации, в котором заметно стремление к компенсации утраченного настоящего (или способности в нем ориентироваться) за счет прошлого. Подобное ведет к переходу от «памятника прошлого» к «памятнику прошлому», и если вначале это памятник культа прошлого, то в постмодерне (и даже раньше) перед нами уже культ памятника прошлому. Памятник — средство маркировки прошлого-истории (то есть темпоральности) как места-топоса (то есть пространственности) с помощью соответствующих символов (символических техник). Кроме того, для второй половины XIX столетия в контексте складывания национальных государств и формирования общественно-политических «идеалов» у памятника, а вернее, у практики воздвижения памятника проявляется еще и функция институализации культурного наследия, гомогенизации самой культуры и коллективной идентичности. В этом контексте памятник — это обязательная апелляция к непременно институализированной коллективной памяти и со-

ответствующее репродуцирование, если не продуцирование социального, национального и прочего «единства»¹⁹.

Впрочем, у понятия «памятник» есть и узкий смысл, заключенный в феномене пластического творения, которое, в отличие от первого значения «памятника», имеет строгую интенцию — запечатлеть, удержать, сохранить и обеспечить функцию напоминания о какой-либо личности и некоем событии (то есть прославить или напомнить). Памятник — это медиум воспоминания, проводящий те или иные установки памяти-припоминания.

Понятно, что самый мощный и исконный памятник-напоминание — это все то, что связано со смертью и со всем комплексом как представлений о мертвых, так и непосредственных эмоций, вызываемых ими. Фактически памятник — средство проявления и одновременно стимул для пафоса (интенсивного, болезненного и напряженного переживания) и его материализации-оформления в тех или иных аффективных типологиях (печаль, боль, сожаление, ностальгия и прочее в соответствии с гробницей, мавзолеем, кладбищем, мемориалом и т. п.). Причем интенции удержания связи с мертвыми могут быть весьма различны и историчны: от изображения носителей власти (Античность) через портретирование обладателей узнаваемой и потому припоминаемой индивидуальности и известности (Ренессанс и далее) к увековечиванию просто тех или иных социальных, политических и культурных установок, символов, идеалов.

Так что памятник и памятные места всегда имеют функцию как ретроспективную, так и проспективную: это установление и идентификация прошлого, ориентированного на настоящее и будущее. Посвящение памятника — это не только напоминание о смысле того, кому или чему поставлен памятник. Это, строго говоря, прямая тематизация прошлого, его тематическая и нормативная интерпретация: памятник не обозначает внутренний смысл объекта посвящения, принадлежащего прошлому, он манифестирует «меморативно-политические» намерения тех, кто воздвигает его в настоящем. Можно сказать, что намеренная установка памятника прошлому — это намерения и установки на будущее. И потому совершенно симметрично выглядят два акта: выявление исторического источника — как установка памятника, а церемония открытия памятника — как тот же ритуал установления исторического факта.

19. Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. S. 177–178.

Интенциональность акта установления памятника порождает и иной парадокс: будучи эстетически оформленной репрезентацией прошлого, он тем самым не просто переносит прошлое в настоящее, а помещает его — как восстановленный в памяти факт и объект — в повседневность и обыденность, внушая зрителю и просто прохожему свою само собой разумеющуюся данность, что делает его столь же эфемерным и обыденно незаметным и не замечаемым, как все повседневное.

Соответственно, изучение памятника как социального феномена — это выяснение прежде всего реализуемых в нем функций памяти. И в первую очередь памятник — это инструмент постижения таких процессов, что связаны с «конструированием идентичности» (на всех уровнях — от индивидуальной и национальной и до социально-политической и культурно-исторической). Тем самым памятник становится источником понимания и содержания исторической ментальности и исторической «политичности», причем в контексте разнообразных структур, именуемых социальными пространствами и понимаемых как пространства припоминания, а не просто, например, пространства-хранилища некоторого знания-информации (хотя аспект истории как архива и библиотеки данных не может быть проигнорирован, особенно в контексте памятника-документа).

Поэтому, с одной стороны, история искусства (история практик художественного репродуцирования некоторого смысла или даже его продуцирования) предполагает «конгруэнтность» и внеисторическую стабильность отношений формы и содержания, того же гештальта и символизма. Но, с другой стороны, культурно-историческая антропология принимает во внимание в первую очередь семантику социальных практик как таковых, понятых как неизменно и непрерывно порождающие, конструирующие действия, ориентированные на соответствующие структуры социальной памяти во всех ее конфигурациях и разновидностях. И здесь определяющий момент — это системы, контролирующие, регламентирующие и регулирующие отношения между памятником и его пользователем (тем же, например, зрителем или просто прохожим). Фактически речь идет о практиках инсценировки — как на уровне установки памятника, так и на уровне его последующей рецепции.

Так маркируется и институализируется особое символическое пространство, связанное со структурами ритуала (всякого рода публичные церемонии, празднества и т. д.), призванными обеспечивать активную коллективную память во всех ее модусах: и как стабилизируемую, и как расширяемую, и как трансформиру-

ему. Памятник в этом контексте — симптом тех или иных способов обращения не просто с историей, а с памятью как таковой, что формирует и поддерживает «культуру памяти», включающую не только техники припоминания («мнемотехники»), но и технологии ожидания, прогнозирования, то есть напоминания о будущем и его проектирования — практически «набрасывания».

Памятник как документ²⁰ обнаруживает семантику и символику собрания данных, а также прагматику «собирания», накопления чего-то такого, что призвано быть или источником, или доказательством, или подтверждением, предназначенным для чего-либо другого, чем сам документ не является. Функция документа — устойчивая фиксация релевантной информации на материальном носителе, начиная с письма и заканчивая всякого рода записывающими устройствами. Среди документов принято различать первичные источники (нечто такое, что и было составлено сразу, исходно в качестве документа) — источники в прямом смысле слова (насколько сама метафора «истока» способна быть первичной) и источники вторичные (нечто по ходу исторического, например, бытия принимается, признается в качестве документа).

В контексте историзма и связанной с ним и историографии, и идеологии, и даже мифологии безусловный смысл придается в первую очередь материальности документа. Она связана с главной целью историзма — «объективной» реконструкцией истории — и интерпретируется в контексте понимания прошлого в качестве именно утраченного, но возобновляемого положения дел, как достоверная или вероятная доказательность и аутентичность, как «реальный след», оставленный прошлым, как реликт, дошедший до настоящего и потому обладающий ценностью чего-то настоящего в смысле подлинного. Эта самая материальная аналогичность (пример — фотография или документальное кино) претендует на безусловную *фактичность* как прямую альтернативу всякого рода *фиктивности* прочих свидетельств и источников информации, прежде всего литературных, всегда подозреваемых (и не без основания) в выдуманности, сочиненности, домысленности, то есть в беллетристичности.

Но достаточно обратить внимание на текстуальность всякого документа, как сразу же фикциональность текста вытесняет последние следы мнимой транспарентности и достоверности документа как именно источника информации о прошлом. Документ — это свидетельство относительно не истории как тако-

20. Pethes N., Ruchatz J. Op. cit. S. 126–127.

вой, а истории, порядка и условий своего изготовления. И уже не иконография, палеография и филология, а, скорее, когнитивная археология и, если можно так назвать, «палеонтологическая иконология» — условие понимания документа как монумента, как именно памятника, мемориала и артефакта-симптома некоторой дискурсивной практики (согласно тому же Фуко). Документализация и информация мышления вытесняются монументализацией и перформацией памяти...

Притом что сама метафора «источника» как такового — уже повод для демифологизации историзма и проблематизации самой истории, хотя именно романтизм — источник метафоры, воспроизводящей образ скопления некоторой необходимой и животворяющей субстанции («фата-моргана водоема посреди пустыни архивной памяти»²¹). Так что «источник» — более чем метафора, и он есть именно источник того, что из него проистекает буквально — сама история как дисциплина, обнаруживающая тем самым свою риторическую подоплеку, формирующую, образующую образно историю как собственно прошлое.

Но достаточно ли лишь письменных источников и верна ли позитивистская концентрация на содержании? А если источник — это и носитель собственного высказывания, связанного с интенциями его изготовителей? Какова источниковедческая ценность не текстов, а реалий, то есть вещей и всякого рода материальных свидетельств — всякого рода «следов», реликтов, руин и останков? И смысл этих монументов прошлого в том, что они продлевают в прошлое историю вплоть до ее «доисторических» истоков, которые перестают быть таковыми, коль скоро письменный документ перестает быть единственным достоверным источником знания.

Притом что если монумент и принадлежит настоящему, то лишь документ имеет непосредственную, непрерывную связь с прошлым и потому используется как прямое сообщение о процессах, состояниях и событиях прошлого: непрерывная связь с прошлым обеспечивается документальным сообщением (уже Иоганн Густав Дройзен (1857) различал монумент и документ²²). Монумент и всякого рода остатки прошлого²³ являются источниками знания,

21. Ibid. S. 467.

22. Ibid. S. 467–468.

23. Всякого рода «невольные» источники, не создававшиеся для целей историографии и не вписывающиеся в историческую рефлексию, то есть в традицию. Фактически это включает все предметные свидетельства, вплоть до артефактов в широком смысле слова (те же постройки). См.: Ibid. S. 607.

лишь будучи используемы в качестве предметов изучения. Тем самым они пробуждают память, становятся источниками или стимулами вовсе не нового знания, а припоминания знания уже данного, но временно утраченного. Лишь признавая в монументе-объекте адресацию (приписывая ему этот аспект), мы делаем его источником или документом. Впрочем, это касается всякого источника, в том числе и письменного: все они молчат, пока не просто не будут прочитаны, а метафорически, герменевтически или даже напрямую насильственно не будут привлечены к говорению, к речи. И авторитет источников, их «право вето» (Райнхарт Козеллек²⁴) связаны с институцией и авторитетом интерпретации, так что именно в письменном источнике заложен весомый потенциал виртуальности, фактически — фикциональности, тогда как монумент, предметная реальность гораздо легче инкорпорируется в историографический дискурс-нарратив, который именно монументом наделяется столь желанной, осязаемо достоверной телесностью²⁵.

Об этом свидетельствует и памятник как общественное сооружение: он помещается в уже предзаданное социальное окружение, символически его дефинируя и структурируя, заведомо определяя и ожидаемую реакцию, которая, однако, со временем может девальвироваться, растворяясь в массовом и коллективном «обыденном сознании», порождая в качестве своего крайнего итога и практику уничтожения памятников («война памятников» характерна была уже для античного Рима с его конкурирующими святынями и священными местами). Поэтому аналитическая культурно-историческая и культурно-идеологическая критика призвана выявлять или даже разоблачать все подобные меморативно-политические сценарии, обнаруживая, например, всякого рода метафорику «высказываний» тех или иных актеров тех или иных коллективно-исторических спектаклей...

24. Ibid. S. 468.

25. Ср., конечно же, и у Фуко в «Археологии знания» все то же различие двух отношений к дискурсу: монументального и документального — на основании степени привязки к археологической реальности и материалности для первого и текстуальной дискурсивности для второго. Только в случае с документом возможна интерпретация, когда дискурс признается прозрачным и преодолимым (Фуко М. Археология знания / Пер. с фр. С. Митина, Д. Стасова. Киев: Ника-Центр, 1996. С. 139; *Он же*. Археология знания / Пер. с фр. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой. М.: Гуманитарная академия, 2004. С. 259). Ср.: *Pethes N., Ruchatz J.* Op. cit. S. 127. Кстати сказать, в обоих русских переводах монумент именуется памятником.

Но это касается не только тех, кто ответственен за установку памятников. Памятники ориентированы и на своих реципиентов, объективно и субъективно ответственных за свои реакции и за свою долю участия и вовлечения в официальные или индивидуальные «ритуалы памяти», смысл которых не просто в обрядовом почитании и поклонении мнимому, фантомному, фиктивному прошлому, настоящему и будущему, а в их репродуцировании или даже продуцировании согласно заданным сценариям, стратегиям и технологиям. Памятник по этой причине — составная часть перманентных дискурсов, определяемых соответствующими «пространствами господства», с присущими им властными и конфликтными отношениями.

Так что семантика и символика памятника — это не только интендированный смысл его установки, но и спровоцированная им вся последующая идеологическая и прочая «обстановка», внутри которой даже исходная функция способна трансформироваться всей последующей репрезентирующей «циркуляцией» памятника. Сам пользователь и реципиент памятника, будучи вовлечен в пространство его действия и воздействия, обретает тем самым право его интерпретации: внутри всех возможных «идеологических диспозиций», горизонтов восприятия и ожиданий допустимы самые разные способы обращения с памятником — и аффирмативный, и индифферентный, и амбивалентный, и критический, и субверсивный, и проч. Так что памятники — это не просто места интерактивной коммуникации, а зоны таких семантических «уплотнений», которые позволяют говорить о символической сверхдетерминации²⁶, когнитивные измерения которой дополняются и видоизменяются аффективными и перформативными состояниями всех актеров и акторов.

IV. От руины к крипте, бункеру и Воскресению

...Рич почувствовал, как внутри треснули новые крипты; вонь, которую он чувствовал, шла не от разложившихся тел, а от разложившихся воспоминаний, а это куда как хуже.

Стивен Кинг. Оно

Потому-то использование археологической метафоры в том же психоанализе выявляет и его источниковедческий и герменевтический пафос, когда в качестве исходной области (страты, горизонта)

26. Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. S. 181.

для выявления содержания психики принимается бессознательное. Притом что для Фрейда та же память никогда не была архивом, будучи функцией Эго, в отличие от Оно с его телесно-органической реальностью, обладающей не столько регенерирующей, сколько откровенно или прикровенно генеративной функцией первичных импульсов и влечений. Получается, что сама психоаналитическая техника, так сказать, трансферного протоколирования превращает меморативно латеральное в аффективно документальное²⁷.

Привлечение технических медиумов в качестве средств фиксации некоторого когнитивного и меморативного опыта делает их, в свою очередь, новым и специфическим источником, структура которого приближается к многомерному потоку, весьма далекому от всякого рода стабильности, континуальности и идентичности...

Но до сих пор речь шла о памятнике в качестве самостоятельного и полноценного физического, материального объекта. Однако памятник — это и след, позволяющий соприкоснуться с прошлым, вернее, с его отсутствием. Памятник — это и руина, и реликт, и просто остатки, и останки, да и многое другое, что выявляет неполноту, неполноценность и неполноправность памяти перед лицом или даже личиной совсем иной физиогномики и просто гномики...

Руина, в отличие от памятника, — всегда результат физического воздействия, это всегда неполнота, изъян и свидетельство насилия со стороны не только человека, но и, например, природы.

Кстати говоря, Античность, по всей видимости (судя по *документальным* свидетельствам), не знает «естественной», то есть природной, руины, возникающей как эффект воздействия стихий или самого времени. Она знакома лишь с результатом сознательного разрушения, например, городов и памятников врага или столь же сознательного уничтожения памяти о той или иной персоне, приговоренной к *damnatio memoriae*. Точно так же и раннее христианство (с переходом в Средние века) не видит в римских руинах действия времени или невольных памятников прошло-

27. Притом что понимание Фрейдом, например, природы симптома позволяет говорить о том, что он эквивалентен — взятый в его меморативной (так для Фрейда) сущности — древним руинам как таковым (исторические здания и живые существа, с ними связанные). Руины — знак-символ прошлого переживания, симптом — «мотивированное незнание относительно нас самих». По сравнению, однако, с деятельностью археолога в деятельности психоаналитика присутствуют фундаментальные отличия: если первый проникает в слои прошлого и раскрывает искажения, вызванные нанесенным ущербом, то последний сталкивается с еще одной активной силой — вытеснением (см.: Ibid. S. 64). Вместо утрат — уловки, вместо открытий — сокрытия.

го, поскольку сохраняются идея прямого исторического преемства Рима и восприятие его как типологической модели Святого Града, пребывающего в вечности. «Элегический» культ древней руины начинается с Петрарки и Ренессанса. В качестве «мест памяти» руины начинают играть двойную и комплементарную роль: то, что сохранилось, — следы прошлого, которые воображение использует в целях воспоминания и восстановления ушедшего, а то, что утрачено, — символы исторической «нечитаемости» и недоступности того, что прошло. Последующие эпохи (особенно барокко) поддерживают двойственность руины: с одной стороны — желанная Аркадия прежней жизни, с другой — меланхолия и ничтожность актуальной экзистенции. Если эпоха Французской революции формирует откровенный культ руины (причем искусственной!), то романтизм впервые порождает смысловую когерентность фрагмента: это теперь даже не символ, а прямой медиум кратковременности современности²⁸.

Руина — оборотная сторона материальности монумента, если придерживаться классической парадигмы. Руина поэтому противостоит тексту, который не только менее подвержен физическому разрушению, хотя бы в силу своей воспроизводимости в письме и в чтении, но и предполагает свое непрерывное оживление в череде интерпретаций, которые создают внутри текста постоянно нарастающий и питающий его «слой историчности» (Ханс-Георг Гадамер).

Руина является «знаком памяти» (то есть референцией к акту воспоминания) и наделена парадоксальной вневременностью (хотя она и несет на себе следы и признаки прошлого, но удерживается в своем наличии фактически вне времени и даже указывает на будущее, напоминая о грядущих утратах). Поэтому руина оказывается разновидностью нарратива, действующего поверх всякого культурно-исторического контекста. Притом она представляет объективизацию исторического сознания, находящего в ней идеальную ценность, отличимую и отделимую от ценности материальной, столь важной как раз для сознания современного. Другая сторона культа утрат, имеющего неожиданно футурологические и эсхатологические уже не ретроспективы, а прямые перспективы и проспективы, — это собственно библейско-профетический нарратив (в том числе и новозаветно-апокалиптический). К нему присоединяется и мифологема природного круговращения, когда всякое рождение содержит в себе зародыш разрушения. Идеология прогрес-

28. См.: *Pethes N., Ruchatz J. Op. cit. S. 509–510.*

са именно в символизме руины находит свою оборотную сторону. Столь характерная и просто обязательная для подобного контекста архитектурная и конструктивистская метафорика прямо предполагает возможность и неизбежность обратных процессов — атектоники и деконструкции: прошлое (упадок и разрушение, наглядно наблюдаемое в настоящем) ожидает в будущем²⁹. Руина, согласно Георгу Зиммелю, есть «настоящая форма прошлого»³⁰. Истинное содержание истории, в версии Вальтера Беньямина, — меланхолия постоянного процесса непостоянства (то есть упадка)³¹.

Так что внутри текста как такового заложена его принципиальная «нечитаемость», его пустотность, нарастающая, в свою очередь, в актах даже не чтения, а прямого и потому деконструирующего разглядывания текста (Жак Деррида), что предполагает «другую герменевтику». Это текст, сам ставший руиной, что не исключает его дешифровку, но уже в «медитативной, фрагментарной и, быть может, меланхолической форме»³².

Соединение подобной откровенной метафорики даже не атектонического, а прямо антитектонического с не менее открытой метафорикой эсхатологической дает самую выразительную и буквально окончательную (в смысле конечную) метафору руины как начала (истока), обращенного и обращающегося в исход — как времени, так и экзистенции, как в земном, так и в небесном аспекте. Это и место, земля обещанная-обетованная — предмет обета-договора, то есть завета, заключенного в прошлом, но навсегда, а потому требующего подтверждения-актуализации. В этом случае всякое настоящее — всегда только поиск, и желаемое обретение происходит через воспоминание (обещание всегда связано

29. Архитектура уже в Античности выступала частью риторической мнемоники, регулирующей порядок речи и связь ее с памятью (образы помещаются в воображаемое, но конкретное и описуемое пространство). Отсюда — превращение архитектуры в «ведущую метафору организации памяти» наряду с такими, например, типами, как «склад-магазин» и «доска» (см.: *Ibid.* S. 52). Стоит помнить, что «деконструкция», несомненно, метафора архитектурная: у Мартина Хайдеггера речь идет о «деструкции», у Эдмунда Гуссерля вообще о «редукции», которая в качестве «эпохе» соединена и со скрытым смыслом исторической эпохи как не просто значимого периода времени, а именно сдвига, слома и перелома истории, понятой как все тот же выстроенный нарратив, имеющий свой путевой маршрут, не обязательно, строго говоря, прямой и безошибочный.

30. *Ibidem.*

31. *Ibid.* Как характерно, что основные теории «руины» относятся к межвоенной поре...

32. См.: *Assmann A. Text und Ruine // Ruinenbilder / A. Assmann u. a. (Hg.). München: Wilhelm Fink, 2002. S. 152–163, bes. S. 163.*

с памятью-напоминанием). И родина как предмет чаяния оказывается лишь «конструкцией, состоящей из воспоминаний», а потому всегда опосредуемой с помощью руины (настоящее — «диаспора времени», согласно Эрнсту Блоху)³³.

Важно понимать, что руина почти буквально посередине времени: она «уже не» целое, но «еще не» разрушенное. Руина есть место ограниченного реального (действительного) и безграничного воображаемого (возможного). Она стягивает и сворачивает в себе, казалось бы, столь очевидные темпоральные модальности...³⁴

Как же противостоять подобной тотальности руины? Можно это делать достаточно безболезненно и даже продуктивно, обращая руину в ее противоположность: речь идет, конечно же, о реставрации и консервации искусственно возникших (то есть не обязательных) руин с превращением их в жилые постройки.

Но возможен и более радикальный путь — деконструкция (руинирование) не только метафорически прошлого, но самой метафизики истории через всю ту же архитектуру, частью которой выступает руина, но сердцевина которой — акт проектирования. Его можно понимать как предвосхищение и ее (архитектуры) воспоминания, ибо акт возведения здания связан с удержанием в памяти того, что спроектировано. Отсюда следует, что в будущей постройке заложено ее возможное разрушение: готовое здание — это то, что напоминает (и настойчиво, ибо устойчиво) о том, что было в прошлом (а сейчас, получается, отсутствует)³⁵. Так что каждая постройка — реализованная руина. Поэтому «в начале была руина» (Деррида)³⁶. Но что же в конце?

Прежде чем предложить один из ответов — некоторое промежуточное резюме, как своего рода выставленная пауза...

Попробуем перечислить еще раз все промежуточные, но краеугольные камни историчности как меморативности.

1. История может быть понята как действие памяти, а именно деятельность и исполнение, то есть усилие, в том числе

33. Pethes N., Ruchatz J. Op. cit. S. 511.

34. Lexikon der Raumphilosophie / St. Günzel (Hg.). Darmstadt: WBG, 2012. S. 348.

35. Приведенные рассуждения, напомним, взяты из полемики Деррида с Питером Айзенманном, позиционировавшим себя как последователя деконструкции и проектировавшего постройки, пусть крайне радикальные, но тем не менее предназначенные *напоминать* о деконструкции и ее *имитировать*, — обстоятельство, как оказалось, разрушительное для логики данного архитектурного движения...

36. Ibidem.

- волевое, воздействие некоторой силы или энергии, продуцирующей определенное, конкретное явление (быть может, и в качестве ответной реакции некоторой иной инстанции, отличной от памяти).
2. Притом история как деятельность — это одно, а история как прошлое — совсем иное. Именно последнее — труд памяти и одна из форм ее самообнаружения.
 3. Память — не то же самое, что находящееся рядом с ней воспоминание, которое является не просто обращением к некоторому хранилищу-архиву тех или иных сведений и не просто реактуализацией некоторого утраченного опыта.
 4. Поэтому следует подчеркивать связь памяти с эмоцией и аффектом (пафосом), то есть зафиксированность в памяти эмоционально-волевых состояний, как нежелательных, болезненных, травматических, так и, наоборот, всякого рода экстатических — от восторга до восхищения и удивления и радости.
 5. Возможность пробуждать память и воздействовать на нее; всякого рода «мнемотехники» всего лишь подтверждение того, что именно Мнемозина — породительница муз.
 6. Среди всех «мнемотехник» выделяется одна — художественное творение. Понятое в самом широком смысле слова как целенаправленное действие (не только его результат), включающее в себя и аспект жеста-указателя (почти что индекс-сигнала), подразумевающего телесно-плотские импликации.
 7. В качестве «памятника» творение обнаруживает свои существенные характеристики, одновременно указывая на выходы за свои пределы, ибо память содержит в себе то, что помечено, это система меток, *оставленных* следов, брошенных камешков, когда можно что-то миновать, оставить, чтобы потом вернуться и взять (или помянуть — в виде поминок о минувшем).
 8. Воздействие памятника — обнаружение духовной, преимущественно доматериальной и, скорее всего, довременной (внеисторической) силы, природа которой должна быть предметом обсуждения; таковым она и предстает.
 9. Но не менее важно и приложение этой силы: и место приложения, «место памяти» — всякая телесность, образ которой — и тело памятника-произведения.
 10. Тело имплицитно указывает место, а место — пространство: память порождает архитектуру, которая есть образ мира, ибо память — образ сознания, конституирующего тот или иной

мир исходя из слаженности себя и способности слагать во-едино нечто вне себя.

11. Строго говоря, весь затеянный нами разговор предназначен для уяснения принципов смыслополагания в пределах некоторого архитектурного целого, «архитектуры времени»³⁷, которая, как было нами показано, способна проявлять себя в самых несхожих облициях, скрывая за ними тем не менее некоторое фундаментальное качество. Его можно описать как привязку образа (практически любого!) к месту и как динамику пространственно-временного выхода того или иного эмоционально-мыслительного состояния в горизонт жизненно-ценностного опыта.

Но камнем и можно, и должно пренебрегать, если он не краеугольный и лежит не в основании, если он претендует на всеобъемлющий и все-вмещающий характер, если он пытается вместить в себя то, что его породило, — сознание и время.

«Камень» находится и в начале, как исходный материал, и в конце, как окончательное разрушение, в том числе и прежде всего самой руины, перестающей быть автономным медиумом и скрытой сердцевинной всякой архитектоники вплоть до космической, где, кстати, размерность не имеет значения. Ибо и «внутри» скрывается, как мы только что выяснили, место, парадоксальным образом и поглощающее свою темпоральность, и ее же негативно (в акте не просто отрицания, а именно забвения), весьма активно, хотя и двусмысленно использующее. Это, как нетрудно догадаться, «крипта», странное образование, в том числе и внутри психики, не совсем доступное ни архитекторам, ни психоаналитикам³⁸. Ибо она отрицает, казалось бы, святая святых сознания — память и воспоминание. При ближайшем рассмотрении, однако, это не удивительно, ибо крипта сама претендует на святая святых, будучи одновременно чистой воды «имагинариумом».

Можно сказать, что крипта — сердцевина уже и руины, которая, как мы только что выяснили, в сердце всякой архитектоники, даже самой мировой. Руина, скрывающая крипту или в таковую облакающаяся, — уже не «место дискурса», а сам «знак дискурса»³⁹.

37. Ср.: *Kwinter S. Architectures of Time. Toward a Theory of the Event in Modernist Culture.* Cambridge, MA; L.: MIT Press, 2001.

38. См. подробно о крипте и в сравнении с феноменом «мнемотопа»: *Ванеян С. С. Монументальные моменты мнемотопа.*

39. *Lexikon der Raumphilosophie.* S. 348.

Так что крипта — вовсе не природное место, а запечатленная история некоего искусственного образования, некоей *архитектуры*, артефакт места, *схваченного* в другом, однако же от него строго отъединенного, изолированного от всеобщего пространства посредством чуланов, перегородок, анклавов. Чтобы от него увести вещь⁴⁰.

Но как есть искусственная руина, в том числе созданная другим искусством — военным, и как есть искусственные (искусством реставрации) и потому, кстати говоря, оправданные и приемлемые способы ее упразднения (вместе с ее смыслами), так есть и искусственная форма крипты. Она точно так же оборачивает ее смысл в прямо противоположный, но внутри нее тем не менее сохраняемый (потому что схороненный⁴¹). Это, безусловно, бункер.

Именно в нем руина находит свою максимально меланхолическую и почти эсхатологическую проекцию-эквивалент. Недоступность крипты в силу ее а-топичности являет в феномене «бункера» своего трансферного двойника, который как средство защиты извне (тогда как крипта — шизоидная защита от угроз изнутри) обнаруживает свою буквальную непроницаемость и плотность, будучи погружен в «плоть земли»⁴². Из этого следует обстоятельство, опять же, почти космического значения: «пространство оказывается гомогенным, абсолютная война — свершившимся фактом, а монолит — ее памятником»⁴³. Однако если бункер обещивает пусть и мнимую, но «выживаемость» и если он «сходен с криптой, префигурирующей воскресение, то тогда — и со спаси-

40. *Derrida J. Fors // Abraham N., Torok M. Kryptonimie. Das Verbarium des Wolfsmanns. Fr.a.M.; B.; Wien Ullstein, 1979. S. 9.* Курсив Деррида. Предисловие Деррида написано специально для немецкого издания книги, в которой впервые появляется «крипта» (см.: *Abraham N., Torok M. La crypte au sein du moi // Idem. Lecorce et le noyau. P.: Flammarion, 1987*).

41. Понятно, что архитектурно-литургическая метафорика позволяет двигаться дальше: все случаи смещающе-трансформирующей семантики — верный признак трансцендирования, скользящей, казалось бы, в незыблемом пространстве историчности сознания как некоем вакууме, лишь обозначая свое присутствие, ибо за ним — Присутствие! И там, где крипта оборачивается Гробом, а Гроб предлагается в Престол, где Смерть находит продолжение в Воскресении, там можно говорить уже о «трансценденции второго порядка» и о «трансценденции трансценденции» (см.: *Erne T. Hybride Räume der Transzendenz. Wozu wir heute noch Kirchen brauchen. Studien zu einer postsäkularen Theorie des Kirchenbaus. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2017. S. 17*).

42. *Verilio P. Bunkerarchäologie. Wien: Passagen-Verlag, 2011. S. 64.*

43. *Ibid. S. 68.*

тельным ковчегом, тем именно средством, что выводит из опасной зоны, двигаясь навстречу смертельным рискам»⁴⁴.

Поэтому вместо обещанных ответов — опыт еще одного поэта:

Вечность камня и неба ночного
Одинаково сердцу страшны —
Только в трепетной вечности слова
Мы прошедшее видеть вольны⁴⁵.

Итак, между камнем (землей — памятником) и небом (Богом) связующее начало — трепет вечности подлинной временности, пребывающей в сердце, исполненном страха, но и наполненном Словом и Духом, а значит, крепостью. Оно — условие видения и ведения прошлого, о котором можно слагать в том числе и стихи, тем самым его постигая (настигая) в «предчувствии счастья», фактически — в предвкушении вечного блаженства. И потому так нелегко удержаться от последнего поэтического свидетельства:

И когда, после долгих пыток,
Небеса совьются как свиток,
Эти камни окончат труд
И последними упадут⁴⁶.

Падут, дабы восстать (и дабы дать воссоздать).

Библиография

- Abraham N., Torok M. *La crypte au sein du moi* // Idem. *L'ecorce et le noyau*. P.: Flammarion, 1987.
- Assmann A. *Text und Ruine* // Idem. *Ruinenbilder* / A. Assmann u. a. (Hg.). München: Wilhelm Fink, 2002.
- Denkmal — Zeichen — Monument. *Skulptur und öffentlicher Raum heute* / E. Mei, G. Schmirber (Hg.). München: Prestel, 1989.
- Derrida J. *Fors* // Abraham N., Torok M. *Kryptonimie. Das Verbarium des Wolfsmanns*. Fr.a.M.; B.; Wien Ullstein, 1979.
- Erne T. *Hybride Räume der Transzendenz. Wozu wir heute noch Kirchen brauchen*. Studien zu einer postsäkularen Theorie des Kirchenbaus. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2017.
- Gedächtnis und Erinnerung. *Ein interdisziplinäres Handbuch* / C. Gudehus,

44. Ibid. S. 79. Впрочем, стоит помнить, что «последняя цитадель — это театр» (Ibid. S. 82).

45. Калинина А. *Счастье* // Вечность камня и неба ночного. Альманах / Сост. М. Иверов. М.: Воймега, 2011. С. 15.

46. Ушаков А. *Менгиры* // Вечность камня и неба ночного. Альманах. С. 92.

- A. Eichenberg, H. Welzer (Hg.). Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2010.
- Goethe J. W. Die schönen Künste... von Sulzer [Rezension] // Frankfurter Gelehrten Anzeigen. 18.12.1772.
- Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Bd. 3. Skulptur und Plastik / U. Bischoff (Hg.). Stuttgart: Reklam, 1985.
- Kwinter S. Architectures of Time. Toward a Theory of the Event in Modernist Culture. Cambridge, MA; L.: MIT Press, 2001.
- Lexikon der Raumphilosophie / St. Günzel (Hg.). Darmstadt: WBG, 2012.
- Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe / U. Pfisterer (Hg.). Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2011.
- Pethes N., Ruchatz J. Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek: Rowohlt, 2001.
- Piper F. Einleitung in die Monumentale Theologie. Eine Geschichte der christlichen Kunstarchäologie und die Epigraphik. Mittenwald: Maander, 1978.
- Sulzer J. G. Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung, betrachtet. Leipzig: Weidmann u. Reich, 1772.
- Virilio P. Bunkerarchäologie. Wien: Passagen-Verlag, 2011.
- Брюггеман У. Введение в Ветхий Завет. Канон и христианское воображение. М.: Библийско-богословский институт св. апостола Андрея, 2009.
- Ванеян С. С. Монументальные моменты мнемотопа // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Материалы конференции. М.; СПб.: НП-Принт, 2012. С. 327–334.
- Ванеян С. С. Памятники искусства и монументы науки // Искусство христианского мира. Вып. 12. М.: Издательство Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. С. 12–41.
- Введение в Ветхий Завет / Под ред. Э. Ценгера. М.: Библийско-богословский институт св. апостола Андрея, 2008.
- Винкельман И. И. История искусства древности. СПб.; М.: Пальмира, 2017.
- Винкельман И. И. Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре // Он же. Избр. произв. и письма. М.: Ладомир, 1996.
- Винкельман И. И. Описание бельведерского торса в Риме // Он же. Избр. произв. и письма. М.: Ладомир, 1996.
- Гёте И. В. О немецком зодчестве // Он же. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М.: Художественная литература, 1975. С. 7–15.
- Калинина А. Счастье // Вечность камня и неба ночного. Альманах / Сост. М. Иверов. М.: Воймега, 2011.
- Кинг С. Оно. М.: АСТ, 2017.
- Классические библейские комментарии. Т. 1: Книга Бытия. М.: Олимп, 2010.
- Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. М.: Правда, 1991.
- Ушаков А. Менгиры // Вечность камня и неба ночного. Альманах / Сост. М. Иверов. М.: Воймега, 2011.
- Фуко М. Археология знания. Киев: Ника-Центр, 1996.
- Фуко М. Археология знания. М.: Гуманитарная академия, 2004.
- Шукуров Ш. М. Образ Храма. М.: Прогресс-Традиция, 2002.

STONES OF MEMORY: MONUMENT, DOCUMENT, CRYPT, BUNKER

STEPAN VANEYAN. Professor at the Department of the History of Art,
Faculty of History, vaneyans@gmail.com.
Lomonosov Moscow State University (MSU). Address: 27 Lomonosovsky ave.,
Bldg 4, GSP-1, 119991 Moscow, Russia.

Keywords: monument; stone; the numinous; eschatology; document; ruin;
crypt; mnemotope.

An interaction with a work of art is always a meeting with something which both once existed and then became part of a past and, at the same time, something which is here and now, new and unique. The historical and aesthetic always coexist and compete in a work of art occurring in the visual field and in a space of contemplation. This is why understanding a work of art means three things at once: remembering, memorizing and reminding; in other words, such understanding is an effort of memory and imagination together with feelings, thoughts and emotions. For this reason, a work of art is a monument and an epiphany, something hidden and buried and also something which rises from the dead and comes alive before the spectator.

For the understanding of the analytical features of the monument it is useful to consider the history of the tombstone as a type of monument which started in antiquity and—following all its metamorphoses of meaning—acquired its modern meaning in the 19th century. Apart from more traditional concepts, the newly coined metaphorical term “mnemotope” will be also useful. It should be distinguished from related concepts of “monument,” “relic,” and other similar terms. The term “mnemotope” highlights the sacral spatial constituent which shows its difference from “crypt.” While “mnemotope” is open and needs “reading,” “crypt” is an image of unwillingness to cognize (rather than just the desire to forget). Thus, any analytical discourse on art is a system of places—“topoi,” a special “topica” as a system of transition from the reality of creation and art to the related complimentary reality of cognition, knowledge and science.

DOI: 10.22394/0869-5377-2017-6-203-233

References

- Abraham N., Torok M. *La crypte au sein du moi. L'ecorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987.
- Assmann A. *Text und Ruine. Ruinenbilder* (Hg. A. Assmann u. a.), München, Wilhelm Fink, 2002.
- Brueggemann W. *Vvedenie v Vetkhii Zavet. Kanon i khristianskoe voobrazhenie* [An Introduction to the Old Testament: The Canon and Christian Imagination], Moscow, Bibleisko-Bogoslovskii institut sv. apostola Andreia, 2009.
- Denkmal — Zeichen — Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute* (Hg. E. Mei, G. Schmirber), München, Prestel, 1989.
- Derrida J. Fors. In: Abraham N., Torok M. *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien Ullstein, 1979.
- Erne T. *Hybride Räume der Transzendenz. Wozu wir heute noch Kirchen brauchen. Studien zu einer postsäkularen Theorie des Kirchenbaus*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, 2017.
- Foucault M. *Arkheologiia znaniia* [L'Archéologie du savoir], Kiev, Nika-Tsentr, 1996.

- Foucault M. *Arkheologiia znaniia* [L'Archéologie du savoir], Moscow, Gumanitarnaia akademiia, 2004.
- Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Hg. C. Gudehus, A. Eichenberg, H. Welzer), Stuttgart, Weimar, J. B. Metzler, 2010.
- Goethe J. W. Die schönen Künste... von Sulzer [Rezension]. *Frankfurter Gelehrten Anzeigen*, 18. Dezember 1772.
- Goethe J. W. O nemetskom zodchestve [On German Art of Building]. *Sobr. soch.: V 10 t. T. 10* [Collected Works: In 10 vols. Vol. 10], Moscow, Art Literature, 1975, pp. 7–15.
- Kalinina A. Schast'e [Happiness]. *Vechnost' kamnia i neba nochnogo. Al'manakh* [Eternity of Stone and Night Sky. Almanac] (ed. M. Iverov), Moscow, Voimega, 2011.
- King S. *Ono* [It], Moscow, AST, 2017.
- Klassicheskie bibleiskie kommentarii. T. 1: Kniga Byt'ia* [Classical Biblean Commentaries. Vol. 1: Genesis], Moscow, Olimp, 2010.
- Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Bd. 3. Skulptur und Plastik* (Hg. U. Bischoff), Stuttgart, Reklam, 1985.
- Kwinter S. *Architectures of Time. Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*, Cambridge, MA, London, MIT Press, 2001.
- Lexikon der Raumphilosophie* (Hg. St. Günzel), Darmstadt, WBG, 2012.
- Mann Th. *Iosif i ego brat'ia. T. 1* [Joseph und seine Brüder. Bd. 1], Moscow, Pravda, 1991.
- Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe* (Hg. U. Pfisterer), Stuttgart, Weimar, J. B. Metzler, 2011.
- Pethes N., Ruchatz J. *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek, Rowohlt, 2001.
- Piper F. *Einleitung in die Monumentale Theologie. Eine Geschichte der christlichen Kunstarchäologie und die Epigraphik*, Mittenwald, Maander, 1978.
- Shukurov Sh. M. *Obraz Khrama* [Image of the Temple], Moscow, Progress-Traditsiia, 2002.
- Sulzer J. G. *Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung, betrachtet*, Leipzig, Weidmann u. Reich, 1772.
- Ushakov A. Mengiry [Menhirs]. *Vechnost' kamnia i neba nochnogo. Al'manakh* [Eternity of Stone and Night Sky. Almanac] (ed. M. Iverov), Moscow, Voimega, 2011.
- Vaneian S. S. Monumental'nye momenty mnemotopa [Monumental Moments of Mnemotope]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva. Materialy konferentsii* [Actual Problems of Theory and History of Art], Moscow, Saint Petersburg, NP-Print, 2012, pp. 327–334.
- Vaneian S. S. Pamiatniki iskusstva i monumenty nauki [Art Memorials and Monuments of Science]. *Iskusstvo khristianskogo mira. Vyp. 12* [Art of Christian World. Iss. 12], Moscow, Izdatel'stvo Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta, pp. 12–41.
- Virilio P. *Bunkerarchäologie*, Wien, Passagen-Verlag, 2011.
- Vvedenie v Vetkhii Zavet* [An Introduction to the Old Testament] (ed. E. Zenger), Moscow, Bibleisko-Bogoslovskii institut sv. apostola Andreia, 2008.
- Winckelmann J. J. *Istoriia iskusstva drevnosti* [Geschichte der Kunst des Alterthums], Saint Petersburg, Moscow, Pal'mira, 2017.

- Winckelmann J. J. Mysli po povodu podrazhaniia grecheskim proizvedeniiam v zhivopisi i skulpture [Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst]. *Izbr. proizv. i pis'ma* [Selected Works and Letters], Moscow, Ladomir, 1996.
- Winckelmann J. J. Opisanie bel'vederskogo torsa v Rime [Of the Torso in the Belvedere]. *Izbr. proizv. i pis'ma* [Selected Works and Letters], Moscow, Ladomir, 1996.