

Статья посвящена историческому влиянию опыта чумных эпидемий на судьбу города как типа поселения. Чума рассматривается не столько в качестве медицинской и санитарно-технической проблемы, сколько в качестве трансвременного культурного текста, связанного с явлениями социальной деструкции города, в том числе и в наши дни. Особо выделен феномен сегодняшней «информационной чумы», благодаря мобильным средствам коммуникации и интернету распространяющейся среди населения современных городов со скоростью чумных блох средневековья.

**Ключевые слова:** город; чума; кризис урбанизации; карантин; гетто, социальная деструкция; театрализация; танец; карнавал; социальная чума; информационные манипуляции. /

The article is devoted to the historical impact of plague epidemics on the life of such type of settlements as the city. The plague is considered not so much as a medical and sanitary-technical problem as a transtemporal cultural text related to the phenomena of the city's social destruction, including nowadays. The article features the phenomenon of today's "information plague", which is spreading among present-day citizens at a speed of medieval plague fleas due to mobile means of communication and the Internet.

**Keywords:** city; plague; crisis of urbanization; quarantine; ghetto; social destruction; theatricalization; dance; carnival; social plague; information manipulations.



## Город и чума / The City and The Plague

текст  
**Леонид Салмин** /  
text  
**Leonid Salmin**

Ничто так не театрализует город, ничто так не превращает его в охваченную огнем зрительской вовлеченности сцену и не проявляет в нем концентрированную драму человеческого общежития, как внезапные и неотвратимые массовые бедствия. В особенности такие коварные, противостоят которым не в силах ни мощь научно-технических достижений цивилизации, ни культура социального взаимодействия и управления, ни даже общественная мораль или религиозное чувство. Речь о напастях такого рода, которые, в отличие от зримого ужаса пожара или бомбардировки, не уничтожают архитектурное тело города, но, напротив, оставляют нетронутыми городские ландшафты и при этом непостижимым образом превращают в ад саму человеческую жизнь, в этих ландшафтах существующую.

Речь пойдет о Чуме – о страшной болезни, относящейся к группе так называемых карантинных инфекций и успевшей за многие столетия мировой истории собрать по городам планеты многомиллионную жатву человеческих смертей. В контексте истории развития городской цивилизации чума – не просто заразное заболевание, безжалостно сокращавшее демографию самых разных ареалов человечества, не просто медицинский фактор, повлиявший на формирование санитарно-гигиенических стандартов и норм эпидемиологической безопасности. Чума – колоссальной силы культурный образ. Чума – символ, миф, текст. Именно в таком культурологическом и семиологическом ракурсе становится видно, насколько Чума и Город связаны между собой, в какой степени пространства города пронизаны силовыми линиями чумной истории.

Человек XXI века, с одной стороны, натренированный опытом века предшествующего (с его разрушительными войнами, эпидемиями, техногенными катастрофами, террористическими угрозами и прочими напастями), а с другой стороны, психологически дистанцированный от осязаемой реальности бедствий толщей медийных «подушек безопасности», кажется, уже потерял чувствительность к урбанистическим трагедиям любого масштаба и не способен испытывать такие эмоциональные потрясения, какие испытывал горожанин XVI или XVII века. Между тем, опыт чумы – слишком, казалось бы, далекий

и густо обросший патиной мифопоэтического переосознания – при взгляде из дня сегодняшнего представляет исключительный интерес. Чума – чрезвычайно мрачная эсхатологическая призма, но то преломление образа города, которое она задает, обретает неожиданную актуальность в контексте размышлений о современном кризисе урбанизации.

Урбанистическое развитие всегда сталкивалось с проблемами, ставившими под сомнение саму идею города как наиболее прогрессивного типа поселения. Но, пожалуй, лишь в XIV веке, когда Европа оказалась охвачена пандемией чумы, а города стали для сотен тысяч их жителей порталами в мир иной, впервые возникли предпосылки для стратегической рефлексии самих целей и смыслов городского развития. Чума высветила город как гигантское архитектурно-ландшафтное блюдо, на котором человеческая цивилизация преподносила свое коллективное тело как некое соборное жертвоприношение. Город, уже давно успевший достичь высокой плотности населения, предстал концентратом человеческой биомассы, подготовленной к пожиранию безжалостным чудовищем Чумы. Исторически Город и Чума словно бы специально двигались навстречу друг другу, чтобы кульминацией этого сближения стало жуткое в своем всепоглощающем, трансконтинентальном масштабе пиршество смерти. Если сегодня, в контексте современного научного знания, распространение чумы по городам Европы в XIV–XVIII веках рассматривается как чисто эпидемическая история, пусть и полная трагизма человеческих потерь, то в контексте религиозной ментальности городского населения того времени чумная напасть понималась, прежде всего, эсхатологически – как высший промысел, как наказание и знак всеобщего конца. В глазах жителей Марселя или Авиньона, Генуи или Барселоны чума, выкашивавшая население этих городов в середине XIV века, представляла проявлением Небесного гнева, обрушившегося на христиан за грехи их. Этот, по определению папы Климента VI, «тайный суд Божий» не отличался ни малейшей избирательностью. Чума убивала всех, не разбирая ни пола, ни возраста, ни положения, ни богатства. Эта ее индифферентность к каким бы то ни было различиям между людьми – один из самых важных факторов чумной истории.



^ Пляска Смерти. Гравюра Михаэля Вольгемута, 1493



< Гравюра, изображающая чумного доктора в специальном костюме. XVII в.

Религиозное население средневековой Европы, за тысячелетие христианства уже успевшее накопить опыт единства в духе, столкнулось с особым, предельно драматичным опытом единства в теле. С одной стороны, чумная напасть проявила всеобщность бессилия всякой человеческой плоти перед лицом Черной смерти (как назвали болезнь в то время). Непонимание причин и механизмов распространения, невидимость путей проникновения рождали ощущение массового характера «Божьего наказания», его тотальной неотвратимости. Чума писала чудовищную картину телесного равенства перед лицом смерти королей и нищих, солдат и гражданских, женщин и мужчин, праведников и грешников. Она упразднила все сформированные обществом социальные иерархии, обесмысливала привилегии и лишала население каких бы то ни было субординационных ориентиров. Город был гигантским горизонтальным жертвенником, где множество телесных индивидуальностей превращались в частицы единого страдающего тела. С другой стороны, чума привела к беспрецедентному разобщению между людьми. Чума как бы инвертировала опыт повседневной телесной общности, превратив любые ситуации телесной близости и единства (как, например, семейное застолье или супружеское ложе) в потенциально опасные и избегаемые. Все человеческое, что определяло влечение и интерес людей друг к другу, все ценности соорганизации, сближения, преодоления одиночества, все искомое тепло семейного и городского социума дискредитировались невыносимо жутким, инверсным зрелищем телесной общности – плотной горой чернеющих трупов.

Дошедшие до нас литературные свидетельства и образцы изобразительных повествований говорят о том, что чума лишала горожанина, прежде всего, психологической и моральной ориентации. Мгновенное крушение привычной картины мира сподвигало городского жителя к социально аномальным, «сумасшедшим» сценариям поведения. И у пережившего флорентийскую чуму Джованни Бокаччо в его «Декамероне», и в описывающем великую чумную эпидемию 1665 года в Лондоне романе Даниэля Дефо «Дневник чумного города» есть указания на то, как, оказавшись на краю жизни, люди пускаются во все тяжкие – впадают в пьянство и дебоширят, пре-

даются вызывающим развлечениям и удовлетворению подавленных дотоле страстей. Взрывы распущенности и растления, презрение морали и правил поведения – типичные симптомы того массового нервного срыва, который провоцирует неостановимое шествие чумы. Однако же главное при этом – не столько крушение нравственных установлений, не столько выход наружу темных сторон человеческого существа, сколько всепоглощающий страх, сознание фатальной невозможности противостоять надвигающейся смерти.

Время охваченного чумой города словно бы теряет привычную перспективу. Каждая минута – последняя. И потому пространство города, в благополучные, безопасные времена аккуратно обеспечивающее и разделяющее различные формы городской жизни, как бы «схлопывается». Трагедия конца происходит одновременно повсюду. Стены и архитектура города словно пропитываются единым апокалиптическим духом, и город ввергается в эмоциональный и смысловой коллапс, превращаясь для его обитателей в «черную дыру». Сознание горожанина, будучи не в силах справиться с неотвратимостью всеобщей гибели, сопротивляется, вытесняя страшную реальность, замещая ее сиюминутными фантомами жизни, некими карнавальными призраками, как бы аккумулирующими в ситуации отсутствия времени, за мгновение до смерти, все недожитое, недобранное, недовкушенное. Как тут не вспомнить пушкинский «Пир во время чумы»:

*Зажжем огни, нальем бокалы,  
Утопим весело умы  
И, заварив пиры да балы,  
Восславим царствие Чумы.*

Образ охваченного чумой города с гениальным лаконизмом нарисован у Пушкина в первой же авторской ремарке, предваряющей текст: «Улица. Накрытый стол. Несколько пирующих мужчин и женщин». Жутковатая карнавальная инверсия – город вывернут наизнанку. Люди с отчаянным вызовом пируют посреди улицы. Не плачут в доме, не молятся в храме, но пируют на улице. Пушкинский чумной город – театральная декорация для разворачивающейся драмы людского умопомраче-

ния. В целом ряде живописных и гравюрных изображений XVI–XVII веков, посвященных чумным эпидемиям, город представлен именно так – подчеркнуто сценографически. Отчасти это связано с общей театрализацией языка архитектуры этого времени (особенно в барокко), отчасти – с установившейся в изобразительном искусстве «мизансценичностью» иконографии, а отчасти – с парадоксальной, концентрированной «зрелищностью» сцен непридуманной человеческой трагедии, разворачивающейся повсюду в городе.

«Утопление умов», экзальтированное погружение в «пиры да балы» и восславление триумфа чумы – картина, конечно же, чрезвычайно странная, не объяснимая в разумной системе эмоциональных и моральных координат. Но зато обретающая острый экзистенциальный смысл в контексте карнавального переозначения всего происходящего. Карнавалы соединяет Город и Смерть в образах маскарадных превращений, он принимает Пир и Чуму в общем пространстве «жизни на краю». Пушкинский персонаж, один из героев чумного *scazzu show*, указывая на это взаимоисключающее и одновременно взаимосвязанное соседство, замечает:

*Развеселись – хоть улица вся наша  
Безмольное убежище от смерти,  
Приют пиров, ничем невозмутимых,  
Но знаешь, эта черная телега  
Имеет право всюду разъезжать.*

Он имеет в виду чумную телегу, не встречающую преград на своем пути – символ всепроникающей, никого не щадящей смерти. Этот пушкинский образ в чем-то вторит образу, который мы находим в созданных на сорок лет ранее венецианских эпиграммах Гете:

*Эту гондолу сравню с колыбелью, качаемой мерно,  
Делает низкий навес лодку похожей на гроб.  
Истинно так! По Большому каналу от люльки до гроба  
Мы без забот через жизнь, мерно качаясь, скользим.*

Эти строки не обращаются непосредственно к чумной истории Венеции, но тень этой истории ощутимо ложится на них в виде мотива смерти, движущейся в пространстве города. Здесь, как и после у Пушкина, обнаруживается символическое схлопывание времени – когда между колыбелью и гробом почти неуловим просвет, именуемый человеческой жизнью. Венеция, как никакая другая город, аккумулировала в себе память чумной трагедии. Она хранит пережитое в самой своей культурной плоти. Причем хранит не только опыт страдания и гибели, но и опыт сопротивления, опыт противостояния всецелой болезни. Именно в Венеции в XIV веке, в период эпидемии впервые изобретен чумной карантин, в задачу которого входило не допустить проникновение болезни в город. Первоначально был установлен период в сорок дней и ночей (*quarantena*) для иностранных кораблей, прибывавших в Венецию с торговыми грузами и людьми. Вслед за Венецией технология изоляции потенциальных источников чумной опасности и выдерживания карантинного срока получила распространение во многих европейских (прежде всего приморских) городах. Первым венецианским чумным изолятором стала специальная больница на острове Лазаретто (изначально название связано с деятельностью рыцарей ордена Святого Лазаря, опекавших лепрозории и содержавших там больных, страдающих болезнью Святого Лазаря – проказой). Отсюда пошли и сам термин «изолятор» (от итальянского «*isola*» – остров), и наименование «лазарет», позже прижившееся преимущественно в качестве названия военно-медицинских учреждений.

Был в Венеции и другой образец территориальной изоляции, не связанный напрямую с противочумными мерами, но неожиданно проявившийся в условиях чумных эпидемий XVI–XVII веков. Речь о венецианском Гетто – изолированном каналами участке района Каннареджо. Здесь, в изоляции от остального города, с 1516 года проживали венецианские евреи. В условиях чумной эпидемии изолированность Гетто оказалась парадоксальным преимуществом для его жителей. Евреи перенесли чуму с меньшими потерями, чем остальной город. Свою роль в этом сыграли и принятые в Гетто весьма продвинутые для того времени санитарно-гигиенические нормы, и отсутствие для евреев запрета на занятия медициной. Правда, оборотной стороной этого, как и во многих других европейских городах, незамедлительно стало преследование и уничтожение евреев на основании подозрений в злонамеренном распространении чумной заразы.

Дошедший до наших дней образец затаянного городского праздника, известный всем Венецианский карнавал – во многом дитя драматического союза Города и Чумы. Именно перед лицом всеобщей гибели, на краю смертельной пропасти город способен превратиться в такую вовлекающую всех жителей игру, когда женщина и мужчина, старик и дитя, господин и слуга, богач и нищий могут посмотреть друг другу в глаза, ловя во встречном взгляде не тень сословных, возрастных или общественно-иерархических различий, а рафинированный, очищенный от всего суетного и преходящего момент истины. С этим высвобождением истины через экзистенциальное обезличивание межлической коммуникации на фоне гибнущего города связан и венецианский культ маски. Чума рождает городской театр переодетых и перелицовываний. Маска концептуализирует отношения Чумы и Города в сознании и переживании горожанина, оказавшегося перед лицом смерти, но не готового смотреть в это лицо прямо. В этом смысле маска – спасительная обманка, за которую хватается мечущееся воображение горожанина, и она же – последнее, что скрывает от него подлинный лик смерти.

Совершенно не случайно облик «Чумного доктора» (врача, занятого лечением больных чумой и облаченного в специальный защитный костюм, включающий особую клювообразную маску) вошел в маскарадный пантеон итальянской «Комедии дель арте». Длинный нос маски Чумного доктора – выразительный символ дистанции, разобщения, межличностного «карантина» и в то же время знак связи, коммуникации, врачебного любопытства, свидетельство сопротивления разгулу Черной смерти. Образ Чумного доктора интригует необычностью своего рисунка и пластики. Из человека он превращается в некое птицеподобное существо.

В том безумном театре масок, который разворачивается в охваченном чумой городе, вообще принципиально изменяется весь пластический рисунок человеческого облика и поведения. Предсмертная экзальтация находит вдруг неожиданно хореографические формы выражения. По многим иконографическим источникам мы видим, что запечатленные сцены чумного безумия полны какой-то странной танцевальной пластики, зачастую они прорисованы так, как будто люди не умирают, а танцуют, будто их страдание преобразовано в буйную, экспрессивную пляску. С этой интуицией танцевальной агонии связано появление в искусстве жанра, получившего название «*Danse macabre*» (Пляска смерти) и породившего богатую иконографию брэнности человеческого бытия. Танец – даже такой странный, нервный, нелепый, сумасшедший – все же последнее прибежище и прощальное наслаждение человеческого тела. Человек танцует вместе со смертью, продвигаясь к могиле. Глядя сквозь этот сюжет на город как место человеческого общежи-

тия, невозможно не ощутить глубинный трагизм всякого городского пространства.

На большом временном расстоянии мы уже порой не в состоянии отделить события чумной истории от событий, вызванных другими причинами, но вошедшими в хроники также под клеймом чумы. Так, в 1518 году в Страсбурге имело место загадочное явление, получившее впоследствии название «Танцевальная чума». В течение нескольких дней около четырехсот человек непрерывно танцевали на улицах города. Не в силах прекратить танец, многие из них скончались от физического изнеможения, инфарктов, инсультов и прочего. Вспышки «Танцевальной чумы» наблюдались и в других городах. Современные научные теории объясняют эти события пищевым отравлением психоактивными продуктами спорыньи, поражающей некоторые злаковые культуры. Однако же в контексте не научно-медицинского, а культурологического размышления о подобных эксцессах городской истории важнее тот мета-символизм

Чумы, который связан не с конкретными клиническими обстоятельствами в конкретном месте, а с единым, наблюдающимся в разных городах апокалипсическим переживанием преддверия всеобщего конца. И конечно, любопытно и показательно, что танец интуитивно интегрирован в картину триумфа Смерти.

При всей неисчислимости понесенных человеческих потерь города Европы, пережившие чумную напасть не могли все же не зафиксировать в своих пространствах, в своей архитектуре и в своей культурной среде в целом тему исторической победы над Чумой. На площадях многих городов, одолевших чуму, нашел место новый вид монумента – так называемый «Чумной столб» (как правило, сложно декорированная колонна со скульптурным изображением Девы Марии наверху). Сохранившиеся до нашего времени, созданные преимущественно в эпоху барокко чумные столбы можно увидеть в Вене и Вроцлаве, в Праге и Будапеште, в Мюнхене и Оломоуце. Некоторые городские пространства обрели качество

v Триумф Смерти. Питер Брейгель





^ Фреска «Триумф Чумы». Палаццо Абателлис, Палермо

мемориалов. Наиболее драматичными формами мемориалов стали погосты с тысячами чумных захоронений (как, например, венецианский остров-кладбище Сан-Микеле). Кое-где появился такой диковинный, шокирующий наших современников тип мемориального сооружения, как «Костница» – хранилище костных останков жертв чумных эпидемий (например, знаменитая Костница в чешском городе Кутна Гора, в которой все детали интерьера выполнены из скелетных фрагментов – черепов и костей). Костница – особенный символ города и, вероятно, самая безжалостная форма памяти о чумной истории. Костница прямым и жутковатым текстом говорит нам о том, что город в буквальном смысле стоит на костях предшествующих поколений горожан – людей, переживших такие ужасы, которые нам, ныне живущим, известны лишь в качестве страшных преданий и легенд.

Огромное архитектурное наследие европейских городов связано с увековечиванием их памяти о пережитом и с восславлением их небесных защитников и покровителей. Храмы, посвященные различным святым, способствовавшим избавлению от чумы, представляют собой целый большой слой культурной архитектуры. Достаточно вспомнить такие архитектурные памятники, как венецианская церковь Санта-Мария делла Салюте в районе Дорсодуро или венская Карлскирхе. В венецианском сисьере Сан-Поло расположена церковь Сан-Рокко, посвященная одному из покровителей города – святому Рокко (Роху), исцелителю от чумы (в церкви хранятся его мощи, выкраденные в свое время венецианцами так же, как и мощи Святого Марка). Рядом с церковью находится Скуола гранде ди Сан-Рокко, одна из шести подобных венецианских скуол. Ее интерьеры наполнены огромными живописными полотнами работы Якопо Тинторетто, посвященными о житии святого Рокко. Глядя на экспрессивный размах живописи Тинторетто, на пластический разгул его образов и композиций, невозможно не задуматься о том, как опыт проживания грандиозного масштаба чумных бедствий повлиял на масштаб пространственных амбиций изобразительного искусства. Опыт трагической театрализации города во дни страшного зрелища чумной эпидемии не мог не повлиять на творчество Тинторетто, как, впрочем, и многих других представителей венецианской школы.



^ Гравюра Гендрика Гондиуса, изображающая женщин, пораженных танцевальной чумой (по живописному оригиналу Питера Брейгеля)

Для сознания сегодняшнего жителя города чума – в большей степени жуткая историческая легенда, нежели актуальный образ. Научные, медицинские, социальные достижения развития городской культуры и жизни позволили достичь такого уровня санитарно-эпидемиологической безопасности, что чума уже давно не воспринимается как реальная угроза. Противочумные меры давно стали санитарно-технической рутинной. И все же чума как трансцендентально-символический опыт и как социально-психологический урок сохраняет свое значение поныне. Главное, что единодушно отмечали все исторические свидетельства далеких чумных событий – это существование как бы двух ипостасей чумы – клинической и социальной. При этом свидетели и хронисты событий обращали внимание на то, что «социальная чума» представляла более страшной и разрушительной силой, чем собственно чумная зараза. «Социальная чума» – это катастрофическое разрушение всех базовых связей городского сообщества, это деструкция и рассыпание всех привычных иерархических конструкций, утрата форм и смыслов социальной организации. Не случайно в XX веке слово «чума» трансформировалось в актуальный эмоциональный код, в политическую метафору и стало связываться в большей мере с явлениями не столько физического, сколько ментального порядка (достаточно вспомнить, скажем, выражение «коричневая чума» в контексте антифашистского дискурса и «красная чума» в контексте антибольшевистского дискурса).

Опыт чумы показал, как легко и быстро могут быть разрушены все те связи, все те коммуникационные механизмы, которые делают город целостным организмом, своего рода единой самоуправляемой «нейросетью». В наши дни клинические угрозы городу достаточно успешно блокируются. Вся мощь научных и технологических ресурсов, все возможности городской логистики и управления работают на благополучие населения и санитарную безопасность обитаемого пространства. Однако знакомые по опыту чумных времен социально-структурные симптомы кризиса города обнаруживаются и в нынешних условиях. Только связаны они уже отнюдь не с медицинскими эпидемическими угрозами. В современном мегаполисе мы видим наступление некой новой социальной

чумы – чумы информационно-коммуникационной. Место прежнего эпидемического субстрата заняла информация, распространяющаяся так же разнонаправленно и всеохватно, как и полчища чумных блох в портовых городах средневековья. Информационные сети, насквозь пронизавшие все урбанизированные ландшафты планеты и образовавшие особо плотные сгустки в мегаполисах, стали одновременно и связующим, и разобщающим фактором. Собственно, сами по себе сети нейтральны. Но лишь до тех пор, пока субъекты, обладающие властной монополией на информационные ресурсы, не начинают использовать их в своих идеологических, политических или экономических целях. Социальная чума и диссоциация городского сообщества начинается тогда, когда сети начинают транслировать токсичную информацию, прежде всего, преследующую цели манипуляции массовым сознанием. Масс-медиа обрушивают этот новый, информационный штамм чумы на головы населения, средства связи и коммуникаций обеспечивают мгновен-

ное его распространение по социальной горизонтали, и, спустя незначительное время, город и его пространства становятся жертвами мгновенно возникающей поляризации информационного поля и, как следствие, программ человеческого поведения.

Впрочем, это уже отдельная тема, развить которую будет разумнее вне рамок настоящего текста. Ограничимся пока лишь мыслью о том, что опыт чумы много глубже и объемнее, чем это может показаться на первый взгляд. А потому смысл пушкинских строк из «Пира во время чумы» обнаруживает непреходящую актуальность.

*Царица грозная, Чума  
Теперь идет на нас сама  
И льстится жатвою богатой;  
И к нам в окошко день и ночь  
Стучит могильною лопатой....  
Что делать нам? и чем помочь?*

## Чума и город как формы абсурда / The Plague and the City as Forms of Absurdity

Чумные эпидемии превращали город из места спасения в место гибели. Чума была обезврежена химией и тут же вернулась – в утрате масштаба, росте городских территорий и дорог, в появлении чудовищных городских лабиринтов.

**Ключевые слова:** город; чума; парадоксальность; амбивалентность; явления современной урбанизации, аналогичные чуме. /

Замечательное эссе Леонида Салмина о городской чуме наводит на бесконечное размножение, как в узорах кафельной плитки, следствий этого парадоксального бедствия. Именно парадоксального – что и делает его таким амбивалентным – толкая людей в пляс на краю могилы.

Парадокс же в том, что чума, как и справедливость, не разделяет своих и чужих, виноватых и невинных – она карает всех без разбора, разрушая и нарушая и логику, и закон рациональной мысли.

Город из места спасения становится местом гибели, поцелуй становится отравлением. Мы готовы принять парадоксальность удачи, но парадоксальность безвыходности становится замыканием плюсов и минусов цепи – коротким замыканием.

Она стирает одну из самых загадочных границ – границ внешнего и внутреннего, как будто мы вступаем в лукавую игру с самим лукавым: метя в него, попадаем в самих себя или, что еще хуже, в своих любимых. Стекло превращает пустоту в стену, а зеркало – взгляд вперед во взгляд назад.

Впервые рефлексия служит не пониманию, но безнадёжности понимания.

Город как символ закона и порядка становится местом издевательства над законом и порядком; в каком-то смысле сказки Л. Кэрролла превращают этот парадокс в абсурд, и то, что мифу казалось нарушением,

Plague epidemics turned the city from the place of recovery to the place of death. The plague was neutralized by chemistry and came back immediately in the loss of the scale, growth in urban territories and roads, and emergence of awful city labyrinths.

**Keywords:** city; plague; paradoxicality; ambivalence; contemporary urbanization phenomena; analogous to plague.

становится разрушением, а разрушение – нарушением. Эта алогичность города может быть и была явлена чумой как назидание логическому конструированию, сохраняющему целостность.

Усвоила ли архитектура этот урок, разорвавший мнимую ясность триады Витрувия и все последующие ветви рационального функционализма? Была ли эта игра диверсией против логики и конструктивизма, призывом к возвращению в царство природы, где абсурд зарастает добротой?

Чума как новый механизм вавилонской башни, как лабиринт – или символ безвыходности с ее амбивалентностью – и людей вновь тянет в этот лабиринт. И они специально делают лабиринты и как игру, и как назидание для легковой надежды, показывая, что тут мы сталкиваемся с двумя противоположностями, путающими следы и предчувствия.

Можно ли эту чудовищную игру обманов превратить в игру ума, своевременное понимание блага и зла?

Город и чума – это огромный, до неба растущий знак вопроса.

Эта загадка природы была обезврежена химией. И тут же вернулась в утрате масштаба роста территорий и дорог – нового лабиринта, с которым пытаются бороться с помощью скорости, светофоров и столкновений – с самими собой.

текст  
Александр Раппапорт /  
text  
Alexander Rappaport