

ИЗДАТЕЛЬСТВО

АЛМАЗ

Н Ъ Ю - Й О Р К



A. Tarping

Андрей Пучков

ГАБРИЧЕВСКИЙ и ВОКРУГ

ТЕОРИЯ АРХИТЕКТУРНОГО ОРГАНИЗМА 1920–1930-х

Издательство «Алмаз»

Нью-Йорк — 2022

УДК 7.072.2(477)Габричевский
П909

Пучков Андрей

П909 Габричевский и вокруг: Теория архитектурного организма 1920–1930-х. — Нью-Йорк: Алмаз, 2022. — 280 с.: 129 ил.

ISBN 978-1-68082-018-8

Книжка-попытка, сочинённая в стремлении раскрыть методологическую и архитектурную сущность теоретических взглядов историка искусства, архитектора и переводчика Александра Георгиевича Габричевского (1891, Москва — 1968, Коктебель), выявить формальные закономерности и умственные основания построения им в 1930-х концепции архитектурного организма, рассмотреть истоки его взглядов в западноевропейском искусствоведении XIX — начала XX века, определить место концепции Габричевского в контексте наиболее значимых советских теорий (Алексей Некрасов, Сергей Шервинский) и построек первой трети XX века (Иван Жолтовский, Георгий Гольц, Моисей Гинзбург, Илья Голосов). Впервые введено и обосновано понятие «советское брунеллескианство».

УДК 7.072.2(477)Габричевский

ISBN 978-1-68082-018-8

© А. А. Пучков, 2022
© Изд-во «Алмаз», 2022

Светлой памяти
Валентины Владимировны Табенской
(7.03.1947, Киев — 23.10.2020, Киев)

НЕ СЛИШКОМ НУЖНОЕ ОБЪЯСНЕНИЕ С ЧИТАТЕЛЕМ,

или

Архитектуровед, искусствовед, искусствовиспытатель

Закончившему архитектурный факультет, мне должна бы нравиться профессия. Но случилось, что архитектурную деятельность сподручней понимать шире, чем проектирование косных архитектурных форм. Точнее: проектировать оказалось неинтересно вообще. Скучно ведь всю жизнь подряд делать то, что умеешь.

И вот: попалась сентенция Ричарда Б. Фуллера, мол, в эпоху сверхспециализации архитектор — единственный, *к сожалению*, специалист по *соорганизации всего со всем*. И я перестал сетовать, что получил диплом архитектора.

Поскольку человечество воспроизводит себя в геометрической прогрессии, увеличивая производство средств существования лишь в арифметической, показалось забавным единолично прошмыгнуть между этими условностями, а повезёт, — оказаться вне их, пребыть «помимо». И вот в профессиональном плане не так архитектурная практика, как теория архитектуры — размышление и письмо об архитектурных материях — позволила осознать, что вокруг архитектурного процесса много забавного и даже такого, за что платят деньги на незловредный прокорм.

Приятно ощутил, что умею читать и писать, а это (не смейтесь) немало-важные навыки, и вслед за тем, что разлюбил архитектуру как практику, понял, что привязанность к архитектуре как тому, что живёт на небе, осталась.

Читая про архитекторов и архитектуру и пиша о них, рассказывая об архитектурных формах известному числу студенческих лиц, стал замечать, что этот вид деятельности, во-первых, тоже архитектурен, во-вторых, интересен, в-третьих, интересен не только мне.

Читательски-писательский зрачок после долгих библиофилческих блужданий остановился на трёх эпохах: греко-римская античность, итальянский Ренессанс и советская архитектура 1920–1930-х. Античности я посвятил две книжки: «Парадокс античности: Принцип художественно-пластической телесности

античной архитектуры» (1998), «Поэтика античной архитектуры» (2008) и одну докторскую диссертацию (2012). Ренессанс волнует волнительным волнением — в нём впервые за много веков проступили имена, тексты, постройки, — и это удивляет. Леонид Михайлович Баткин начал книгу «Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности» (1989) словами: *«Ярко своеобразные люди встречались, конечно, всегда и всюду. Надо предполагать их даже в палеолите, иначе мы до сих пор там и оставались бы»*. Вместе с брошенным в голову афоризмом Абрама Терца из «Прогулок с Пушкиным» (1968): *«На тоненьких эротических ножках вбежал Пушкин в большую поэзию и произвёл переполох»*, баткинский зачин подтолкнул к размышлению о ярком и яркости. Ярким (пятнисто-ярким) бывает персидский ковёр, на фоне которого Врубель нарисовал дочку Дахновича, владельца киевской ссудной кассы, но это неинтересно. Наибольшим свечением, по-моему, одержим для окружающих *неординарный человек*, в вялой толпе идущий быстро, эту толпу порой презирающий и творящий качественно — пардон за выпренность — непонятное для большинства общественное благо в форме невиданного культурного продукта.

Поскольку молодость пришлось на эпоху Перестройки с её распелёныванием мумий советской системы, о чём по-прежнему тоскуют те, чья молодость сорвалась «ещё раньше», — в пору было выбрать объект интереса, чтобы не распластываться на льду неожиданных державных неопределённостей.

Нэповская и посленэповская эпохи (примерно с 1922-го по 1930-й) с захватом пары предшествовавших десятилетий и пары последующих (они расплывались в нечёткости преувеличенных перспектив) — оказались малоизученными или изученными тенденциозно. Оказалось также, что там, в 1920–1930-х, сохранились яркие дореволюционные деятели и вылупились послереволюционные. В восемнадцать лет это было почти открытием.

Среди тех и других творчество двоих мне особенно по душе. Георгий Гольц (1893–1946) — любимее, Иван Жолтовский (1867–1959) — поуважаемей*. Первому повезло в том, что удалось делать хорошую архитектурную форму во времена, когда могла сойти всякая. Второму не повезло, что он, царский академик архитектуры, дожил до времён Хрущёва и вынужден был делать «всякую» архитектурную форму в то время как умел делать изысканную. Оба — молодой и старый — были мастерами мощными, архитекторами думающими, читающими, терзающимися.

Гольц вначале 1930-х исполнился палладиански-жолтовской мудрости, затем его «съездили» в Италию, и там он увидел, что, кроме Палладио, вооб-

* К ним нужно прибавить, конечно, Рафо Израеляна, Иосифа Каракиса, Александра Таманяна; из старых — Брунеллески, Палладио и Браманте.

ще-то есть кое-кто ещё. «Неизвестная итальянская архитектура» с её сплавом античности, средневековья, Ренессанса, барокко и 1920-х привлекала Гольца не менее, чем Брунеллески, Микелоццо и Сансовино. Он вернулся в СССР-ию и стал сочинять отличные проекты. Одни корпуса московского Изгородка «Всекохудожник» чего стоят или проект восстановления нашего Крещатика.

И вот примерно весной 1988-го в книге Вениамина Быкова о Гольце (1976) наткнулся на имя некоего Габричевского, который сочинил статью «Жолтовский как теоретик архитектуры» (1946), впервые напечатанную в журнале «Архитектура СССР»: 1983, № 3/4.

В читальном зале архитектурного факультета КИСИ передо мной лежали книга Быкова и журнал со статьёй Габричевского о Жолтовском. Быков пересказывал Габричевского по рукописи, и я подумал, что нужно сопоставить пересказ с оригиналом. По пирамидальным фонарям учебных аудиторий стекали дождевые капли, надменная дева — библиотекаряша Мария Валентиновна (дочка Идеи Савватьевны Ларионовой, философине, закоснелой в ленинизме) зычно подгоняла студентов перед закрытием, а я сидел и упражнялся в текстологии, находил противоречия в быковской интерпретации, негодовал, что вместо этих любезных уму занятий нужно делать дурацкие отмывки тушью. То есть — по указанию проф. Чепелика набивать руку в то время, когда хочется набивать голову, причём, по *собственному произволу*.

Как ни странно, архитектор Гольц и архитектуровед Габричевский силком отторгли, оттащили меня от архитектурной практики, ненавистный дипломный проект (превращение Кловского дворца в музейный комплекс) был защищён, и картинки в книжках Быкова о Гольце и Г. Д. Ощепкова о Жолтовском с тех пор могу разглядывать. Вдумываться же понравилось — в тексты Габричевского.

Пошло-поехало. Сначала подготовлен и выпущен за спонсорские деньги том с его текстами (1993), затем уточнённый библиографический указатель (1994). Тексты Габричевского легли в основу кандидатской диссертации (1996) и книжки по её мотивам (1997). В 2010-м на глаза попала статья Александра Раппапорта «Тунгусский метеорит отечественного архитектуроведения: Маргиналии об А. Г. Габричевском» (Искусствознание. 2008. № 3), где о моей книжке мэтр-затворник из литовского Мазирбе нейтрально написал: «в последние годы кое-что появилось». В 2012-м в моей «Культуре антикварных несходств» тиснулась статья «Гете і Габричевський: Міжвідомчі історико-культурні спостереження». Пару лет назад случайно раскрыл книжку 1997 года и ужаснулся: в таком виде оставлять её людям нельзя (хоть издана высокой печатью — ушедшим гутенберговским способом). Поскольку изъять из библиотек и отобрать подаренные экземпляры трудно, приходится *перекрывать*. Так валет бьёт десятку.

И ещё. В статье Раппапорта «Тунгусский метеорит...» среди обилия сложносочинённых предложений едва ли не узловым моментом прочлась глава «Искусствоиспытание». Автор настаивает, что Габричевский не без иронии противопоставлял искусствоиспытание искусствоведению, слямзив игру слов у естествоиспытания с естествознанием и искусствоведением. Раппапорт говорит, что искусствоиспытание в сознании Габричевского связано с гипотезой, риском, выбором, что оно отлично от искусствоведения *мерой активности*. Раппапорт видит в этом следы Гёте и Гегеля, для которых «тотальность интеллектуального освоения действительности была непременным условием его истинности». Ненаказуемо.

Конечно, три источника и три составные части искусствоведения — теория искусства, история искусства, художественная критика — свернулись в клубок ещё в XVIII веке. Но композиционно завершённой дисциплиной искусствоведение стало лишь во второй половине XIX-го: приобрело респектабельную внешность специальности, взбрело на академическую кафедру, ощутило размежевание меж собой и эстетикой и втопталось как целостная *наука об искусстве* в цветник других исторических и — шире — гуманитарных дисциплин. Название *Kunstwissenschaft*, искусствознание, искусствоведение появилось в начале XX века сначала в Германии (приятной умному сердцу Габричевского), затем в России, но в трёхчастности (теория искусства, история искусства, художественная критика) закрепились не всюду и не до конца.

Раппапорт пишет:

«В отличие от естественных наук и математики, где изобретение и познание, как правило, совпадают <...> в искусствознании первый ход обычно делает художник, искусствовед идёт следом. Но были и исключения. В архитектуре классический пример — аббат Ложье, который предложил систему критериев, ставших программой дальнейшего классицизма. Начиная с Вельфлина и Гильдебранда, художник и искусствовед стали идти почти вровень, и философ порой даже обгоняет артиста.

Более простым, но вполне очевидным искусствоиспытанием были авангардные опыты — тот же супрематизм или абстрактное искусство Кандинского, производственничество и конструктивизм. В каждом из этих направлений теория складывалась не тотально, а в условиях выбора той или иной художественной стратегии. Если бы АГ примкнул к какому-то из этих художественных экспериментов, его идеал, возможно, был бы осуществлён».

Честно говоря, всё здесь слишком приземлённо, глядит в разные стороны. Что за потенциально осуществимый идеал? Возможность соучастия в художественном творении? А как же быть с хайдеггеровским его истоком (*Der Ursprung des Kunstwerkes*)? Александр Гербертович, тут же, противореча себе, настаивает, что для Габричевского важнее была причастность теоретика к пластически-иррациональной сути материй искусства как источника удивления

и чувственных интуиций, которые способна заслонить рациональная мысль, опёртая на слово и число. По-моему, речь должна идти об искусствовыйпытании *внутри* теории искусства как составляющей искусствознания, как о *методе*, а не дисциплинарном конституировании, и потому эти понятия не контрoверсионны, но рекурсивны: соотносятся как вид и род.

Умственный эксперимент, производимый искусствовыйпытателем в нежных тканях чувственного освоения/познания, позволяющий поместить чувство в скобки, заместив его место логикой и структурным анализом конкретных произведений, то есть, грубо говоря, задействовать иконологический (по Эрвину Панофскому) и — шире — иконический (по Максу Имдалю) подходы, — вот что, пожалуй, составляет в сознании Габричевского искусствовыйпытание как нерв искусствознания.

Будто удивляясь исторической устойчивости и устройчивости архитектурной формы, которой можно пользоваться функционально-практически, «жить в ней», Габричевский стремится рассмотреть и показать читателю то, что в этой форме *архитектурно*, а что *художественно*. Двигаясь структурно-аналитическим путём, он, опивавшийся крымскими винами, оказывается самым трезвомыслящим среди искусствоведов, которые пытались выстроить рядом с естественным фасадом здания его теоретическую, вербальную модель.

Габричевский не потому один из крупнейших архитектуроведов XX века, что погружался в свою задачу изящнее многих, но потому, что его погружения во все иные задачи, требовавшие умственного эксперимента — искусствовыйпытания, — несли архитектуронические черты, конструктивно обусловленные логикой изложения, немецкой витиеватостью размышления и на редкость *собственным изяществом ума*.

Пожалуй, именно последнее качество понуждает напоминать о Габричевском в наше тотально безразличное, малочитающее, уединённое время вновь и вновь, хотя бы раз в четверть века.

И ещё: когда начинал заниматься творчеством Габричевского, с времени его смерти прошло двадцать лет; сейчас, когда завершаю, исполнилось 130 лет с дня его рождения (1891). Для памяти о человеке это выдержанный испытательный срок: можно принимать в стаю.

Киев, Русановка, 23 февраля 2022 года



*Предлагал мне какую-то архитектуру с рисунками.
А на черта она мне? Я не плотник; а хорошенькое ради
скуки люблю и сам почитать.*

Григорий КВИТКА-ОСНОВЬЯНЕНКО

«Пан Халявский», 1839

*Причина его творческого одиночества, столь резко
контрастировавшая с открытым и дружелюбным харак-
тером, — дана нам как загадка и проблема, разрешение
которой требует взглядываться не только в сами по себе
концепции АГ, но и в их соотношение с другими более или
менее индивидуальными концепциями в гуманитарных
течениях 20-го века.*

Александр РАППАПОРТ

«Тунгусский метеорит отечественного архитектуроведения:

Маргиналии об А. Г. Габричевском», 2008

ПОЧЕМУ ГАБРИЧЕВСКИЙ

Вместо вступления

Это не биография персонажа, это биография его идей¹. Потому, если читатель обратился к этой книжке с пропедевтическим настроем «узнать всё о Габричевском», ему придётся испытать разочарование: сказать или написать «всё о Габричевском», как и о всяком другом, нельзя, и поэтому текст изначально *вненаучен* — в том прагматическом ключе, которым якобы отпираются в гуманитаристику диссертационные створки.

В отношении собственно биографии учёного, конечно, не должно быть места гипотезе, фантазмам. Но в интерпретации теоретических взглядов право на это за собой оставляю, памятуя, что всякий исследователь, будучи честным, учинит так же.

Габричевский в его биографии — личность почти античная, о которой лишь с конца 1980-х — благодаря серии публикаций в журнале «Архитектура СССР» (1989) стало нечто известно, а потому, будучи легендарной, жива преимущественно в привычной для культурного обихода форме мифа: легендах, преданиях, тостах. Конечно, книжку о Габричевском в серии «ЖЗЛ» давно ждут печатный станок и переплётчики. Жаль, *там*, в Москве, уже написать некому (буду рад ошибиться). Как часто бывает, родственники, полагающие себя искусствоведами, сидят, будто квочки, на архивных материалах, по капле выдавливая их из квартирных папок в разные книжки, журналы и сборники, другим не дают — и дело страдает.

Более полувека минуло после его смерти, но Габричевский так и не оснащён уверенной письменной биографией. Правда, отдам должное усердию доктора филологических наук Валерия Ильича Мильдона (р. 1939), профессора кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК, попечением которого увидел свет объёмистый и ценный сборник материалов к биографии: «Александр Георгиевич Габричевский: Биография и культура: документы, письма, воспоминания» (Москва, 2011). Не последнюю роль в заполнении ряда биогра-



1960-е

фических лагун играет выпущенный издательством «Петроглиф» том сочинений Габричевского о Гёте: «Избранное: Гётеана» (2014). Оба издания свидетельствуют, что Габричевский классичен: в категориях не только ренессансного переосмысления антиков, но самого Возрождения. То есть, в том широком смысле, в котором *классику можно назвать ситуацией рефлексивно-исторической сдержанности*: чем-то общим или всеобщим, бегущим «сумбура и бесконечного хаоса, частных и случайностей»².

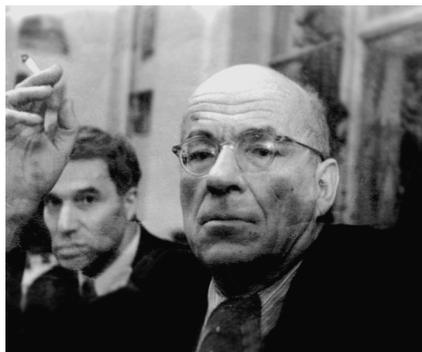
Классические формы по-античному крепки, основательны. От программных они отличаются, во-первых, запахом, во-вторых, захватанностью, в-третьих, многократным употреблением где ни попадя.

Что ж, нет *творческой* биографии, но есть два короба заготовок (мой 1993-го «Теория и история архитектуры: Избранные сочинения» и московский 2002-го, под редакцией Анатолия Михайловича Кантора (1923–2019) «Морфология искусства»), — и можно ощутить порыв мысли забытой, невиданной свежести.

Эта книга в известном смысле компаративно-источниковедческая, потому в ней много цитат и примечаний: в силу специфики исследуемого — *тексты* — трудно с этим бороться. Начиная вчитываться в написанное Габричевским, был уверен, что должна получиться строгая монография, написанная «научным» без пряности языком, и вправду это было бы нужно, чтоб не отвлекаться. Но отвлекаться забавно, потому изложение получилось не слишком строгое.

Чтобы понять, «почему Габричевский», а не кто другой среди архитекторов XX века, хочется разметить вёшками небольшое полотно окружавшей его эпохи в её людях, прорисовав контур, отталкиваясь от контекста. Лишь после этого риск проникнуть в его творческую студию, — не задев колбу с реперами деятельности, не расколов реторты интересов, — может увенчаться.

Простому ответу, «почему Габричевский», — *потому что любопытно*, — книжка посвящена целиком.



1940-е

Эйнштейн, отвечая на анкету, говорил, что в науке работают люди по меньшей мере трёх категорий. Первая — те, кто наделён исключительными умственными способностями; они занимаются наукой с таким же увлечением и пафосом, как хорошие спортсмены бегом и прыжками; наука для них своего рода увлекательная умственная игра. Вторая категория — тоже интеллектуально одарённые персонажи, которые занимаются наукой, как можно заниматься любым делом, доставляющим средства к жизни; наука их интересует как способ материального обеспечения. Они не могут быть изгнаны из храма науки, поскольку необходимы, составляют большинство и фон для первых. Третья — учёные, для которых наука является как бы выходом из тяготины обыденной жизни с её повторяемостью, пустотой искусственно выдуманных стремлений, когда одно ощущение механически сменяется другим, и так появляется бег в бесконечность, где предметы человеческих наслаждений сменяют друг дружку в дурной последовательности.

Возвышенная наука — чем, похоже, за последние тридцать лет сделалось архитектуроведение — прерывает в жизненном процессе самовоспроизводящиеся сцепления, зависимости, и человек, увлечённый архитектурой, может радостно выпасть из привычной цепки стихийного потока жизнепроявлений.

Когда его охватывает ощущение, что «всё вокруг бессмысленно», но он продолжает «искать», — это представитель третьей категории. Сюда относятся философы и архитектуроведы, каждый в своём роде.

Здесь Габричевский — больше сибарит, московский сноб и коктебельский выпивоха, — нежели сосредоточенный науковец.

Жизнь и судьба сделали его таким.

РАССУЖДЕНИЕ О КУЛЬТУРОПИТАЮЩЕМ МЕТОДЕ

Там, где в архитектуре метод и мировоззрение совпадают, выигрывает практика зодчего, шлифуется его мастерство; там, где практика совпадает с теорией, рождается полноценный архитектурный организм; где мировоззрение зодчего и созданный им организм похожи, — там можно говорить о подлинно человеческой, человекообразной, человекообразной принципности построения архитектурной формы. Метод ли?

Вообще, я исследую не «памятник архитектуры», не материальную вещьность здания, даже не явление, но феномен, стоящий за тем, что является сознанию и глазу. Здесь главная сложность: ничто не может быть дано моему сознанию в качестве феномена, только — как явление. Правда, это явление в моём сознании и посредством самого сознания феноменологизируется и *является* (буквально: выскакивает, словно чёрт из табакерки) мне в качестве феномена уже моего собственного сознания, самим фактом этого сознания. Одалживаясь у массива всей наличной истории (история это прежде всего история культуры, уже потом — зафиксированная на письме и при помощи письма сумма истолкованных событий, на фоне которых и часто вопреки которым рождались культурные произведения, становившиеся произведениями искусства, архитектуры, литературы, музыки итд; война антикультурна) и превращая её в форму сознания, — я возвращаю (вношу сам?) в неё посредством текста и в форме текста нечто другое или отдаю даже то, чего не брал. Это приращение — приращение моей способности мышления и способности взгляда на вещи, данные мышлению *невизуально*. Уверенность в самостоятельном бытии предмета, в его бытии-в-себе дано не в ощущениях или в мысли, но во внутреннем единстве с предметом, в силу которого он в предмете наличен, и наоборот, то есть когда безусловное бытие субъекта равно безусловному бытию предмета. Только будучи данным в качестве образа предмета, окуллившегося в нашем сознании, наш *опыт* этого предмета придаёт ему качества феноменологического бытия.



Елизавета Кругликова (1865–1941)
Силуэт Александра Габричевского, 1921

Затем, я изучаю не столько памятники архитектуры (материальные формы) или творчество того или иного мастера (здесь Габричевского), сколько то, из чего феноменально родились эти явления: среду, контекст, — преимущественно текстовые, — из которых они могли бы быть исключены *с ущербом* для культуры и правил человеческого общежития. Меня интересуют не столько эти явления, сколько то, что их породило, силы, под воздействием которых они сумели организовать в качестве самостоятельных культурных единиц, от культуры неотделимых, культуру питающих, некоторую хотя и частную форму полноценности и достоверности ей сообщающей.

Понятно, что даже простое изложение какого-либо учения есть его интерпретация, поскольку неизбежно деформирует излагаемое. Можно выделить по меньшей мере три составляющих полезной деформации: 1) выяснение теоретического источника и содержания учения; 2) выяснение понятия самобытности (оригинальности) учения; 3) выяснение исторической значимости и исторического значения идей, изложенных в учении. Захар Каменский, исследовавший бытование шеллингианства в России, предложил понимать под *исторической значимостью* «некоторую потенцию — возможность осуществления исторической функции, воздействия системы идей данного мыслителя (в его случае это Шеллинг. — А. П.) на развитие философии и духовной культуры вообще, безотносительно к тому, воздействовали ли они реально. Под *историческим значением* я понимаю реализацию этой возможности»³. Солидарен с Каменского трактовкой.

Собственно, на таком — троичном — основании и построена эта книжка. Говоря академически, её методические конвенции, таким образом, заключаются в комплексном анализе опыта теоретического творчества первой трети XX века («контекстуальный подход»); в систематическом изучении архитектуроведческого наследия Габричевского, раскрытого в его статьях по теории

и истории архитектуры, включающем выявление творческих принципов, которые определяли специфику его архитектурного мышления, анализ применявшихся (и заимствованных) приёмов создания интеллектуального архитектурного организма, а равно исследование эволюции этих методов в зависимости от специфики предмета научного внимания (пространство и масса, поверхность и плоскость, мемориальность и содержание, архитектурный порядок, мастера Ренессанса итд); в изучении композиционно-эстетического контекста, определявшего другие, соседние направления архитектурной мысли первой трети XX века (труды М. Гинзбурга, И. Голосова, А. Некрасова, С. Шервинского). Я опираюсь на традиционный историко-теоретический архитектуроведческий анализ, предусматривающий разглядывание «явления на фоне» общекультурного контекста.

Иначе говоря, до известной степени экспериментально смоделирована ситуация проблемы в том виде, в котором она мне *представляется*. И поскольку имею дело с текстами об архитектуре, а не с самими архитектурными формами, приходится задумываться о пределах их интерпретации.

«Текст, — по Альмире Усмановой, парадоксально интерпретировавшей У. Эко, — является местом, где несводимая полисемия смыслов по сути редуцирована, поскольку в тексте символы привязаны к их контексту <...> Содержание символа — это “дымка возможных интерпретаций”, открытая для перемещения от интерпретатора к интерпретатору, коль скоро интерпретатор-авторитет отсутствует. Эко определяет символ как текстуальную модальность, не являющуюся видом знака, наделённым мистическими качествами <...> Каждый символ сообщает о фундаментальной противоречивости сущего, поскольку неисчерпаемое количество означающих всегда символизирует единственное означаемое — неисчерпаемость смыслов любого текста»⁴.

Подставим в цитату вместо знака *понятие*, вместо символа *явление*, и получим инструмент для работы с конкретным текстом Габричевского. Не подставлять же вместо слова «архитектура» какое-то иное? Явление всё равно останется таким, как ты его понимаешь или как не понимаешь.

Архитектура не знает, что она архитектура, но мы догадываемся. Тредиаковский выдумал слова «медоточивый», «громогласный», Карамзин — «общественность» и «промышленность», Чехов — «недотёпа» и «продразнили», Иван Панаев — слово «хлыщ», Саврасов — «прочувствовать», Маяковский — сокращённое «бездарь», Битов — «стушеваться», Алексей Босенко — «баналь». Выдумать слово можно, нельзя выдумать то, что оно означает (Битов), и приходится работать с тем материалом, который Кант назвал «единством трансцендентальной апперцепции» — единством категорий рассудка и априорных форм чувственности. Это не только пространство и время, это любое понятие, за которым можно разглядеть явление, этим понятием означенное.

Отмечу один историцистский парадокс. Где сказано, что сознание художника (художественно продуцирующее сознание) или учёного-гуманитария (научно продуцирующее сознание) отражает действительность только одним-единственным способом, например: реалистически, «соцреалистически»? Оно отражает эту действительность по-разному, доходя до того, что выдумывает её, беря из внутреннего опыта и впечатлений, а не почерпая из внешних впечатлений и чужого переживания. Только примитивность толкований о *природе художественного сознания* могла породить у искусствоведов (и людей, любящих искусство) мысль, что сознание художника или учёного реалистично, что художник или учёный должны лишь отражать мир, а не творить его. Не отсюда ли восхищение мастерством Рембрандта или Врубеля: они ведь вели себя не так. Это утверждение противоречит не только марксизму, но и тезису Ленина (не к ночи буде помянуты). Все произведения Contemporary Art — своеобразное выполнение заповеди: «Сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его»⁵. Сознание и художника, и умника-гуманитария, претворяясь в творческих актах, заботится о том, о чём без него не позаботилась природа: создаёт формы, которых в природе нет, но которые должны быть, без которых (в) природе *скучно*. Эти формы — формы т. наз. нереалистического искусства, но всё равно искусства, искусственные формы (не отсюда ли этимология?). Художник и гуманитарий заботятся, чтобы восполнить недостаточность реализма отражения формами, творимыми по мерке их разумения (отсюда оригинальность). У поздних эллинов наукой и эпической поэзией ведала одна муза, Каллиопа, дочь Мнемосины и Зевса, мать Орфея и Лина, которая, по Аполлодору, «выдаётся меж всеми другими» аонидами (*Мифологическая библиотека* I 3, 2).

Здесь, конечно, мне возразил бы Михаил Леонович Гаспаров (1935–2005), строго отделявший творчество от исследования, но на поверку оказывается, что его мысль ухватывает только *pars pro toto*, часть вместо целого.

«Творческий деятель стремится к самоутверждению, исследователь — к самоотрицанию. Мне лично ближе второе: мне кажется, что в самоутверждении нуждается только то, что его не стоит. Творчество необходимо человечеству, но при полной свободе оно просто неинтересно. В материальном творчестве нужно сопротивление материала обеспечивает сама природа, а законы её формулирует наука естествознание. В духовном творчестве эти рамки для свободы полагает культура, а обычаи её формулирует наука филология. Диалог между творческим и исследовательским началом в культуре всегда полезен (конечно <...> диалог с предпосылкой полного взаимонепонимания). По-видимому, таков и диалог между философией и филологией. Пусть они занимаются взаимопоеданием, только так, чтобы это не отвлекало их от их основных задач: для творчества — усложнять картину мира, для науки — упрощать её»⁶.

Что-то здесь не так. Даже если, по «закону Мейера», усложнять просто — упрощать сложно, художник и умник заняты одним и тем же: первый усложняя всё-таки упрощает, второй упрощая всё-таки усложняет. Такова природа текстов, которые порождает — каждый по-своему — тот и другой.

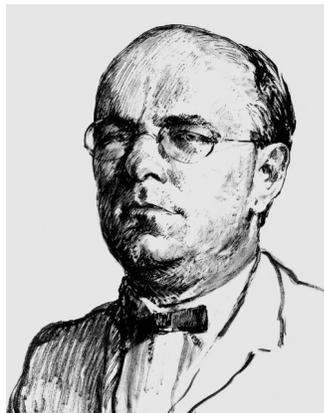
Учёный Габричевский, занимаясь философскими спекуляциями/вариациями «на темы архитектуры», тот же художник: он усложняет картину мира, заселяя его буквами, сочетания которых до него не было. Я, занимаясь текстами Габричевского, конечно, пытаюсь упростить картину мира, но тоже заселяю его буквами, которых раньше не было. Потому я тоже художник, с одной стороны, понимающий, что «*Entia non sunt multiplicanda sine necessitate*» («Не следует умножать сущности сверх необходимого») и тем более «*Pluralitas non est ponenda sine necessitate*» («Без необходимости не следует утверждать многое»), с другой стороны, — как раз стремящийся упрощая усложнить и усложняя упростить то, что представляется важным и оттого любопытным. Каждый гуманитарий всегда до известной степени историк — смыслов, идей, поступков, — и в этом качестве до известной же степени архитектор, который «строит из себя»⁷.

И художник, и учёный, если они честны перед собой, обязаны, трудясь, получать от работы *удовольствие*. Габричевский наверняка был доволен тем, что делает — усложняя картину мира или упрощая её. Иначе не занимался. Всякое «умножение сущностей» по душе умножающему, тем более если в нём нет необходимости. Правда, ни порядка, ни смысла устройству этого мира удовольствия художника и гуманитария всё равно не сообщают. Зато какие, на поверку, забавные культуропопитающие.

Человек, куда жив, ежегодно проживает не только день своего рождения, который ему ведом, даёт повод выпить, закусить, — но и день будущей смерти, который ведом едва ли, и, свершившись, даёт выпить окружающим. История под пером историка — наоборот: свершившееся событие до известной степени мёртвое событие, и воспоминание о нём — день его воскрешения, второго или какого там рождения, и тоже повод для праздника.

Маркс со ссылкой на Гегеля едва ли иронизировал, пиша, что «все великие всемирно-исторические события и личности появляются, так сказать, дважды <...> Первый раз в виде трагедии, второй раз в виде фарса»⁸.

Во-первых, почему именно в виде трагедии? бывает и сразу смешно. Во-вторых, почему только дважды? Раз свершившись, письменные инкарнации событий инкарнируют бессчётно. В-третьих, историческое письмо, конечно, можно рассматривать как фарс (ещё какой) — хитросплетение словес, иллюзорные соударения фактов, близко ли далеко лежащих, надевание и срывание масок, вообще, ещё одно литературски-актёрское: «Парки бабье лепетанье, / Спящей ночи трепетанье, / Жизни мышья беготня...», эдакий «алый шёлк те-



Николай Вышеславцев (1890–1952)
 Портрет А. Г. Габричевского, 1939

атральной крови» (Эйзенштейн). С другой стороны, всё выглядит несколько по-другому, то есть практически перпендикулярно.

«Всё в наполеоновской легенде, от Аркольского моста и знамени в руках молодого Бонапарта до острова Святой Елены, воспринимается как законченная эстетическая структура. Большие мазки истории сопровождаются точными частностями: треуголка, серый походный сюртук, руки, скрещенные на груди. События так плотно облечены своими деталями, как если бы это были детали обдуманного замысла. Но ведь на самом деле это не так. Остров Святой Елены не был заранее предусмотрен»⁹.

Не вступая в полемику с Гегелем и Марксом по поводу скроенной ими сентенции, должен настаивать, что множественность «посмертных» обращений к событиям, поступкам, соображениям ума обеспечивает *эстетическую* конструкцию, которая если и может рассматриваться в фарсовом, игровом, сатирическом (Аркольский мост — остров Святой Елены) смысле, то главный смысл по-прежнему в другом. Наверно, к нему можно подойти с другой стороны. Вотрен в «Утраченных иллюзиях» Бальзака тоже говорит о двух историях. Одна — официальная, лживая от начала до конца, где все поступки совершаются, конечно же, из благородных побуждений; вторая — тайная, подлинная, где цель оправдывает средства.

«Вы желаете властвовать в свете, не правда ли? Так надобно прежде склониться перед светом и тщательно его изучить. Учёные изучают книги, политики изучают людей, их вождения, побудительные причины человеческой деятельности. Однако ж свет, общество, люди, взятые в их совокупности, — фаталисты: всё, что ни свершается, для них свято»¹⁰.

Какой оголтелый цинизм, но недаром же этот спич нехороший Вотрен адресует хорошему Люсьену де Рюампре. Как же быть, кому верить?

Приходится овладевать этой самой историей как *огрызками прошлого*, так или смяк доставшимися и попавшими в поле зрения. «Как в старые патефонные пластинки с голосами умерших теноров — так вслушиваются в историю. Шорох, треск, шуршание — обязательное условие, “толща” времени, необходимо-го, как условность в театре»¹¹. Так Гленн Гульд должен подвывать своему Баху или бетховенскому «Ор. 106».

Однако «вслушиваться в историю» можно по-разному. Во-первых, для этого должен быть слух, лучше музыкальный; во-вторых, способность положить услышанное на бумагу специальными знаками; в-третьих, отсутствие уверенности, что услышанное действительно таково, как звучит. То есть речь всё равно о методе. И как раз этот вопрос достаточно разработан.

Одна из лучших книг, мне известных, в которых трактуется о методах исторического исследования, принадлежит перу Ивана Ковальченко, основоположника советской клиометрической школы¹². Применительно к теме назову два сборника: «Методологические проблемы современного искусствознания» (1986) и «Методология анализа литературного процесса» (1989). Применительно к тому, чем занимается всякий исследователь, — переводит материю явления в материю строки, — книжку Абрахама А. Френкеля и Иегоша Бар-Хиллела «Основания теории множеств».

«Все антиномии (речь об антиномиях Рассела и Греллинга. — А. П.), как логические, так и семантические, имеют общее свойство, которое грубо и нестрого можно определить как *самоприменимость* (или *самоотносимость*) <...> Не всякое самоприменимое понятие ведёт к противоречию, и некоторые такие понятия являются необходимыми для науки, как и для повседневной жизни»*.

О чём это? О том, что каждой вещи надлежит иметь точное имя, которое, будучи рассадником *помысленного* множества, само множеством может не быть.

И хотя здесь я квалиметрическими методами не пользуюсь,

«непосредственно осязаемые качественные характеристики слагаются именно из тех непосредственно неосязаемых количественных характеристик, выявление которых и составляет задачу науки. Качественными методами можно описать, каким представляется нам произведение, но только количественными методами можно объяснить, почему оно представляется именно таким»¹³.

Пожалуй, эта герменевтическая апофегама верна не только для версификации (предмет гаспаровского изучения), но и в отношении иных сфер гуманитаристики, в том числе архитектуроведения, как забавных явлений изящной словесности.

* А. А. Френкель, И. Бар-Хиллел. Основания теории множеств / Пер. с англ.; Под ред. А. С. Есенина-Вольпина. Москва, 1966. С. 24–25.

В БИОГРАФИЧЕСКОЙ РОЩЕ

Габричевский снаружи

Начну с оправдания.

Почему, собственно, в «биографической роще» и притом «снаружи», будто нечто, и лишённое внутренности, и исполненное? Оттого, что лишь притирается к окружающему намерением встроить, по-офортному втравить фигуру учёного в контекст 1920–1960-х. Этаким канвой, «на границе» Габричевский притёрт к внутренней истории культуры¹⁴, составляя вместе с ней целое, и только тексты высверкивают сквозь мемориальное почтение и внимательное прочтение, с каждой книгой — его и о нём — крепнущие, будто бетон.

Пейзаж вокруг даты рождения Александра Георгиевича таков. 28-е августа — по григорианскому календарю, «по новому стилю», юлианскому 6-го сентября — 1891 года, Москва.

Отец, Георгий Норбертович Габричевский (1860–1907), учёный-бактериолог, действительный статский советник (его превосходительство), тогда — экстраординарный профессор Московского университета, первым в России начавший преподавать общую бактериологию, автор прививок против скарлатины, работ по патогенезу и серотерапии спирохетных инфекций и возвратного тифа, по приготовлению антидифтерийной сыворотки, одним из первых в Империи занявшийся изучением малярии (помните «Открытую книгу» В. Каверина?), основатель Бактериологического института, который ныне носит его имя. В 1889–1891-м трудится за границей у Р. Коха, П. Эрлиха, Э. Ру, Ильи Мечникова, временами наезжая в Москву. Когда Александр — один из пятерых детей в семье — появился на свет, Габричевский-отец держал корректуру третьего издания «Медицинской бактериологии», а когда сыну исполнилось два года, выпустил «Руководство к клинической бактериологии». Популярность Георгия Габричевского была завидной. Его имя вспоминает Владимир Хлебников в поэме «Внучка Малуши» («Скакала весело охота, / Вздыхала коней на дыбы, / И конник и пехота, / Дружина и рабы...») (Киев, 1909):

В этом во всё́м была давно когда-то дерзость,
 Когда пахали новину
 Челпанов, Чиж, Ключевский
 Каутский, Бебель, Габричевский
 Зернов, Пассек — все горите!
 Огней словами — говорите!*

Не правда ли, славный ряд: Г. И. Челпанов, психолог и философ; Василий Осипович Ключевский; Август Бебель и «рenegат» Каутский — лидеры II Интернационала; академик В. В. Вельяминов-Зернов — профессор русской истории, попечитель Киевского учебного округа; В. В. Пасек — автор пятитомных «Очерков России». Фамилия «Габричевский» врифмована.

Семнадцатый век бредил, шестнадцатый болтал, пятнадцатый делал грамматические ошибки, четырнадцатый говорил (Витторио Альфиери в панегирике Данту). Что же делал XIX век? Или кричал, или молчал.

Итак, 1891 год. До конца девятнадцатого века девять лет. Лишь сто лет назад умер Моцарт, десять — Достоевский. Ещё правит государь император Александр Александрович. Нет на свете Антонена Арто и Поля Элюара. Ещё жив Энгельс — ему 72. Уильям Моррис издаёт трактат «Вести ниоткуда, или Эпоха спокойствия». Иннокентий Анненский назначается директором киевской Коллегии Павла Галагана. Шестнадцатилетний Рильке по здоровью отчисляется из высшей реальной военной школы в Мериш-Вайскирхен, и в сентябре поступает в Торговую академию в Линце; через три года выйдет первый сборник стихов «Жизнь и песни». В 1923-м, когда Габричевский напечатает первую архитектуроведческую статью «Пространство и масса в архитектуре», Рильке напечатает цикл «Дуинских элегий» и «Сонеты к Орфею». Его переписка с Цветаевой и Пастернаком впереди.

Осип Мандельштам старше Габричевского всего на восемь месяцев.

Я рождён в ночь с второго на третье
 Января — в девяносто одном
 Ненадёжном году — и столетья
 Окружают меня огнём.

Они встретятся, и Габричевский сохранит текст мандельштамовского стихотворения «Всё чуждо мне в столице непотребной...» (май–июнь 1918-го), впервые опубликованного в России в 1990-м, в «Московском комсомольце». Надежда Яковлевна запишет во «Второй книге»: «В очерке “Сухаревка” Мандельштам привёл строчку из стихотворения “Всё чуждо мне в столице непо-»

* В. Хлебников. Внучка Малуши // Дохлая луна: Сборник единственных футуристов мира поэтов «Гилея»: Стихи, проза, статьи, рисунки, офорты. Москва [Каховка], 1913. С. 79.



1910-е

требной...” и сказал: “Пусть ищут после моей смерти”. Я не искала, но стихотворение неожиданно пришло ко мне от Габричевского»¹⁵. Ольга Северцева (1931–2021; падчерица, душеприказчица) уверена, что с Мандельштамом, а ещё раньше с Надеждой Яковлевной Габричевский «был знаком с давних времён. С братом Надежды Яковлевны, Женей Хазиним, А. Г., кажется, где-то учился и был на “ты”»¹⁶.

В 1891-м появились на свет немецкий архитекторовед А. Э. Бринкман, архитекторы А. И. Гегелло и Б. М. Иофан, художник Александр Родченко, физик С. И. Вавилов, автор романов «Десница великого мастера» и «Давид Строитель» Константинэ Гамсахурдиа, социалиствующий эстетик Антонио Грамши, пианист Исай Добровейн, литературоведы В. М. Жирмунский, С. М. Бонди, А. В. Пумпянский и П. П. Филипович, писатели Илья Эренбург, Рюрик Ивнев и Борис Лавренёв, поэт Павло Тычина и актёр Михаил Чехов, искусствоведы А. А. Сидоров и И. И. Иоффе, композитор Кара Караев, востоковед Н. И. Конрад и будущий муж Анны Ахматовой санскритолог В. К. Шилейко, филолог-классик С. Я. Лурье, скульптор Матвей Манизер, математик Н. И. Мусхелишвили, сталинский секретарь А. Н. Поскрёбышев и красный палач Генрих Ягода. Урожайный год, странная колыбель Серебряного века.

Через два года родится Виктор Шкловский, извлекающий из языка максимум весёлых и умных интонаций. «Мир искусства» Александром Бенуа и Сергеем



Коктебель, конец 1960-х

Дягилевым будет основан только через семь лет. Тогда же состоится в Минске Первый съезд РСДРП. Сейчас нужно гуглить: кто такой РСДРП?

Тридцатилетний Чехов пишет «Дуэль». Уже создана «Скучная история», через пять лет появится «Дом с мезонином». Шалапин неизвестен: через пять лет ошеломит он публику в Московской русской опере. 21-летний студент Ульянов (который потом будет «Ленин») экстерном сдаёт экзамены за юридический курс Петербургского университета и начинает помощником присяжного поверенного в Самаре. Через три года появится его первая книга «Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов». На следующий год никому не ведомый Алексей Пешков напишет «Макара Чудру».

1891-й — первое вмешательство Элизабет Фёрстер-Ницше в издание сочинений полоумного брата: препятствие публикации 4-й части «Заратустры» (из-за «Праздника осла»?). Владимир Соловьёв, поругавшись с университетским начальством, становится редактором философского отдела в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона: «Оправдание добра» появится в 1897-м. Он умрёт в Узком, в имении Трубецких, летом 1900-го, за полмесяца до кончины Ницше. Через год официально завершится девятнадцатый век.

Сын почтового служащего 11-летний Освальд Шпенглер поступает в школу с углублённым изучением древних языков в Галле. Через восемь лет он по-



Памятная доска у входа в усадьбу по улице Калинина, 22 в Коктебеле.
Установлена О. С. Северцевой в 1990-х, фото Ильи Нечволодова, лето 1997

ступит в университет, «Закат Европы» — за горами. «Проблема формы в изобразительном искусстве» Адольфа фон Гильдебранда выйдет через два года; Эрлангенский университет почтит автора докторской шапочкой. Генрих Вёльфлин, опубликовавший в 1888-м «Ренессанс и барокко», через два года станет профессором в Базеле: «Основные понятия истории искусства» появятся, когда Габричевский окончит Московский университет. Тогда же Януш Корчак напишет «Как любить ребёнка».

1891-й — расцвет Чикагской архитектурной школы: первые небоскрёбы, первая реклама. Льюис Генри Салливен ещё сотрудничает с Данкмаром Адлером, 24-летний Френк Ллойд Райт открывает собственное бюро, у Салливена с Адлером опыта заимев: собственный дом в Оук-Парке (шт. Иллинойс) уже построен, строится Дом Чёрнли в Чикаго, впереди цикл «домов прерий». В 1890-м в сумасшедшем доме в Сен-Реми в отчаянии кончает с собой выстрелом из револьвера 43-летний Ван Гог: доктор Гаше помочь бессилён. Скрябин заканчивает Московский кадетский корпус, Рахманинов — пианистический класс Московской консерватории, сочиняет Первый фортепианный. Скрябинскую «Поэму экстаза» услышат незадолго до «Заката Европы».

В 1889-м родилась Ахматова, в 1890-м — Пастернак, в 1892-м, в семье будущего директора Музея изящных искусств императора Александра III по-

явится на свет Марина Цветаева. Александр Алёхин, чемпион мира, игравший вслепую на тридцати досках, младше Габричевского на год.

Четыре года назад Шарль Эдуар Жаннере обессмертил рождением городок Ла Шо-де-Фон в горах Южной Швейцарии: Ле Корбюзье погибнет на три года раньше Габричевского — шторм выбросит на берег в Рокбюрн-Кап-Мартене тело одинокого купальщика.

Чайковский пишет «Иоланту»; «Щелкунчик» явится через год. Создана «Пиковая дама»; в 1893-м, в возрасте 53-х, Чайковского не станет: в Петербурге холера. Тогда же Алоиз Ригль, один из зачинателей формального метода, в книге «Stielfragen, Grundlung zu einer Geschichte der Ornamentik» обоснует понятие *художественная воля* (Kunstwollen).

В 1894-м на российский престол взойдёт Николай II.

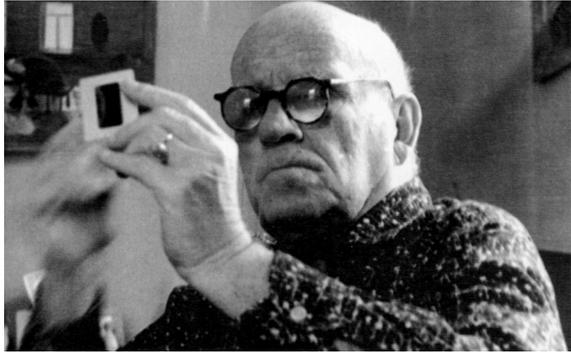
Эрвин Панофский, чей труд «Ренессанс и “ренессансы” в искусстве Запада» Габричевский переведёт на склоне лет, тоже родился в 1891-м. Максимилиан Волошин, с которым Габричевский будет на «ты», — 19-летний студент.

Европейски известные мыслители — Хёйзинга, Бердяев, Ортега-и-Гассет, Жильсон, Жак Маритен, Альберт Швейцер — врач и музыкант, Бенедетто Кроче, Макс Шелер, Николай Гартман, Бергсон, Дессуар, Юнг, Гуссерль, Ясперс, Макс Планк — старше Габричевского на десять–пятнадцать лет. Альберт Эйнштейн, Габриэль Марсель, архитектор-философ Людвиг Витгенштейн, просто философы Мартин Хайдеггер, Сартр, Камю и Мунье — почти одногодки.

Перечень бесконечен, имена взяты навскидку.

Может, Габричевский имел право сказать композитору Николаю Каретникову, что «не реализовался»? Лукавил? Какое уж лукавство, при такой-то биографии; обычной биографии неординарного — дореволюционной выварки — учёного первой половины советского XX века?

Член-корреспондент Академии архитектуры СССР (в 1940–1956-м), доктор искусствоведения *honoris causa* (1941), профессор (1919); окончил классическую гимназию (1908), историко-филологический факультет Московского университета (1914). В 1918-м начал в нём преподавать — по кафедре профессора-античника Владимира Константиновича Мальмберга (1860–1921). Работал в Московском институте художественных исследований и музыки, Институте художественной культуры (ИНХУК), секторе теории искусства и музееведения (СЕТИМ) при Государственной академии истории материальной культуры (ГАИМК), преподавал историю и теорию искусств во ВХУТЕМАСе/ВХУТЕИНе, Высшем архитектурно-строительном институте (ныне — МАрхИ), Институте аспирантуры Государственной академии художественных наук (ГАХН, 1921–1930), в которой был заместителем председателя философского отделения Г. Г. Шпета, председателем секции изобразительных искусств, действитель-



Конец 1960-х

ным членом физико-психологического отделения, архитектурной и скульптурной секций; в Институте аспирантуры Всесоюзной академии архитектуры*. В период репрессий был арестован и сослан (март–апрель 1930, март 1935 — январь 1936, май 1941 — лето 1944). С 1952-го на пенсии. Умер 3-го сентября 1968 года в Коктебеле от сердечного приступа, во время грозы. Там, на холмистом кладбище и похоронен. Его супруга, Наталия Алексеевна Северцова-Габричевская (1901–1970), дочь академика-биолога А. Н. Северцова, через два года нашла упокоение рядом: вернее, два гроба стоят один на другом.

Датами рождения и смерти Габричевский, как и всякий другой человек, заземлён, вставлен в официальное пространство-время истории, не отдерёшь. Они держат его на виду в те краткие промежутки, когда он не заглублён в себя, когда «не мешают».

Вот два штриха к портрету.

Композитор Николай Каретников, «Темы с вариациями».

«Два часа со всеми известными мне подробностями я рассказывал об утреннем визите в Манеж сильно взнервлённого главы государства. О грубостях, плевках на полотна, обзывании непонравившихся или непонятных художников “падарасами” и тому подобном¹⁷.

Он слушал не перебивая, только в особо поражающих случаях издавал свое любимое “Да ну-у-у!” <...>

— Объясните мне, как мы дошли до жизни такой? Как это всё вообще стало возможным?! Я задавал этот вопрос нескольким людям старшего поколения... и ни один не дал мне вразумительного ответа! <...>

— Я думаю, что история человечества есть прежде всего история культуры.

* А. И. Опочинская. Подготовка кадров в Академии архитектуры // Архитектура СССР. 1985. № 4. С. 100–103.

Надеюсь, что и ты так думаешь... Мне совершенно неинтересно, разбил Рамзес Второй хеттов или не разбил, — меня интересуют египетские живопись, скульптура и лирическая поэзия. Мне абсолютно наплевать на походы Наполеона — меня интересуют Давид и Жерико. И если ты со мной согласен, необходимо заявить следующее: в результате различных исторических коллизий <...> случилось так, что наша страна лишилась культуры, а, следовательно, выпала из истории... А раз она выпала из истории, но всё же существует, она исторический нонсенс. А если она исторический нонсенс, то здесь может произойти всё что угодно...»¹⁸

Книговед, литератор и издатель, человек ренессансный, Иван Иванович Лазаревский (1880–1948) в апреле 1936-го писал о Габричевском другому книговеду, литератору и издателю, Эрику Фёдоровичу Голлербаху (1895–1945), тоже человеку ренессансному:

«Я с удовольствием провёл вечер с Габричевским <...> Габричевского я знаю не очень хорошо. Но я успел узнать человека с хорошим вкусом и хорошим глазом — качества в людях не частые, он мне представляется искусствоведом характера прекрасного, культурного компилятора или редактора того или иного классического опуса. Но я что-то не помню его личных, Габричевского, оригинальных и интересных наблюдений, выводов, положений. Думаю, что и Вы их не вспомните. Но с Габричевским я никогда не мог бы быть в более близких отношениях, нежели теперешних — встречи с “провалами” многих месяцев. Меня от него отдаляет его специфически российская богемность. Чёрт его знает от чего, но я — очень вольный в душе человек, никогда в своей жизни не бывший ни рабом “дома”, ни рабом своих даже самых любимых вещей, — ненавижу распущенность, связанную всегда с богемностью, а русской с мещанским привкусом богемности вообще не переношу. Кроме каких-то экстраординарных случаев я никогда не видел себя небритым — и вот небритых людей в прямом и иносказательном смысле я не приемлю. А Габричевский чуть-чуть, но всегда небрит. Согласны ли с сим?»¹⁹

Оставляю эти комментарии к Габричевскому в одиночестве. Его «оригинальным и интересным наблюдениям, выводам, положениям» посвящена эта книжка. Тем парадоксальнее и страшнее жизнь и труд этого человека, что ему суждено было жить в стране, где может «произойти всё что угодно». Эти помимокультурные события отнимали силы, здоровье, чувство равновесия с средой, лишали возможности заниматься любимым делом, но закаляли тех, кто старался не гнуться под их тяжестью.

Рисунок пейзажа рискует стать неуправляемым. Но холст под научный портрет Габричевского, пожалуй, загрунтован. Такой слой нужен: персонаж выглядит на нём рельефней.

ОНТОС АРХИТЕКТУРОВЕДЧЕСКОГО ДЕЛА и ГНОЗИС ЕГО ИСТОКОВ

Научный профиль Габричевского на фоне советского архитектуроведения первой трети XX века

Как отмечал ученик Габричевского, Анатолий Михайлович Кантор (1923–2019), причина малой популярности наследия мастера лежит не только в политической, точнее, идеологической несовместимости его самобытного художественного мышления с любой догматической доктриной (что и навлекло многочисленные репрессии). — Должно прийти время для понимания «совсем не простых идей учёного и его не столь уж общедоступной методологии»²⁰. Михаил Владимирович Алпатов (1902–1986) на вечере памяти Габричевского заметил:

«Представляю себе, как много усилий приложит будущий историк, чтобы вникнуть во все оттенки его неуловимой, но всегда изящной мысли, как он будет завидовать нам, что мы слышали голос человека, который для потомков станет прекрасным мифом»²¹.

Действительно, приступая к изучению творческой деятельности и наследия Габричевского, нужно пожалеть, что имя и дело мыслителя лишь спустя десятилетия после его ухода получили историко-теоретическое обобщение, пусть контурное. Каждый творческий человек воскресает в свою бытность: когда бытность этого хочет, а человек достоин.

К исследованию творчества Габричевского обращались многие. Давая общую оценку теоретическому наследию Габричевского, например, Александр Гербертович Раппапорт (р. 1941) указывал:

«Малоизвестная в нашей стране и почти не известная за её пределами концепция архитектурного пространства А. Г. Габричевского, разработанная им в начале и опубликованная во второй половине 1920-х, по содержательности не уступает концепциям Г. Башляра, Б. Дзеви или К. Норберг-Шульца, опубликованным

в 1950-х. Габричевскому удалось сделать то, что ещё Ле Корбюзье считал неразрешимой задачей, — выразить в словах магию архитектурного пространства. Он решил её с помощью философских категорий и поэтических метафор, в которых описал не только фундаментальные свойства, но и тончайшие нюансы восприятия и переживания пространства»²².

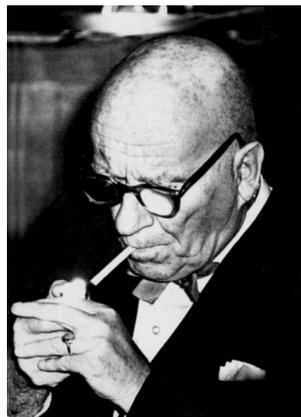
По мнению А. М. Кантора, всё, написанное Габричевским, имеет продуманную, отчётливую структуру, вытекающую из строгой организованности самой мысли. Это облегчает задачу понимания общей структуры его архитектурного мировоззрения. Но дело не только в этих текстах, писал музыковед Даниэль Владимирович Житомирский (1906–1992), приятель Габричевского, — главное в личности их автора.

«Это был некий синтез многовековых накоплений гуманитарной культуры, святящаяся точка, в излучении которой сплетались философия и история, архитектура и музыка, поэзия и технические тайны художественного мастерства, высокие теоретические абстракции и живые стимулы художественно одарённой природы, терпение источниковеда и полёт мысли»²³.

Личность Габричевского настолько легендарна, что трудно удержаться от обильного цитирования и брать смелость говорить самому о человеке, которого можешь узнать вчерне по текстам, фрагментам мемуаров. Такой контекст замешен на вымысле, реконструктивном фантазировании — мифотворческом живительном бульоне.

«Трижды арестованный и дважды сосланный, на многие годы оторванный от главных своих занятий, вынужденный приспособлять свой замечательный неукротимый талант к требованиям кафедр и редакций»²⁴, Габричевский повсюду был необходимым ферментом умственного движения, генератором идей, без спросу вырывавшихся из него и требовавших фиксации: его сочинения во множестве были начаты и реже окончены, редко перепечатаны и лишь случайно опубликованы. В сущности, он «являлся в нашем архитектуроведении одним из первых представителей современного научного мышления, характерного широтой и системностью подхода, особым интересом к смежным областям различных наук, на стыке которых и совершаются многие из наиболее значительных открытий», — сказал Владимир Фёдорович Маркузон (1910–1982) на вечере памяти в 1979-м²⁵.

Ещё студентом Московского университета Габричевский опубликовал небольшое исследование «“Странник” Пушкина и его отношение к английскому подлиннику» (1914), свидетельствовавшее о нём как незаурядности. Организация Общества любителей Гёте (Москва, 1913), участие в теоретических семинарах по изучению памятников архитектуры и искусства Августа Майера и Пауля Франкля в Баварском университете, доклад о творчестве Моцарта



Средина 1960-х

в Кружке любителей искусства, организованном Маргаритой Кирилловной Морозовой (1914), а равно юношеская пьеса в духе *commedia dell'arte* «Белое пятно» (1916), поставленная в Фетовском имении Воробьёвка, — это (и другое) показывает личность разностороннюю, увлекающуюся и просто талантливую. Общение с Николаем Бердяевым, Иваном Ильиным и Густавом Шпетом отпечатлелось на мировоззрении Габричевского-теоретика.

Оставленный в 1916 году, по окончании университета, Владимиром Константиновичем Мальмбергом (1860–1921) для подготовки к профессорскому званию при только что открытом факультете теории и истории искусства, Габричевский не ограничивается изучением проблем изобразительного искусства (известны его диссертационные лекции о творчестве Мантенья и Тинторетто), а продолжает распространять мощь дарования на всю сферу культурной деятельности, являясь не только университетским профессором по кафедре теории и истории искусства, где впервые в Империи прочёл курс «Общая теория и философия искусства», но и лектором по истории античного театра (Черкизовское музучилище под Москвой), теории пространственных искусств, искусству Возрождения и истории живописи (ВХУТЕМАС/ВХУТЕИИ, 1925–1926) итд.

С 1930-х, опубликовав основные работы по теории и истории архитектуры, Габричевский начал специализироваться в этой области. По приглашению академика архитектуры Ивана Жолтовского читал лекции и вёл аспирантские занятия по теории и истории архитектуры в МАРХИ (тогда — Архитектурно-строительный институт), анализу архитектурных памятников в МОСОБПРОЕКТЕ, ВОЕНПРОЕКТЕ, ТЕАПРОЕКТЕ, в творческих мастерских Моссовета, особенно в мастерской № 1, руководимой Жолтовским. В качестве декана возглавлял отделение истории и теории архитектуры Института аспирантуры

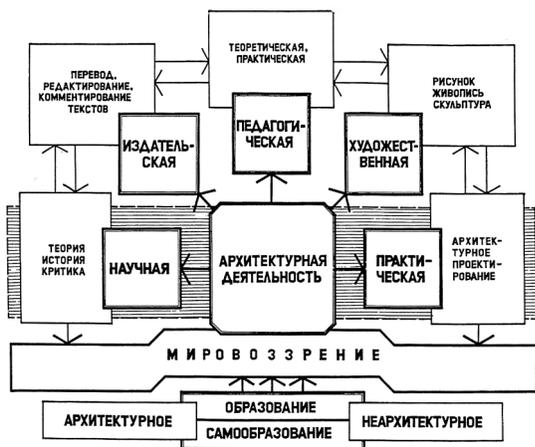
Академии архитектуры СССР, им же основанного в 1934-м; читал курсы истории античной архитектуры (1933), развития архитектурных идей в эпоху Возрождения (1934), спецкурс «Классические идеи развития архитектуры Возрождения на примере творчества Браманте, Рафаэля, Перуцци» (1935) итд.

Система преподавания истории архитектуры, предложенная Габричевским в Академии архитектуры, получила признание нескольких поколений архитекторов. В её основу была положена как максимальная близость учебных занятий к самостоятельной творческой работе аспиранта, так и специфические «архитектурные анализы» — новшество, которым Габричевский очень гордился. По его системе, анализ того или иного архитектурного феномена (эпоха, стиль, мастер, памятник), избранного самим аспирантом, проводился под совместным руководством архитектора-практика и историка искусства или филолога-классика. Такое сочетание преподавателей, как пишет Маркузон, способствовало приучению слушателя к широкому историко-культурному подходу, к разработке методологии, и в конце концов содействовало формированию самостоятельного мышления.

Наиболее полно отразился архитектуроведческий и источниковедный таланты Габричевского в издании русскоязычных переводов классических архитектурных трактатов. В ошеломляюще короткий срок (пять–шесть лет) были подготовлены и осуществлены перевод, научное редактирование, комментирование и, наконец, издание Всесоюзной академией архитектуры более пятнадцати классических текстов по теории и истории архитектуры. Габричевский организовал большой коллектив учёных и переводчиков, труд которых составляет жемчужины отечественной архитектурной науки, поскольку не только квалифицированный перевод классических текстов мастеров прошлого, но и вступительные статьи, многотрудные комментарии, составление библиографий вопроса — всё это является бесценным вкладом в архитектуроведение.

После издательского бума 1930-х, прерванного войной и невыносимым идеологическим давлением не только на архитектурную теорию, не было больше столь scrupulous исследования (за редкими исключениями) историко-теоретического наследия, и книги, выпущенные Академией архитектуры, где научным редактором издательства долгое время был Габричевский, — буквально золотой фонд, грановитая палата архитектуроведения. О научном мужестве учёного свидетельствует и то, что во время второго ареста (март 1935 — январь 1936-го) и ссылки в Каширу он работал над переводами трактатов Альберти и Витрувия, которые потом чудом были изданы.

В переводах, комментировании, редактировании и подготовке текстов к печати принимали участие такие видные учёные, переводчики и издатели, как Н. И. Брунов, А. И. Венедиктов, В. А. Виноград, А. А. Губер, А. К. Дживелегов,



Модель архитектурной деятельности Габричевского

И. В. Жолтовский, В. П. Зубов, В. Н. Лазарев, А. И. Некрасов, М. А. Петровский, Ф. А. Петровский, А. Л. Саккетти, А. А. Сидоров, В. К. Шилейко итд.

Иными словами, теоретическая деятельность Габричевского в архитектуроведении 1930-х охватывает весь спектр дисциплин и вопросов, которые составляли предмет и объект исследования архитекторов и искусствоведов в 1920–1960-е.

Среди многочисленных интересов Габричевского в области теории и истории архитектуры стоит выделить: 1) создание теоретической концепции образования и функционирования архитектурного организма; 2) исследование творчества мастеров архитектурной теории и практики эпохи итальянского Возрождения; 3) издательская деятельность; перевод, редактирование и комментирование классических архитектурных трактатов; 4) педагогическая деятельность во Всесоюзной академии архитектуры по подготовке аспирантов. К этим сферам органически прирастают его исследования по теории литературы (Пушкин, Гёте, Франко Саккетти), теории и истории искусства (Рафаэль, Мантенья*, Тинторетто, западноевропейские искусствоведы второй половины XIX — начала XX века), музыковедению (Шостакович, Прокофьев), перевод с разных языков (Пьетро Аретино, Джованни Бальоне, Гёте, Данте, Эгнацио Данти, Дж. Джанотти, Бернардо Довици да Биббьена, Георг Зиммель, Леонардо, Микеланджело, Франческо Милица, Франко Саккетти, Аньоло Фиренцуо-

* А. Пучков. «Мантенья» Й. В. Гете і «Мантенья» О. Габричевського: Руїна і конструювання // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2013: Збірник наук. праць. Київ, 2013. Вип. 5 (16). С. 224–234.

ла, Бенвенуто Челлини), и писем (письма Роберта Шумана и Генриха Нейгауза), подготовка и издание первого Собрания сочинений Гёте на русском языке в тринадцати томах (составление и редакция первых двух томов) итд.

Работу Габричевского следует рассматривать не только в системе архитектуроведения, где его место наиболее значимо, но и в области истории и теории литературы, искусства и музыки, которая ждёт исследования. В этой части выделяется гражданское мужество Габричевского, поскольку акт его обращения к вопросам теории и истории архитектуры в 1920–1930-е был актом политическим. В этом сказались идеологические ограничения, мешавшие высказываться открыто, до конца: рассматривая, скажем, в лекциях об ордерах ордерные приёмы Греции и Рима, он не мог выйти на тезис о тоталитарном характере римского коринфского ордера — атрибута сталинской архитектуры, — вывод мог стоить жизни. К тому же с внешнепрактической стороны, после постановления '1932 архитекторы не имели возможности продолжать работать так, как это делали несколько месяцев назад, и потому обратились к теории; но такое заключение относится прежде всего к архитекторам-практикам (Гинзбург, Голосов, Ладовский).

В культурных пространствах архитектуры Возрождения

Исследования Габричевским архитектуры итальянского Возрождения, с одной стороны, неразрывно связаны с изучением, переводом, редакцией и комментированием классических архитектурных трактатов, с другой, — вытекают из общего научно-творческого настроения, нацеленности на ренессансный духовный образец, берущий, по-видимому, начало как в структуре и специфике полученного гуманитарного образования, так и в общей атмосфере неоклассицистических архитектурных пристрастий эпохи и, прежде всего, в безупречном палладианстве Жолтовского.

Но если издание трактатов охватывает весь обозримый исторический диапазон — трактат Витрувия относится к I веку по Р. Х., «Беседы об архитектуре» Эжена Эмманюэля Виолле ле Дюка (1814–1879), классический труд Карла фон Штегмана и Генриха фон Геймюллера «Архитектура Ренессанса в Тоскане» созданы во второй половине XIX, — то собственные историко-теоретические интересы Габричевского сосредоточены преимущественно на изучении наследия Л.-Б. Альберти, Д. Барбаро, А. Палладио, Дж. Б. да Виньолы, Ф. Брунеллески, Леонардо да Винчи, Дж. Вазари, Себастьяно Серлио (XV–XVI века). Ныне трактаты эпохи Возрождения представляют историко-познавательный, педагогический интерес, являясь своеобразным «знанием-в-архитектуре»

(Вяч. Глазычев), и потому в их конкретный анализ едва ли нужно вдаваться. Они ценны и интересны как явление 1930-х, как памятники эпохи, пример организаторского и научного величия Габричевского, как памятники декорационно-типографского искусства (И. Ф. Рерберг, Д. И. Митрохин, С. М. Шор итд) и мастерства интролигации.

В предисловии к «Десяти книгам о зодчестве» Леона Баттиста Альберти (1404–1472) Габричевский писал, что основная трудность комментария к архитектурному трактату Возрождения заключается в его энциклопедичности. Энциклопедизм, в целом присущий эпохе, требует и энциклопедично современного (конгенитального) к нему комментария. Поучительным же в этих трактатах являются не рецепты и шаргалки, которыми сейчас мало кто станет пользоваться, но метод архитектурного мышления. Габричевский — отличный текстолог — уделяет внимание композиции и составлению примечаний и комментариев к трактатам, рассказывая, как проводилась работа над подготовкой тома, какие принципы при этом закладывались.

«Под редакцией» Габричевского на иной, неродной почве приживались семена и пускались новые ростки далёкой эпохи, и ему приходилось затрачивать известные умственные усилия, чтобы такая «адаптация в культуре» была наименее болезненной. То, например, что большие экскурсы в историю ренессансной культуры включены в примечания, а не даются в монографической форме предисловия, объясняется как видами читательского удобства, так и композиционной логикой построения книги: «выделить их из общей массы мелких примечаний, касающихся критики текста и источников, значило бы усложнить и без того сложный состав этого тома»²⁶. Статья «Альберти-архитектор»²⁷ — самостоятельное исследование, замаскированное под комментарий. Скажем, в редакционном предисловии к первому тому Собрания сочинений Гёте (1932) Габричевский пишет, что точно так же редколлегия стремилась предоставить читателю научно проверенный фактический материал и «критический аппарат», тем самым наталкивая его «на более углублённое социологическое и эстетико-культурное изучение текстов Гёте».

Взыскателен Габричевский и к форме перевода, в данном случае поэтического, к которому предъявляет конкретные текстовые требования. Скажем, в конце 1920-х, переводя под эгидой ГАХН книгу немецкого философа Георга Зиммеля (1858–1918) «Гёте», в предисловии указывает, что здесь приходится постоянно иметь дело с двумя личностями, Гёте и Зиммелем, и изложение ведётся так, что не знаешь порой, где кончается Гёте и начинается Зиммель. Потому переводчик помимо прочего (текст Зиммеля замысловат, заковырист) решал непростую задачу: сохранить собственный стиль Зиммеля и вместе с тем упростить язык, облегчая русскоязычное его понимание. Стоит заметить, что

такой принцип был выдержан Габричевским при переводе и редактировании возрожденческих трактатов.

Рассматривая историко-культурную деятельность Габричевского, нужно упомянуть его работу в Государственной академии художественных наук, ГАХН.

По своему замыслу ГАХН должна была удовлетворять двум заданиям: 1) учитывая весь опыт старых европейских академий, в том числе и итальянских XVI века («Accademia del Disegno», «Accademia Fiorentino», «Accademia della Virtu», «Accademia degli humoristi» во Флоренции и «Accademia di San Luca» в Риме), ГАХН должна была организоваться как высшее научное заведение того же типа, посвящённое искусствоведению; 2) «возникнув в революционной России, стать в уровень с новым социально-государственным строем и удовлетворить запросам новой жизни»²⁸. В традиционном типе организации «высших научных учреждений» их основной автономной ячейкой является отдельный учёный, академик, академия же лишь способствует ему в осуществлении его созревших индивидуальных замыслов. Просуществовав почти десятилетие (1921–1930), Академия имела стройную организационную структуру секций и отделений, объединяя цвет тогдашней интеллигенции.

Деятельность ГАХН — тема большого исследования, отчасти начерно выполненного в последние годы²⁹. Труды А. Г. Дунаева (изучавшего тамошнее творчество А. Ф. Лосева³⁰), Т. М. Перцевой и Н. Т. Савельевой, Джона Боулта и Николетты Мислер итд³¹ также могут расцениваться как значимое предварительное проблемы.

Уже по одному перечню докладов, сделанных Габричевским в разных секциях ГАХН, широта его научных интересов видна: «Учение о художественной форме» (15.09.1921), «Научное и художественное мирозерцание Гёте» (15.12.1921), «Проблема пространства и массы в архитектуре» (31.03.1922), «Природа пластики» (10.04.1922), «Время в пространственных искусствах» (25.04.1922), «Поэтика “Западно-Восточного дивана” Гёте» (2.10.1923), «Структура художественной формы» (6.11.1923), «Проблема времени в искусстве Рембрандта» (10.11.1923), «О пространственных формах в искусстве» (3.03.1925), «Эстетика молодого Гёте» (5.03.1925), «Поверхность и плоскость», «Портрет как проблема изображения», «О книге Кюна “Искусство примитива”», «Теория цветов Оствальда в искусстве» итд. Часть докладов была затем опубликована то ли монографически самостоятельными статьями, то ли в виде рецензий. В 1929-м по причине «идеологической ревизии» ГАХН и её последующего закрытия Габричевский был арестован.

Академия создавала условия для спокойной научной деятельности десяткам уникальных учёных, по державному недосмотру оказавшись в 1920-е экологической нишей, где могли крепнуть в свободных дискуссиях оригинальные

эстетические концепции, подобно тому, как это было в ренессансной Флоренции, — не слишком пристально оглядываясь на удушливый диктат эпохи. Не будет ошибкой сказать, что Габричевский как архитектуровед окончательно сформировался в стенах ГАХН. По сути, выполнению первого из выделенных мной четырёх направлений его деятельности в этой Академии и было приурочено его научное творчество.

Поскольку исследования Габричевским творчества мастеров архитектуры Ренессанса имеют историко-культурный характер и в большинстве случаев представляют исторический интерес, обозначу лишь основные выводы учёного, имеющие оригинальный характер и позволяющие заключить о нём как са­мобытном историке архитектуры.

В изучении творчества Альберти Габричевский впервые в тогдашнем искусствоведении ставит проблему его характеристики как архитектора, поскольку западноевропейская история искусства рубежа XIX–XX веков много сделала для выяснения роли, которую Альберти-архитектор сыграл в развитии архитектурного стиля, но оценки Альберти как архитектора, как мастера, воплощавшего замыслы в реальных постройках, не было. Отмечая повышенный интерес Альберти к сюжетной, типологической стороне архитектурного образа, Габричевский показывает, что мастер резко порывает с той мозаичной, пёстрой трактовкой детали, которая была свойственна североитальянским и тосканской школам и что в лице Альберти архитектура Возрождения приступает к сознательному и последовательному освоению наследия. Его непосредственные предшественники шли по этому же пути, отмечает Габричевский, но как бы оступая; «возрождение» до готических форм (античных, византийских, проторенессансных) носило стихийный, случайный характер. Но Альберти, а за ним и вся ренессансная классика, подходит к решению этой проблемы более чем сознательно — принципиально.

В предисловии к роскошному изданию трактата аквилейского патриарха Даниеле Барбаро (1514–1570) «Десять книг об архитектуре Витрувия с комментариями» и в послесловии к трактату Джакомо Бароцци да Виньола (1507–1573) «Правило пяти ордеров архитектуры» Габричевский стремится показать место этих книг в контексте ренессансной культуры, говоря, что для нас комментарий Барбаро ценен, в первую очередь, тем, что является ярким отражением культурной жизни Венеции, хотя и для понимания Витрувия он даёт многое, не утратившее значения. О работе Виньола Габричевский пишет, что этот трактат в высшей степени интересный документ, фрагмент не дошедших до нас обширных теоретических и археологических изысканий видного мастера позднего Возрождения, равно как и «попытка канонизировать архитектурные формы античности на грани между Ренессансом и барокко <...> Ни один архитектор

не может пройти мимо Виньола, если он хочет понять историю классического наследия в европейской архитектуре, начиная от эпохи Возрождения и до наших дней»³².

Если предисловия и послесловия Габричевского к изданиям классических трактатов носят технический, большей частью популяризаторский характер, то статьи о творчестве Брунеллески (1947), Леонардо (1952) и Вазари (1956), несмотря на то, что последняя тоже является предисловием к пятитомному Вазариевому переводу цикла биографий «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1540–1550), — монографичны. Здесь находим ряд ценных наблюдений, вытекающих из целостного взгляда Габричевского на природу архитектуры и его подчёркивающих.

В статье к 500-летию со дня смерти Филиппо Брунеллески (1377–1446) он пишет, что мастер творит и мыслит в категориях, свойственных не римскому, а греческому типу архитектурного мышления. Архитектурный организм, как в целом, так и в деталях, всегда строится Брунеллески по принципу облегчения и дифференциации формы снизу вверх и от центра к периферии, в то время как для Рима типично обратное: утяжеление и укрупнение формы, подчёркиваемое противоречие между ростом и нагрузкой, живой жизнью и косной материей. Резюмируя, Габричевский говорит, что всё искусство Брунеллески обращено к будущему, притом, как показала история, в далёкое будущее,

«ибо европейская архитектура вплоть до наших дней никогда уже не возвращалась к юношескому строю художественного мышления великого мастера. Вот почему, быть может, его “молодость” не только воздействует на нас своим непосредственным обаянием, но и воспринимается нами как глубокая мудрость»³³.

Подводя итог изучения темы «Леонардо-архитектор», Габричевский пишет, что, во-первых, Леонардо (1452–1519) ярко сознавал, что архитектор, и тем более градостроитель, это прежде всего государственный деятель, и, во-вторых, что утилитаризм в самом высоком смысле слова есть основная, движущая сила его «подлинно гуманистической градостроительной мысли»³⁴. В статье рассматриваются преимущественно утопические градостроительные идеи Леонардо, поскольку если исключить гидротехнические сооружения, до сих пор не известно ни одной постройки в Италии или во Франции рубежа XV–XVI веков, которая с достаточной степенью документальной или стилистической достоверности могла быть этому мастеру приписана.

В предисловии к творению Джорджо Вазари (1511–1574) Габричевский показывает его выдающееся *исследовательское* место в культуре Возрождения:

«рядом с литератором и историком выступает педагог и учитель, для которого история не простая регистрация фактов, а назидание и руководство к действию. Ва-

зари называет воспитательную задачу истории её “душой” <...> как бы предвидел грядущую победу реализма, во имя которой он и воздвигал форпосты своего академизма, который в его время был явлением прогрессивным, борющимся с реакционными и упадническими тенденциями»³⁵.

Двойственный характер сочинения Вазари (с одной стороны, биограф и новеллист, с другой, — историк и критик) создаёт трудности восприятия: всякий раз, как Вазари-бытописатель наталкивается на противоречивые факты или просто на их отсутствие, он в охотку уступает место Вазари-художнику, и фантазируя живописует. Впрочем, писатель не обязан аннотировать бытовой рассказ и даже историческую повесть ссылками на использованный материал: эти радости *удивления отсутствием* оставлены потомкам.

Французский историк, представитель школы «Анналов» Люсьен Февр упорно считает прародителем термина «Возрождение» Жюль Мишле (1798–1874), хотя термин уже встречается в трактате Вазари. Тонкость в том, что Вазари произнёс это слово по-итальянски — «rinascita», а Мишле по-французски — «renaissance»; в истории прижилось последнее. Впрочем, Эрвин Панофский приписывает открытие «Ренессанса» Пьеру Белону (1517–1564), французскому натуралисту и путешественнику³⁶. В 1982-м Руф Игоревич Хлодовский (1923–2004) писал, и, кажется, убедительно:

«Не следует, однако, полностью отождествлять Ренессанс или, точнее, ренессанс с Возрождением. Это разные понятия, и содержание их ещё нуждается в уточнении. Пока и по необходимости предварительно: *Возрождение — это культурно-историческая эпоха*, порождённая беспримерным идеологическим переворотом, происшедшим в XIV–XVI веках в пределах феодальной формации. Возрождение — это прежде всего новая, гуманистическая культура. Подле неё в XIV–XVI веках существует культура старая, средневековая, феодальная, с которой гуманистическая культура взаимодействует и в которую уходят народные корни ренессансной поэзии Возрождения. *Ренессанс — это стиль культуры Возрождения*. Его лишь условно можно назвать “стилем эпохи”, потому что в эпоху Возрождения наряду с ренессансом существуют и другие художественные стили: готика, проторенессанс, классицизм, маньеризм, стиль народной культуры (“народный антиренессанс”) и т. д. Одновременно с Петраркой и Боккаччо (ренессанс) в Италии пишут Франко Саккетти и Антонио Пуччи (проторенессанс), а также Катерина Сьенская и Пассаванти (готика). Петрарка, создавая поэму “Африка”, пользуется стилем классицизма, но его “Книга песен” — характернейший образец ренессансного стиля»³⁷.

Габричевский обходит стороной вопрос о происхождении понятия «Возрождение»: писаной эстетики Высокого Возрождения, по-видимому, никогда не существовало, отмечает он, но, судя по отдельным высказываниям, она безусловно носила отпечаток платонизма³⁸. Идеалистические экскурсы в Вазари-

ево́й эстетике не могут служить доказательством наличия кризиса в его реалистическом понимании задач изобразительных искусств, понимании, которым пропитаны его «Жизнеописания»: таким слогом нужно было ругнуть старого автора — время было такое.

Историко-архитектурные исследования Габричевского, посвящённые творчеству и воззрениям ведущих мастеров Возрождения, могут быть расценены как корпус «архитектурной эстетики Возрождения» в её наиболее общем выражении. Один из докладов Габричевского в Академии архитектуры на Первой сессии Кабинета теории и истории архитектуры в 1934-м, посвящённый Альберти, имел подзаголовок «Архитектурные теории Ренессанса», что является первым шагом в этом направлении, а предисловие к сочинению Вазари 1956 года как бы завершает поисковый путь Габричевского.

Конечно, изучение собственно историко-культурного наследия Габричевского требует отдельного исследования, скорее всего, филологического. Но здесь нужно ответить, почему, собственно, он обращается к изучению именно персоналий эпохи Возрождения; неужели к тому времени архитектура этой эпохи была настолько изучена?

Ответ может лежать в нескольких плоскостях. Вероятно, Габричевский обратился к индивидуальным концепциям мастеров Возрождения, стремясь, во-первых, подготовить теоретическую основу для дальнейших исследований с единых, *личностных* методологических конвенций; во-вторых, — в поисках подтверждения собственным изысканиям в области теории архитектуры 1920-х, к которым по идеолого-политическим причинам он не мог открыто обращаться в середине 1930-х, и, в-третьих, в связи с подготовкой к изданию трактатов ренессансных авторов, где нужно было выработать единую систему оценок их творчества, то есть сделать так, чтобы все эти умные люди выглядели в глазах потомков своего рода культурным отрядом, «ночным дозором», берёгшим искусство и архитектуру от неучей и глупости заказчика. Пожалуй, здесь не обойтись без натяжек — странно видеть толпу интеллигентов, — но в пропедевтических целях, которые тоже преследовал Габричевский, такая учёная предпосылка выглядит убедительно. Быть может, он, изучая архитектурные теории Возрождения, каким-то образом стремился отождествить себя и свою концепцию с концепциями архитектурного организма XV–XVI веков, исходя из утверждения общеклассического типа архитектурного мышления вообще, прослеживая корреляции своих воззрений с взглядами возрожденческих мыслителей.

Итак, с одной стороны, изучение творчества мастеров Возрождения повлияло на выработку и уточнение собственной архитектуроведческой концепции Габричевского, с другой, — его историко-архитектурные исследования

подтверждают целостность архитектурного мировоззрения, подчинены классическим принципам построения архитектурного организма, разработанным им в теории в 1920-е, и не диссонируют с общим его взглядом на становление мировой архитектуры. Они же стимулируют его формирование как историка архитектуры. Скорее всего, Габричевский потому и обратился к истории архитектуры Возрождения, что искал подтверждения своим идеям и методам исследования в классической традиции. Это оттого, что больше ему опираться было и не на кого.

Пробежка к истокам

Прежде чем перейти к реконструкции архитектурного мировоззрения Габричевского, стоит выяснить его истоки в контексте западноевропейского архитектуроведения первой половины XIX — начала XX веков. Именно в теоретических взглядах искусствоведов-теоретиков (не историков) Запада обрела основание архитектуроведческая мысль первой трети века XX, опёртая на знание истории архитектуры. Её голос слышен ныне³⁹, и, конечно, не только в Западной Европе и США, но и в Восточной Европе, у нас.

В диссертации «Архитектурная наука в странах Западной Европы» (1969) историк архитектуры, коллега Габричевского, Александр Иванович Венедиктов (1897–1970) выделяет период с середины XIX века по начало XX как время сложения научной истории европейской архитектуры и создания многочисленных теорий новой архитектуры⁴⁰. Однако Венедиктов сделал акцент на сугубо архитектуроведческих исследованиях, вследствие чего вне поля его внимания остались эстетические взгляды представителей немецкой классической эстетики первой половины XIX века, оформивших методологически чёткие концепции архитектуры, — таких как Гегель и Шопенгауэр.

Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770–1831) в «Лекциях по эстетике», рассуждая о природе архитектуры и её генетических корнях, пишет, что первой задачей, возникающей при желании показать возникновение искусства, «окажется формирование в самом себе начала, почвы, природы, внешнего окружения духа. То, что лишено внутренней жизни, должно получить смысл и форму, остающиеся внешними ему, так как они не являются формой и смыслом, имманентными самому объективному началу. Искусство, которому ставится эта задача, — архитектура». И ниже:

«Зодчество соответствует символической форме искусства и в качестве особенного искусства лучше всего реализует её принцип, так как архитектура вообще способна намекать на вложенный в неё смысл во внешнем элементе сооружения»⁴¹.

Таким образом, с лёгкой руки Гегеля, мы до сих пор склонны видеть архи-

тектуру как один из первых (первичных) видов искусства, в которых богатство «духовности» может мыслиться лишь символически, *обозначать*, а не *значить*.

Анатолий Станиславович Канарский (1936–1984), рассуждая о границах архитектуры, указывает, что Гегель мучительно изобретал «переход» от архитектуры к скульптуре (поскольку, по Гегелю, обе они символичны), двигался в анализе на уровне чистейшего эмпирического описания сакральных сооружений как «жилищ для бога», который так и «норовил выбраться из-под архитектурной крыши и переметнуться в скульптурное тело»⁴². Увы, довольно примитивный комментарий.

Именно Гегелю принадлежит дифференциация движения архитектурной мысли в истории зодчества, в которой заключается как понятийное различие самого предмета, так и ход его развития в истории, что, собственно говоря, является первой законченной концепцией истории архитектуры.

Во-первых, это *символическая архитектура*, первая ступень развития мировой архитектуры; *«независимая архитектура»*, имеющая сходство со скульптурой, почему Гегель и называет её *«неорганической скульптурой» (тезис)*. Во-вторых, классическая архитектура — эллинская. Она не имеет самостоятельного значения, подобно символической архитектуре, а представляет некоторое вместилище для человека или статуи божества (*антитезис*). В-третьих, романтическая архитектура (мавританская, готическая или «немецкая»), имеющая самостоятельное значение, подобно символической архитектуре, и служащая человеку в качестве вместилища, подобно классической архитектуре (*синтез*).

«Поэтому, — заключает Гегель, — если архитектура по своему основному характеру всецело символична, то всё-таки художественные формы собственно символической, классической и романтической архитектуры составляют более детальное определение и более важны, чем в остальных искусствах»⁴³.

Здесь затронуто частное рассуждение Гегеля, меж тем проблема *«Гегель — Габричевский — архитектура»* имеет самостоятельный характер и ждёт исследования. Здесь укажу на две группы вопросов, которые нужны для перехода к дальнейшему рассуждению об истоках концепции Габричевского.

Во-первых, Габричевский несомненно обращается к общим гегелевским идеям о феноменологии духа (поступательном движении сознания от первой непосредственной противоположности между ним и предметом постижения до понятия науки, до *абсолютного знания*), общему логическому учению Гегеля (предметом которого является *абсолютная идея*, развёртывающая в логике свои составляющие как категории и будучи основой действительности) и, наконец, философии духа, в частности, учению об *объективном духе* (о социально-историческом развитии человечества, о том, что всемирная история есть ис-

тория развития человеческого духа, то есть «прогресс в сознании свободы»). В тезисе Габричевского — *«В чём заключается сущность архитектурной эволюции и как отражается жизнь духа в форме зодчества? Ответить на этот вопрос — значило бы написать историю архитектуры»*⁴⁴ — видим влияние гегелевской идеи об объективном духе. Во-вторых, Габричевский обращается к частным идеям философа о системе отдельных искусств («Лекции по эстетике», где архитектура относится к символическому искусству, скульптура — к классическому, живопись, музыка и поэзия — к романтическому). Далее увидим, как в концепции Габричевского гегелевские категории *неорганической скульптуры* и *негативной архитектуры* приобретут особое, как бы вне-символическое, «свободное-от-Гегеля», значение, станут во главе угла при анализе пластически-динамических качеств архитектурного организма.

Артур Шопенгауэр (1788–1860) в трактате «Мир как воля и представление» (1819) пишет, что если обратиться к рассмотрению архитектуры просто как искусства, помимо её утилитарных целей, когда архитектура «служит воле, а не чистому познанию» и, следовательно, уже не является искусством в таком смысле, — то можно приписать ей только одно стремление: довести до полной наглядности некоторые из тех идей, которые представляют собой низшие ступени объектности воли, а именно тяжесть, сцепление, инерцию, твердость, — эти общие свойства камня, первые, самые простые и приглушённые очевидные явления воли, «генерал-басы природы», а затем, наряду с ними, свет, который во многих отношениях — их противоположность. Даже на этой глубокой символической ступени объектности воли видим, как сущность архитектуры выражается в своеобразном раздоре: «ведь собственно борьба между тяжестью и инерцией составляет единственный эстетический материал искусства архитектуры»⁴⁵. Шопенгауэр, быть может, впервые намечает противоположение косной массы внеположному ей и её определяющему пространству — свету, который олицетворяет и «освещает» возможность осуществления в формах зодчества человеческой воли (у Габричевского это «жест») как таковой. Стоит напомнить, что эстетические взгляды Шопенгауэра сделали его своеобразным пророком декаданса, свойственного московской снобистской полуинтеллигентной публике в начале XX века, поскольку заявлял: жизнь никогда не бывает прекрасной, прекрасно лишь её художественное выражение; искусство как средство познания не подчинено рассудку — оно интуитивно. «Приноровлённые к уровню филистера» (Фр. Энгельс) воззрения Шопенгауэра на протяжении столетия действовали на европейскую интеллектуально-экзальтированную публику, к числу которой принадлежал Габричевский.

Гегель и Шопенгауэр заложили основы той теории архитектуры, которая, даже будучи оторванной от непосредственного проговаривания её в историче-

ских интонациях (прикрепляясь к эллинской или римской архитектуре, готике или эклектике XIX века), продолжает определять *умственные границы архитектуры*, предполагающие осмысление её как способа идеального конструирования пространственно-временных форм жизнедеятельности человека, с которыми связан способ целостного (волевого, «жестикюлятивного») утверждения человека во всех проявлениях его жизненной и творческой природы. То есть, как того, что всерьёз *«не мокнет под дождём»* (Р. Ингарден).

К середине XIX века стараниями Карла Фридриха Шинкеля (1781–1841) и Готфрида Земпера (1803–1879), долгое время остававшихся наиболее видными фигурами в немецкой архитектурной науке (и практике), утвердился (поднятый ещё Иоганном Иоахимом Винкельманом в первой половине XVIII века) профессиональный интерес к наследию античной архитектуры, возникли работы по теории стиля и преемственности традиций, инициированные натурными обследованиями памятников архитектуры и раскопками (деятельность Г. Шлимана, Дж. Фьорелли, А. Франсуа, Дж. П. Кампана и др.). В этой связи нельзя обойти вниманием теорию Карла Бёттихера (1806–1889), который в характерном для времени сочинении «Тектоника эллинов» (1844–1852) усматривал сущность греческого стиля в том, что строительная форма греков оказывалась воплощением (художественным выражением в пространстве) какого-либо абстрактного понятия. Бёттихеру принадлежит разделение архитектурной формы на *форму-ядро* (Kernform) и *форму художественную* (Kunstform)⁴⁶: функциональное содержание архитектурного произведения будет позднее названо Габричевским *«пространственным ядром»* (Raumkern?). Но не меньшее внимание, нежели античность, привлекает к себе в это время эпоха Возрождения — прежде всего Ренессанс в Италии.

Основоположником в этой области архитектуроведения стал Якоб Буркхардт (1818–1897), швейцарский историк. Его книга «Чичероне» (1855) — плод переживания сокровищ итальянского искусства, главным образом, итальянской архитектуры, и, будучи задумана как путеводитель, оказалась в разряде капитальных научных трудов. Книга выдержала бездну переизданий, которые Буркхардт позволял редактировать и дополнять, но в каждом прослеживался методологический принцип, сочетавший хронологический, топографический и критический подходы к периодизации архитектуры Ренессанса.

Вл. Маркузон подчёркивает значимость влияния идей Буркхардта на становление теоретических и историко-архитектурных взглядов Габричевского, «с которыми его позволяют сблизить и некоторые личные черты: суровый профессионализм, тщательно скрывавшийся за элегантным обликом обаятельного и преуспевающего молодого доцента, стремление к ярким, но трезво взвешенным обобщениям, основанным на максимальном охвате материала»⁴⁷.

В то же время, говорит Маркузон, Габричевского не вполне удовлетворял исторический пессимизм Буркхардта, его упор на изображение «духа времени» (питающегося от гегелевских сосцов) эпохи Возрождения и новизну её элементов или их синтеза в ущерб связи со средневековьем, освещение культурно-исторической динамики в целом.

«Габричевский стремился избегать такой односторонности и одновременно проявлял редкое сочетание исторического подхода и теоретических склонностей, толкавших его к проверке исходных определений и методов развившейся в австро-немецкой школе архитектуроведения так называемой “науки об искусстве”»⁴⁸.

По пути, проторённому Буркхардтом, двигались многие историки и теоретики архитектуры, наиболее значительными из которых, пожалуй, были Геймюллер с Штегманом и Вёльфлин.

Генрих фон Геймюллер (1839–1909), архитектор, венский профессор истории зодчества, ученик Буркхардта, обратил внимание на издание и изучение ренессансного наследия, предприняв капитальный одиннадцатитомный труд «Архитектура Ренессанса в Тоскане», который появлялся на свет более двадцати лет; из них стараниями Габричевского перед войной увидели свет три выпуска о творчестве Брунеллески, Альберти, Микелоццо ди Бартоломео, Антонио и Бернардо Росселлино итд⁴⁹. Без исследований Геймюллера и его коллеги Карла Мартина фон Штегмана (1832–1895) знакомство наших архитекторов и архитектуроведов с наследием итальянского Возрождения было бы затруднительным. Собственно историко-культурная концепция Геймюллера оказывается уточнением (правда, на иных основаниях) дифференциации истории архитектуры Возрождения, проведённой Буркхардтом: принципы стиля, названного Ренессансом 1420–1500-х, впоследствии трансформируются в два параллельных направления — классически-«строгое» и барочно-«свободное», — на равновесии которых играли, например, европейские архитекторы-историцисты второй половины XIX века.

Если усилия Буркхардта и Геймюллера были посвящены историко-архитектурным исследованиям Возрождения, в этой области будучи пионерскими, то сочинения Генриха Вёльффлина (1864–1945), — также ученика Буркхардта, едва ли не первого внятного *теоретика* искусства и архитектуры, — посвящены широким теоретическим обобщениям, которые предложили контекстуальный подход к исследованию искусства в поиске выяснения общих закономерностей, позволяющих заглянуть в «законы творчества». Как в первой книге «Ренессанс и барокко» (1888), так и в «Основных понятиях истории искусств» (1915) Вёльфлин отводит архитектуре служебную, «иллюстративную» роль. Как основатель так называемого формального метода в истории искусства и архитектуры, он, исходя из развития форм *художественного видения*, разрабо-

танной ещё Конрадом Фидлером в 1896–1914 годах, предложил «пять пар понятий», пригодных для характеристики живописи, пластики и архитектуры Ренессанса и барокко: 1) развитие от линейного к живописному, то есть выработка линии к пути взора и «водительницы» глаза с постепенным её обесценением в пользу живописного пятна; 2) развитие от плоскостного к глубинному; 3) развитие от замкнутой формы к открытой; 4) развитие от множественности к единству (от частного к общему); 5) абсолютная и относительная ясность предметной формы.

В противоположность предыдущим теориям оказывается, что из поля зрения исследования ускользают как содержание произведения, так и по существу объективная внешняя данность, остаётся лишь *ставшая* форма, позволяющая исследовать её генезис методами формального анализа. Позднее на этой основе будет разрабатываться и теория архитектурной композиции, по существу тоже формальная, поскольку исследованию будут подлежать закономерности пропорциональных и ритмических принципов организации архитектурного объёма. У Вёльфлина постановка общей задачи сводится к трём основным принципам: 1) влияние стиля одной эпохи на стиль другой; 2) внутренние законы развития искусства в пределах каждой отдельной эпохи; 3) специальная «схема» зрения или видения⁵⁰. Уход от восхищённых восклицаний при виде произведения искусства, характерных для музейных работников и экскурсоводов, Вёльфлин предложил оформить строгостью искусствоведческого мышления, тем самым создав специальность, отличную и от эстетики, и от истории искусства. Его не интересовали жизнеописания мастеров, их внутренние борения с временем и самими собой, — центральной задачей Вёльфлина было изучение произведения как такового, то есть его тщательный формальный анализ, который позволяет не просто восхищаться произведением, но и понять, *что именно* в нём и *почему* это восхищение вызывает.

Любопытно отметить, что Габричевский в статье «Формальный метод» (1920-е), сравнивая концепции Вёльфлина и Алоиза Ригля, пишет, что «эволюция искусства и смена стилей стали пониматься как имманентное развитие художественно формальных принципов, которые, например, для Вёльфлина коренятся в “априорных” законах зрения и их смене, а для Ригля — в “художественной воле”. Несмотря на то, что для этого направления художественная эволюция есть своеобразная, автономная, как бы надысторическая диалектика формальных принципов, тем не менее, все эти литераторы, поскольку были историками, неминуемо выходят за пределы формализма: так, например, Вёльфлин связывает оптические законы с психологией эпохи, а “художественная воля” Ригля немыслима в отрыве от понятия культуры или культурного сознания в целом»⁵¹.

Габричевский, будто соглашаясь с формальными (*фурмологическими*) вы-

водами Вёльфлина, пытается вывести его идею из сугубо формального русла, что можно характеризовать как операциональное преддверие иконологического метода Варбурга–Панофского⁵².

В утверждении Вёльфлина, что «архитектура вызывает два совершенно различных впечатления, смотря по тому, приходится ли нам воспринимать архитектурный образ как нечто определённое, неподвижное, или же — как нечто такое, что, при всей своей устойчивости, всё же даёт иллюзию постоянного движения, то есть изменения»⁵³, где иллюзия моего восприятия провоцирует либо подвижное (динамическое), либо неподвижное (статическое) восприятие организации пространства, — чётко видна теоретически-концептная основа суждений Габричевского о статическом и динамическом восприятии «пластической ценности» (и Алексея Некрасова с его противоположением аморфной массы движению⁵⁴), с той лишь разницей, что Габричевский — в отличие от других теоретиков и практиков архитектуры (даже Жолтовского) — понимал *динамическое как индивидуально воспринятое зрителем статическое*.

Конечно, продолжает Вёльфлин, всякая архитектура и декорация внушают представление о некотором движении: колонна *растёт* вверх, стена *полна* какой-то пластической жизни, купол *вздывается*, и самые скромные завитки орнамента *участвуют* в движении — то медленном и крадущемся, то порывистом и стремительном. Он переносит — словесно (как ещё?) — на статику архитектурной формы двигательные, антропоморфно выстроенные принципы зрительного восприятия постройки. И заключает, что архитектурная форма либо вовсе не должна допускать никакой точки зрения для созерцания, ведь всякая точка зрения даёт искажение фронтальной, «проектной» формы, — либо обязана допустить всеобщность этой точки зрения, неограниченность «места для зрителя».

Солидаризуясь с Вёльфлином в оценке ценности зрительного восприятия, Габричевский противоположен ему в следующем: Вёльфлин рассматривает архитектуру с точки зрения живописности и так называемых «форм видимости», не заботясь о выяснении сути архитектурного произведения как функционального построения, то есть подходит к произведению *не до конца* формально — художественно, а не онтологически, что Габричевскому чуждо. Он понимал, что архитектурная форма не создаётся для эстетического созерцания и художественных обсуждений, для искусствоведческого анализа, — она создаётся за большие (очень большие) деньги для жизни, для создания удобства.

Архитектурная форма это не картина на стене, это сама стена, которая может оказаться и картиной, если архитектор талантлив, но может остаться стеной, если смысл только в стене, и картина на ней — уж очень частный случай, приватная попытка сделать стену *привлекательной*.

В той части книги Вёльфлина, где говорится о плоскости и глубине, можно увидеть точки отталкивания для размышлений Габричевского о поверхности и плоскости как основных элементах тектонического языка архитектуры.

«Даже если согласиться, — пишет Вёльфлин, — что архитектурное произведение как тело подчинено тем же условиям, что и пластическая фигура, придётся всё же указать, что тектоническое сооружение, являющееся обыкновенно рамкой и фоном для пластики, никогда — даже в самой незначительной степени — не может так отделиться от фронтальности, как это удаётся барочной пластике»⁵⁵.

Сравнивая с рассуждением Габричевского о том, что «плоскостное восприятие трёхмерно, как и всякое другое, и не имеет никакого отношения к близкому или далекому образу»⁵⁶ или — «очень сомнительно, можно ли в области художественного оформления пространства говорить о “чистой” плоскости и существуют ли чисто плоскостные художественные образования»⁵⁷, — успеваем заметить: налицо два противоположных отношения к стеной плоскости, из которых первое (Вёльфлин) постулирует формальное пластическое оформление тектонического сооружения, а второе (Габричевский) утверждает экзистенциальное (человеческое) значение плоскости:

«плоскость как пространственная координата не первична <...> плоскость не только не определяет собою зрительный акт, но даже для него не так уж и специфична»⁵⁸.

Через понятие зрительности, постулированное Вёльфлином в теории видения, Габричевский, как бы неявно полемизируя, выходит на рассуждение, что «сфера нашего зрения есть не что иное, как расширение того сферического силового поля, в пределах которого развивается жест наших рук»⁵⁹, тем декларируя *жестикультурную природу восприятия*.

Тогда плоскость — *условие* существования зрительной поверхности пространства и объёма. Проблема же эта, не очень разработанная Габричевским теоретически, сохраняет значение в том, чтобы выяснить: *как глубина стирается, утрачивается до воспринимаемой человеком плоскости*⁶⁰.

Принцип зрительного впечатления (впоследствии развитый в архитектуроведении) прослеживается во всём содержании Вёльфлинова трактата. Габричевскому удалось расширить, оживить схемы Вёльфлина, что подтверждает предположение о причастности его не столько *формальной* школе, сколько *феноменологической*. «Назад, к самим предметам!» — взывал Эдмунд Гуссерль.

Непосредственным следствием размышлений Вёльфлина следует назвать труд немецкого искусствоведа и теоретика архитектуры Пауля Франкля (1878–1962) «Фазы развития новой архитектуры» (1913)⁶¹. Ссылаясь на полярные категории Вёльфлина, Франкль высшими качествами зодчества, «категориями архитектуры» называет пространство, массу, образ и назначение, что

наверняка было воспринято Габричевским в семинарах Франкля и Майера в Баварском университете (1914) с известным научным одушевлением.

Историческая концепция Франкля заключается в том, что он признаёт в Европе XV–XIX веков существование одного «мирового» стиля, испытавшего четыре последовательных состояния: ренессанс, барокко, классицизм и рококо, которые им последовательно и рассматриваются.

Пожалуй, книжка Франкля сильнее прочих оказала влияние на Габричевского в формировании его собственного подхода к архитектуре. Маркузон отмечает

«любовь Александра Георгиевича к архитектуре и глубокий интерес к её теоретическим проблемам проявился еще в студенческие годы <...> Отталкиваясь от трудов Франкля, Габричевский, однако, уже в своих первых статьях по архитектуре пошёл по иному пути <...> Во-первых, — глубокий, по сути дела философский, подход к самой структуре предмета, то есть архитектуры, и её основных категорий. Вторая особенность этих работ — интерес к методам изучения архитектуры, стремление Габричевского сразу же наметить и общую структуру научного архитектуроведения»⁶².

Нужно заметить, что труды Вёльфлина и Франкля, непосредственно воздействовавшие на формирование Габричевского, оказываются тем черновым материалом, базируясь на котором Габричевский разработал теорию архитектурного организма.

Выясняя истоки этой теории, историко-архитектурных пристрастий её автора, упираемся в *теорию художественной воли* Алоиза Ригля (1858–1905), австрийского теоретика архитектуры и искусства, родоначальника венской школы архитектуроведения.

В то время как Вёльфлин исходил из теории эволюции художественного «видения», для Ригля процесс изменения формы в искусстве восходит скорее к шопенгауэровской идее о воле как корне объективно сущего и *художественной воле* как принципу созидания художественного. Что за художник без художественной воли? Что этот безвольный рачитель собирается внятно сказать человечеству? Что мямлит? Почему порой прячет «тело жирное в утёсах»?

Художественная воля Ригля изменяется в исторической динамике и проявляет себя в смене двух видов зрительного восприятия — *осязательного* (taktisch, haptisch) и *оптического* (optisch), то есть двух типов видения: *поверхностного* и *глубинного*. Отсюда, по Риглю, и возникают различные способы восприятия пространства, эволюция которых составляет основу развития архитектуры и изменение стиля архитектурной формы. Отсюда же следует очень важное наблюдение (опёртое Риглем на изучении явлений позднеримской архитектуры): в *развитии искусства вообще нет эпох упадка*, а, следовательно,

но, *нет и развития искусства*, поскольку никакие его формы не являются недо-развитыми, такими, что требуют, ждут, когда художник их до-разовьёт до какого-то ему одному подчинённого представления о совершенстве. Что же происходит с искусством, с архитектурой, если не развитие? Произведение искусства это результат действия целенаправленной художественной воли*, в котором материал является скорее тормозящим фактором, нежели движущим. Художественная воля это активное начало, которое в борьбе с практическим назначением, материалом и техникой обязано подчинять их себе в процессе *становления* от тактильного искусства к оптическому, глубже: от объективного видения мира к субъективному, причём принципиально субъективному. Когда художник говорит «я так хочу» или архитектор властно убеждает заказчика, что тот платит за великое, единственно возможное решение архитектурной формы, — они проявляют художественную волю не только в борьбе с материалом, техникой, назначением, заказчиком и его дурацкими деньгами, они утверждают субъективный образ мира, которые берутся переделать, однажды поняв его несовершенства и то, что переделать, конечно же, его нельзя, но сделать чуть краше и удобней можно.

Габричевский, как бы полемизируя с теорией Ригля о формах видения, пишет, что пусть физиология признаёт, что и при *далевом образе*⁶³ существуют аккомодационные движения глаз, — плоскостное восприятие остаётся трёхмерным, как всякое другое, и не имеет никакого отношения к близкому или далекому образу.

Нелепость оспариваемой здесь аксиомы особенно ярко выступает на некоторых излюбленных историко-художественных схемах, которые противопоставляют эпохи *тактильные* эпохам *оптическим* (намёк на Вёльфлина). Зрительность или созерцаемость есть общая — в первоначальном смысле слова — теоретическая предпосылка всех пространственных искусств, которые действительно существуют для глаза, «если только вообще допустима такого рода телеологическая постановка вопроса»⁶⁴. Но поскольку глаз существует в теле и для тела, связан с сознанием и познанием, глядеть приходится глубже. И в статье «Пространство и время» Габричевский говорит:

«Ригль и Вёльфлин, противопоставляя искусство Ренессанса искусству барокко, постоянно противопоставляют тактильность Ренессанса оптичности барокко. Эти опделения потому неправильны, что оптичности такой нет, ибо глазу дан весь мир

* Отсылаю читателя к комментированному изложению проф. М. Я. Либманом идей Ригля в их хронологии и динамических противоречиях в его статье «Венская школа искусствознания»: История европейского искусствознания / Отв. ред. Б. Р. Виппер, Т. Н. Ливанова: [В 4 т.]. Москва, 1969. [Т. 3:] Вторая половина XIX — начало XX века: В 2 кн. Кн. 1. С. 64–75.

в меру его видимости, а тем более космическое искусство продукта, хотя бы он и обращался к зрению, даёт некую космическую качественную тотальность, являющаяся оптической лишь по форме. В этом смысле Ренессанс и барокко отличаются не степенью, а характером оптичности»⁶⁵.

Следующей концепцией, в связи с которой можно выяснить пристрастия Габричевского, является классический труд немецкого скульптора Адольфа фон Гильдебранда (1847–1921) «Проблема формы в изобразительном искусстве» (1893), оказавший влияние на становление формального метода и искусствознания в целом, сделавшаяся «евангелием целого поколения художников и искусствоведов» (Габричевский).

Поскольку Гильдебранд и его друг живописец Ганс фон Маре были друзьями и последователями Конрада Фидлера (1841–1895), автора теории «видения и формотворчества», предложившего симптоматичную категорию *абсолютного зрения*⁶⁶, идеи последнего не могли на концепции Гильдебранда не отразиться.

Он ставил целью выяснение отношения формы к явлению и следствий этого отношения для художественного изображения. Исходя из такой задачи, в книге рассматриваются проблемы материала, зрительно-далевого и осязательного образов (по Риглю) итд. Однако автор не останавливается на выяснении принципов организации пластики:

«Моя задача начинается позднее, там, где разрешается проблема, как и благодаря чему пластически исчерпанная и взятая из жизни форма становится формой художественной».

И чуть выше:

«Представление “формы бытия” относится к самому предмету <...> как к реальной вещи, — представление же “формы воздействия” относится к оптическому образу предмета. В этом заключается коренное различие. Где нет оптического образа, там нет и формы воздействия, например, в темноте, где форма бытия продолжает существовать и где мы ещё можем определить её при помощи осязания»⁶⁷.

Субъект-объектная разкость формы налицо.

Наиболее методологически значимым в связи с концепцией Габричевского оказывается следующее заключение Гильдебранда:

«ни архитектор, ни скульптор не являются художниками до тех пор, пока они передают реальную форму саму по себе, то есть просто форму бытия; они становятся художниками только тогда, когда берут и изображают форму воздействия, оценивая её по оптическому впечатлению, так что образное впечатление от неё живо побуждает к определённым двигательным представлениям, а эти последние снова соединяются в живой образ»⁶⁸.

В этом можно усмотреть исток суждений Габричевского о пластически-двигательной природе архитектурного организма как *художественной вещи*.

Габричевский так отзываясь о теоретиках архитектуры мюнхенской школы искусствознания, которая «строила свою теорию искусства по аналогии с кантианской теорией познания: наш опыт и наше познание возникают в результате наложения активных априорных рассудочных форм нашего сознания на бесформенный материал наших ощущений; точно так же и художники оформляют свои впечатления при помощи априорных созерцательных форм»⁶⁹. Иными словами, активность моего эстетического переживания (свободная, по Канту, от практического интереса) оказывается непосредственным бытием моего художественного сознания.

«Наука есть оформление действительности для разума, искусство — оформление действительности для глаза. Поэтому художественным по преимуществу является самый момент оформления, оформляемое же, изображаемое, “функциональное” (согласно терминологии Гильдебранда) по природе своей внехудожественно»⁷⁰.

Отвлекаясь от архитектуроведов, обращусь к архитектурным воззрениям парадоксального немецкого историка культуры Освальда Шпенглера (1880–1936), изложенным им в первом томе трактата «Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории» (1918). Придётся ограничиться (как в случае с Гегелем) поверхностным взглядом, поскольку рассуждения Шпенглера настолько ветвисты и в связи с теорией Габричевского значимы (требуют специального вчитывания), что их подобному изучению места здесь нет.

«Ничто так не повредило истории великих архитектур, как то, что её считали историей технических приёмов строительства, а не историей строительных идей, заимствовавших повсюду свои технические выразительные средства», — писал Шпенглер⁷¹. Видно, сколь резко автор принимает сторону динамической характеристики двигательного пространства, которое формирует произведение архитектуры. Чуть выше Шпенглер пишет о бесконечном архитектурном «пространстве возможностей» — надо полагать, двигательных, оптических и, говоря в терминах Габричевского, жестикулятивных.

«Расточительства, связанные с выработкой основной формы, повсюду сведены до минимума, а творческая сила художника сконцентрирована на оттачивании деталей: это чистая *статика разновидностей*, находящаяся в острейшем противоречии с фаустовской динамикой рождения вечно новых типов и форм»⁷². Говоря об античности, Шпенглер замечает, что там иным становится чувство пространства, а не — поначалу — выразительные средства. И, наконец, автор приходит к забавному заключению, что

«предпринятые до сих пор попытки использовать мир художественных форм для проникновения в душевность целых культур, воспринимая их в абсолютно физиогномическом (*формы видения* Фидлера и Вёльфлина. — А. П.) и символическом (Гегель. — А. П.) плане, оказываются до очевидного скучными. Нам едва ли извест-

но что-либо о психологии метафизических первоформ всех больших архитектур. Мы и не догадываемся, какая сокровищница смыслов кроется в том изменении значения, которое испытывает какая-либо *отделка чистой протяжённости* при её перенятии какой-нибудь другой культурой. *История колонны* не была ещё написана. Мы и понятия не имеем о глубине символики средств и художественных *инструментов*»⁷³.

Габричевский, похоже, опиравшийся на эти размышления, производит демаркацию на статическое и динамическое пространства. Так, в статье «Пространство и время», следуя Шпенглеру (и ссылаясь на него), он уточняет формулировку: «Динамическое пространство двигательное по преимуществу, оно есть само движение и, будучи первичнее своих содержаний, оно есть начало активное, *формообразующее*»⁷⁴; статическое же пространство «неподвижно, не является принципом формообразующим и есть лишь *остаток от формообразования*»⁷⁵. Рассуждения Шпенглера, взволновавшие Габричевского, в целом основаны на противополжности статического и динамического *понятий о пространстве* и двух противоположных типах культуры: «аполлоническом» и «фаустовом», введённых Шпенглером (вслед за Ницше) в культуроведение и наделавших здесь большой переполох⁷⁶. Не так страшен Шпенглер, как его читатели.

Со взглядами Шпенглера, как следует из примечания⁷⁷, Габричевский не согласен в том, что Шпенглер, ограничивая свою характеристику «статического мировоззрения» древней Грецией, считает статическое пространство безусловно конечным, упуская из виду, что «фаустовская» наука оперирует статическим бесконечным пространством, а наши дни вообще выдвинули концепцию конечного динамического пространства (это Габричевский, видимо, имеет в виду собственную теорию, иронизируя над ухваченным у Шпенглера противоречием). Повторю: «архитектурная концепция» Шпенглера, основанная на его теории культуры, требует отдельного рассмотрения.

Завершая поиск теоретических истоков архитектурного мировоззрения Габричевского в западноевропейском (и отчасти американском) архитектуроведении XIX — начала XX века, не выйдет миновать грандиозную фигуру Эрвина Панофского (1892–1968), к творчеству которого Габричевский обращался неоднократно, с любопытством⁷⁸.

Иконологический метод Панофского, являясь логическим продолжением (в некотором смысле завершением) теоретических традиций формального метода, выгодно разнится с последним: в отличие от «стилистических» находок Вёльфлина, Франкля, Ригля, Воррингера со товарищи и идеалистического (в платоновском понимании) подхода к произведениям искусства венской и мюнхенской школ искусствоведения Панофский располагает становление

искусства и архитектуры в прямой зависимости от общекультурного контекста, правда, взятого не в социологическом (Вильгельм Гаузенштейн, В. М. Фриче, И. И. Иоффе, В. Ф. Переверзев) смысле, а в качестве необходимого основания для поиска *непрямых* связей между искусством и культурой, между мастером и эпохой его, обращаясь к малоизвестным фактам, малоизученным источникам.

Целью иконологического метода является постепенное проникновение («вчувствование» Т. Фишера, Т. Липпса, А. Ригля) в произведение искусства, разложение его на элементы изнутри, дающееся только после длительных интеллектуальных рекогносцировок. Такое проникновение, по Панофскому, происходит в три стадии: 1) *предыконографическое описание* (выяснение исходного семиотического значения вещи, псевдоформальный анализ, имеющий развитый экспрессивный план), 2) *иконографический анализ* (выяснение вторичного, подспудного значения, сотворение мифологемы произведения) и, наконец, 3) собственно *иконологическая интерпретация* — выяснение сущности или содержания произведения в «символах времени», в контексте культуры⁷⁹. *Первый уровень* имеет эмпирический характер и оказывается несложным предыконографическим описанием того, что и как изображено, то есть предполагает выяснение первичных художественных и сюжетных мотивов произведения. *Второй уровень* — собственно иконографический анализ в традиционном значении слова: интерпретация вторичного (условного) значения, определение изображённого сюжета на основе знания правил и традиций рисования (лепки, клёпки, высечки), тем, аллегорий, символов. Это вторичное (общепринятое) значение можно понять при знакомстве с литературными текстами, на которые опирался художник и к фрагментам которых предлагал как бы иллюстрацию. *Третий уровень* интерпретации, собственно, иконологический, позволяет связать личность художника и его произведение (серию произведений) с более широким кругом значений, имеющим отношение к культуре, этносу, религиозным, философским, эстетическим, экономическим, психологическим итд представлениям и — особенно — отношениям *внутри* эпохи.

Когда Михаил Владимирович Алпатов (1902–1986) сокрушается, что, мол, иконология свелась в конечном счёте у Панофского к филологии, к тщательному изучению литературных источников отдельных произведений, и обширная эрудиция, которую иконология требует от искусствоведа, «увела науку от понимания самого искусства»*, — удивляешься: зачем искусству понадобилось уводить исследователя от эрудиции? Это художник может быть простецом, искусствоведа примитивным эмотиком с ненавязчивой литературной выправочкой быть не по чину. Ему пристало быть сложным, чтобы упрощать.

* М. В. Алпатов. Художественные проблемы итальянского Возрождения. Москва, 1976. С. 13.



Эрвин Панофский
(1891–1968)
начало 1950-х

Для того чтобы понять природу и смысл произведения искусства (архитектуры) на третьем уровне, историку искусства *приходится* становиться теоретиком и оснащаться знаниями в разных гуманитарных областях, уметь вычленив из потока фактов и явлений основные тенденции гуманистической мысли, понять, как они соотносятся с конкретными обстоятельствами культуры и психологией творца. То есть искусствовед обязан стать рядом с художником, попытавшись вжиться в его сознание, его творческую волю, буквально ощутить на себе круг его интересов и глубину знания, стать художником, оставаясь искусствоведом. Это высший профессиональный пилотаж, практически невозможная для большинства даже хороших искусствоведов высота, поскольку никто не может знать всё так, как знал и чувствовал тот, чьё творчество подлежит изучению. Но такой искусствовед — искусствовед от Бога. К этой горстке принадлежал и Габричевский, образованный всесторонне (шире некуда) человек, привычный к размышлению. Наверно, таким может сделать себя всякий, причастный искусству, однако подняться на уровень исключения сможет лишь тот, кто подчинит задаче не только рабочее время, но *всё время жизни*, жизненный уклад, принесёт в жертву удовольствия, блага, которые для обычного человека определяют малоинтересные задачи и суть земного бытия.

Теоретическое новшество идей Панофского по сравнению с его предшественниками можно приблизительно свести к следующему. Начало развития архитектурной формы как художественной он усматривает в развитии «чувства массы» (совпадения с концепциями Габричевского и Некрасова), того чувства,

которого не было в античности и которое возникло как проявление особого понимания и восприятия пространства, характерное для Нового времени (развитие идеи Вёльфлина). Восприятие мира как замкнутого в себе пространственного единства Панофский полагает завоеванием однородного, «гомогенного» единства массы. Здесь же можно увидеть начало движения Панофского к идеям «математического оформления имманентно-субъективных интуиций» (как сложно назвал А. Ф. Лосев⁸⁰ учение о перспективе в эпоху Возрождения). Но исторически наиболее значимой концепцией, которой Панофский вошёл в западноевропейскую науку об искусстве (Kunstwissenschaft), явилась, конечно, иконология, «стройная и серьёзная теория развития западноевропейского искусства от гибели Римской империи до Высокого Возрождения» (М. Я. Либман). Буду настаивать на знакомстве Габричевского с концепцией Панофского (или его предшественника Аби Варбурга), поскольку многие фрагменты его размышлений о перспективе и массе в архитектуре перекликаются по феноменологическим основаниям с штудиями Панофского.

Пожалуй, стоило проследить *обратное влияние* идей Габричевского на формирование теоретических концепций современной западной теории архитектуры и практики, если бы это было корректным. В силу незначительной распространённости его архитектуроведческих взглядов не только за рубежом, но и у нас, решение этой задачи придётся отложить до лучших времён. Безусловно, найдётся много параллелей с теориями Ф.-Л. Райта, Бруно Дзеви, Кристофера Норберг-Шульца, Игнасио Араухо, Тадао Андо итд, но они вызваны *естественно*, по природе явления, схожей глубиной проникновения в сущность архитектурного организма. О знакомстве с его идеями за рубежом можно предполагать с большой степенью приближенности, с улыбкой.

Итак, Габричевский, во-первых, не только отталкивался от предшественников в области *теории* искусства и архитектуры, но и сумел обрести значительную самостоятельность и независимость от них. Во-вторых, влияние западноевропейских концепций на выработку собственной было результатом нормального, а не исключительного процесса, к тому же, Московский университет времён учёбы Габричевского был ведущим научным учреждением историко-культуроведческого направления, давал хорошее образование, а если не забыть о пансионерской учёбе Габричевского в Мюнхене, проблема уникальности образования, полученного им, отпадает как несуществующая: таким мог стать каждый, если бы захотел.

Но чтобы захотеть, нужно сперва *захотеть захотеть*, а как можно захотеть того, потребности в чём внутри себя ещё не знаешь? Вот и приходится пригнаться к себе *со стороны*. Всякий ли выдержит искус такого испытания?

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ КОНТУР АРХИТЕКТУРНОГО ОРГАНИЗМА

Рассмотрев социально-исторические условия выработки Габричевским нового взгляда на природу архитектурного организма, конспективно обозначив его место в общей ситуации историко-теоретических исследований первой трети XX века, предложу формулировку теории Габричевского, каковой она представляется мне.

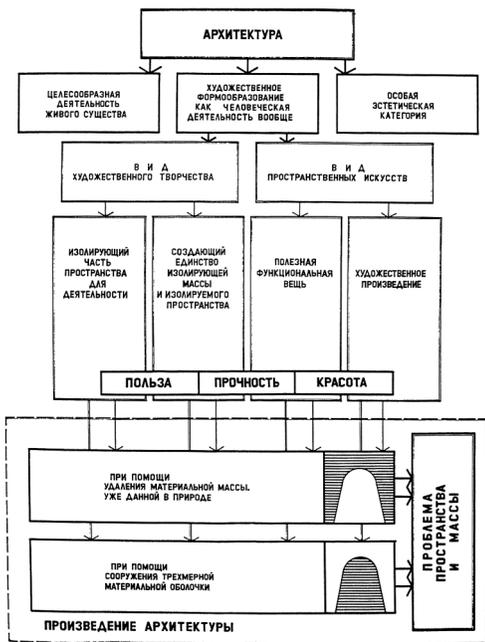
Иными словами, предложу «архитектурную композицию» взглядов Габричевского: покажу её закономерности, структуру, метод его прочтения *образов* архитектурных форм. Такая композиционная закономерность обнаруживает себя прежде всего в единстве архитектурного принципа представлений о 1) пространстве и массе, 2) статике и динамике пространства, 3) поверхности и плоскости как основных элементах тектонического языка формы, 4) социальных аспектах мемориальности архитектурного *образа*, а также — 5) тектоники и *образа* классических архитектурных ордеров⁸¹.

Для рассмотрения этих категорий в концепции Габричевского использованы два принципиально разных подхода.

Первый подход обращён к *социально-организующей функции* архитектуры, связан с изучением её потребительских (прагматических) свойств, выявлением структурно-типологического смысла категорий Габричевского (пространство и масса, статика и динамика пространства итд).

Второй подход обращён к *эстетической функции архитектуры* и связан с характеристикой её художественно-выразительных проявлений (поверхность и плоскость, архитектурный порядок итд), выявлением качественных особенностей её объектов при помощи архитектуроведческих категорий.

Подходы связаны, и в процессе изучения выдвигаются то как первый, то как второй планы на общем методологическом фоне, поскольку в концепции Габричевского все категории друг друга дополняют. Превалирование одного подхода над другим основополагающим не является.

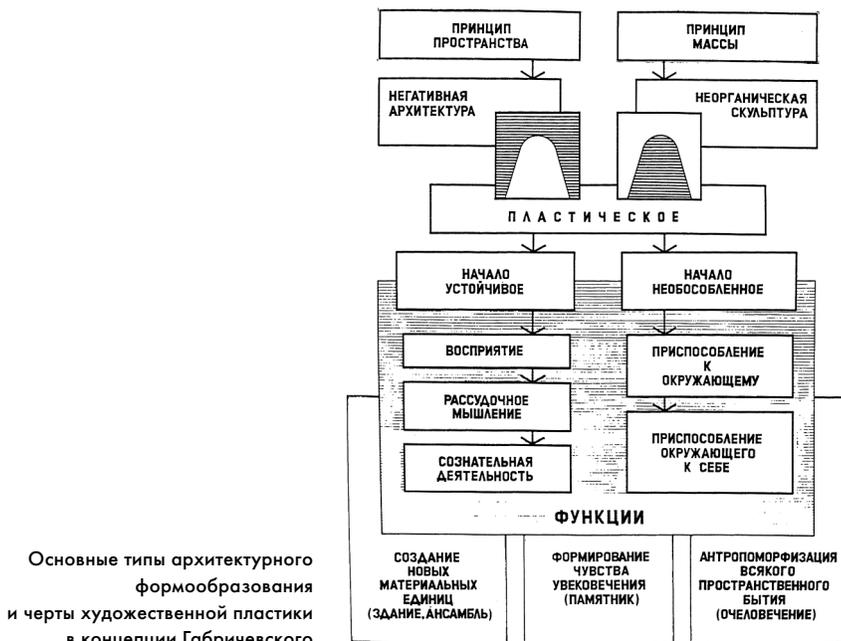


Формулировка Габричевским понятия «архитектура»

Архитектурное мировоззрение Габричевского, по-своему проявляясь в каждой новой его работе и всякий раз уточняя прежние взгляды, вполне может быть изложено в виде макета целостной теории.

Пространство и масса, статика и динамика пространства

С основополагающих категорий «пространство» и «масса» начал Габричевский изучение *конструкции* архитектурного организма. Основные идеи изложены им в трёх статьях («Пространство и масса в архитектуре», 1923, работа премирована Архитектурным отделом Наркомпроса РСФСР; «К вопросу о строении художественного образа в архитектуре», 1927; «Проблема архитектурного синтеза как взаимной организации массы и пространства», 1920-е, опубликована в 1989-м⁸²). К трём названным примыкает раздел из «Опытов по онтологии искусства» (начало 1920-х) — «Пространство и время» (опубликован в 1994-м⁸³). Анализ изложенных в этих текстах воззрений Габричевского в первом приближении позволяет сформулировать его собственный, отличный от прочих, концептный подход к осмыслению архитектурного организма.



Прежде чем перейти к изучению категорий пространства и массы, статики и динамики архитектурного пространства в трудах Габричевского, предложу общую конструкцию его воззрений на природу архитектуры, как бы предвещающую уточнения организации её организма.

Архитектура, по Габричевскому, в широком смысле А) обозначает все виды строительства как целесообразной деятельности живого существа («архитектура» человека, «архитектура» мироздания, «архитектура» книги итд). В узком смысле Б), архитектура представляет 1) особый вид пространственных искусств, создающих постройку, являющуюся не только 1а) полезной, функциональной вещью, но и 1б) художественным произведением, наглядным художественным единством пространственных отношений; 2) особую эстетическую категорию («архитектоника»), выражающую природу объекта как структуру, подобие целесообразной деятельности.

«Архитектурное внутреннее пространство со всех сторон ограничено и представляет замкнутое целое, которое, в свою очередь, внешними формами здания оформляется как культурное содержание»⁸⁴.

Выделяя архитектуру среди других видов искусства, отличая её от живописи и скульптуры среди искусств пространственных, Габричевский указыва-

ет, что если в живописи содержания художественного образа даны как функции двумерной плоскости, в скульптуре — как функции объёма, то в архитектуре сталкиваемся с сопоставлением или противопоставлением пространства и массы, «пространственного ядра» и материальной оболочки⁸⁵. Отсюда полезный жест человека увековечивается на выразительно оформленной вещи и этим переносится из сферы эмпирической (бытовой) в сферу культурного выражения (функционально-эстетической), а отвлечённые механические свойства вещи, которые используются практикой (строительство), выражаясь в форме, истолковываются как её внутренние свойства.

«Функция принимает форму органа и наоборот (курсив мой. — А. П.); связь между ними и является предметом тектонического выражения»⁸⁶.

По Габричевскому, анализ *художественного образа архитектурной формы* должен исследовать взаимоотношение трёх моментов: 1) внутреннее пространство здания, 2) его оболочку и 3) внешнее пространство, окружающее эту оболочку снаружи. Внешняя форма здания выражает: 1) внутреннее строение пространственного ядра; 2) связь этого ядра с внешним пространством и 3) связь всего здания в целом с его окружением. В первом случае возникает проблема двора, усадьбы, города, «которые сами по себе могут являться архитектурным художественным единством с динамическим ядром (улица) и внешней оболочкой (городская стена)». Во втором случае архитектура либо сливается с природным ландшафтом, либо с ним контрастирует.

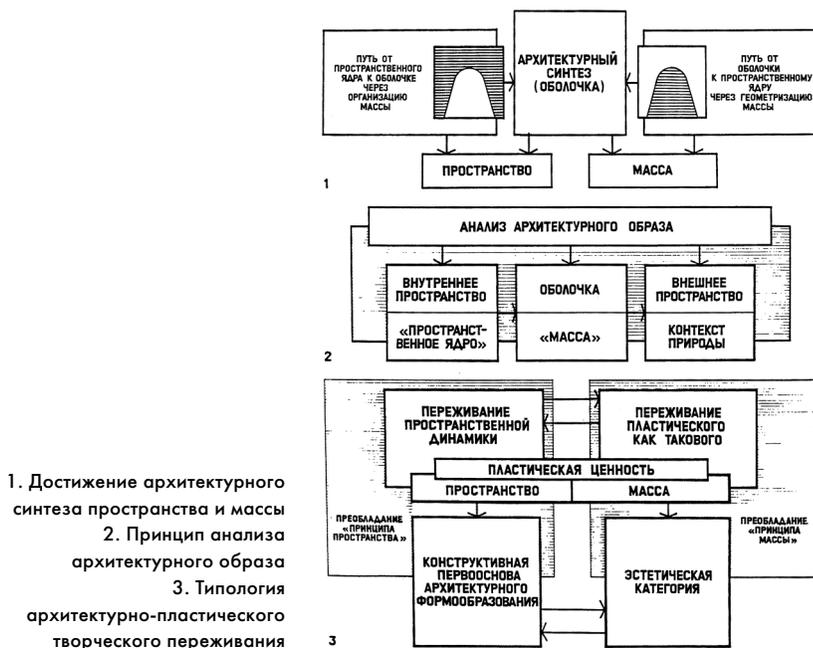
«Через внешнюю тектоническую форму архитектура включает себя в природу как своеобразную сферу культурного выражения»⁸⁷.

Итак, архитектура, по Габричевскому, это своеобразная деятельность, непременно *процесс*⁸⁸, а также определённый результат этой деятельности, в каждом из проявлений распадающийся на две теоретические коллизии: функциональную и эстетическую, строительную и потребительную, внутреннее и внешнее оформление и проявление организованной сферы деятельности.

«Архитектура закрепляет на земной поверхности некоторую ценную для человека сферу его деятельности, выражая в своих границах характер этой деятельности»⁸⁹.

Основными выразительными элементами этих «коллизий» в теории Габричевского выступают пространство и масса, а основной проблемой архитектурного формообразования является органическое их объединение.

Поскольку пространство и масса не только категории эстетические, но и конструктивная первооснова любого художественного формообразования, «переживание пластического как такового и переживание пространственной динамики представляют <...> два полярных типа человеческого творчества»⁹⁰. Таким образом, в корреляции пространства и массы можно выделить два компонента их анализа — 1) пространственный и 2) пластический, — в которых



выяснить преобладание в том или ином архитектурном произведении *принципа массы* или *принципа пространства*.

Статью «Пространство и масса в архитектуре» Габричевский посвящает изучению указанных парадигм в двух типах архитектурного формообразования: 1) «неорганической скульптуры» (obelisks, zikkurats etc.), непосредственно граничащей с областью ваияния, и 2) «отрицательного зодчества» (пещерное зодчество, метро). Мы помним, что впервые эти категории в неразвитом виде встречаются в курсе «Эстетики» Гегеля⁹¹. Неорганическую скульптуру Габричевский рассматривает в связи с проблемой массы, негативную архитектуру в связи с проблемой пространства.

Проблема массы как одного из ключевых факторов пространственного художественного формообразования архитектурного организма, по мысли Габричевского, не может быть ни правильно поставлена, ни разрешена без предварительного выяснения такого специфически архитектурного содержания, как *пластическое*.

«Пластическое есть первичная <...> категория всякого формообразующего творчества»⁹². С одной стороны, А) пластическое — *начало устойчивое*, к нему относятся а) акты нашей психики (например, восприятие), б) высшие

функции сознания (рассудочное мышление) и в) сознательная (разумная) деятельность, направленная к созданию новых материальных вещей и орудий труда. С другой стороны, Б) пластическое *снимает начало обособленности* путём формообразующего приспособления индивида к окружающему, и окружающего — к себе.

«Все отношения между субъектом и объектом, так или иначе эмоционально окрашенные <...> статизируются в <...> систему положительных и отрицательных ценностей»⁹³.

Положительные ценности связываются автором с бессознательными проявлениями человеческой психики в её стремлении объять, ощупать всякое пространственно организованное тело, *не-Я*. *Отрицательные ценности* определяются чувством страха и опасности, реакциями отпора на не поддающееся присвоению *инобытие*.

Габричевский выделяет три основные черты художественной пластики: 1) создание новых материальных единиц пространства (здания, ансамбли); 2) формирование чувства увековечения — архитектурный или скульптурный памятник, монумент, и 3) очеловечение (антропоморфизация) всякого пространственного бытия.

Степень антропоморфности является критерием ценности создаваемого *инобытия*. «Чем менее инобытие органично, тем труднее в него вчувствоваться <...> тем менее оно воспринимается как духовно-ценное»⁹⁴. Переходя к изучению феномена «неорганической скульптуры», Габричевский предлагает свежий методологический вывод: *пластическое сознание* непроизвольно переносит на объект ряд своих первичных состояний, таких, как, к примеру, противоположение изменчивой, подвижной психики прочному, неизменному телу, переживание души как *субстанции*, и тела — как *внешнее* оболочки итд.

Первичная форма пластики, названная Гегелем «органической скульптурой», уже есть простейшая архитектурная форма с преобладанием в ней момента массы перед моментом пространства. Отдельно стоящий обелиск, фалос, лингам как предметы античного культа, колокольня, маяк, пирамида итд — оболочка, которая утверждает себя в качестве «самодовлеющего пластического бытия», как формальное решение, в котором пространственное эксплуатируемое ядро оказывается тем минимальным объёмом, который сугубо служебен, *памятникообразен*, не предполагает широты проявления человеческого жеста или может вовсе отсутствовать.

«Именно на почве культа мёртвых могли созреть и расцветать те переживания ядра и оболочки, которые оформились в области архитектуры во взаимоотношении массы и пространства»⁹⁵.

Таким образом, следует заключить, что определённое мемориальное

оформление пластического тела, в котором масса является первичной, привела Габричевского к проблеме внутреннего пространства, пространственного ядра, проблеме собственно *архитектурного синтеза* — облекающего и облекаемого, — поскольку всякую форму можно помыслить либо изнутри, либо снаружи, либо как ограничивающее, либо как ограничиваемое. Если, конечно, мы не заядлые кубисты или кубофутуристы.

Пространство, как и масса, является основной категорией органического творчества, «как приспособительного, так и духовного». Всё многообразие пространственного, художественного содержания, по Габричевскому, распадается на две полярные категории: 1) пространство статическое и 2) пространство динамическое⁹⁶. Первый тип связан с тем, что автор формулирует как собственно «пластическое начало», начало приспособительное, функциональное. Он выделяет два отрицательных свойства статического пространства: 1) оно художественно не ценно и 2) не является художественно формообразующим началом. Смысл этого утверждения помогает выяснить обращение к другой категории: пространству динамическому. Оно иррационально, заложено в глубочайших пластах нашего «ночного сознания и связано с целым рядом гедонистически окрашенных витальных чувств»⁹⁷. Для такого динамического мироощущения ценной оказывается не его материальная, пластически оформленная оболочка, а собственно *принцип движения*.

«Движение, — говорит Габричевский, — есть, по-видимому, тот прафеномен, в котором нам <...> дана первичная синтетичность процесса и содержания акта и его (этого акта. — А. П.) носителя, сплошности и индивидуации, пространства и времени и который как бы стоит посредине между беспредметной чистой подвижностью <...> и совокупностью ставших, мёртвых <...> объектов»⁹⁸.

Подобный принцип положен автором в основание его элегантной идеи об образовании внешней формы по отношению к жесту человека вообще. Двигательная (жестикюлятивная) сущность человеческого жеста (движения) творит эту форму двояким образом: 1) либо удалением, выкапыванием, выдалбливанием необходимого ей пространственного объёма (ядра) в сплошной материальной аморфной массе (в земле, скале итд), 2) либо путём сооружения, нагромождения более или менее непроницаемой загородки, мембраны, которая бы ограничивала часть земной поверхности в соответствии с изолируемым пространственным объёмом.

Первый путь в генезисе развития мировой архитектуры назван Габричевским первичным и естественным (создание пещеры; во второй половине XIX века это метро, тоннели, подземные переходы). В пещерном зодчестве была основана пещерная живопись как «искусство поверхности, отрицающее эту поверхность»⁹⁹. Ценностью пещерного зодчества является пространство как

носитель потребностей субъекта, как сугубо функциональная основа зодчества: масса преодолевается пространством. Второй путь, по Габричевскому, параллелен первому, он столь же естествен. «Простейшая изгородь, шалаш, дом ограничивают и защищают <...> объём пространства (кубатуру. — А. П.) и часть земной поверхности, нужной для жизни и деятельности, — в порядке приспособительном», функциональном¹⁰⁰. Тем не менее, и в этом случае пространство, а не масса, является доминирующей ценностью и может переживать-ся как некая абстрактная граница, пластической ценностью не обладающая.

Таким образом, исходную генетическую форму, которая должна привести нас к *синтетическому искусству архитектуры*, следует искать не столько в пещерном зодчестве, сколько в элементарной изгороди, шалаше и хижине. Но в обоих случаях — *негативной архитектуры* и *неорганической скульптуры* — Габричевский говорит о деятельности либо освобождения ядра от аморфной массы, либо ограничения его этой массой, то есть о некоторой пространственно (а не «массивно») ценной деятельности человека. Являясь как бы вторичной по отношению к ценному пространству, масса имеет служебную, подчинённую, не автономную ценность и играет второстепенную роль, однако именно она и делает произведение архитектуры памятником архитектуры, оформляясь в ценный организм, но всё же — «не доходя до полной антропоморфизации как нечто всё ещё внешнее духу»¹⁰¹.

Методология Габричевского может быть сформулирована так: если в анализе «неорганической скульптуры» автор следует принципу движения от массивной, пластической оболочки к пространственному (динамическому) ядру через всё большую «геометризацию» массы, то в исследовании «негативного зодчества» его мысль движется от пространственного ядра к пластической оболочке, которая так или иначе образовывалась в аморфной массе как её 1) преодоление, — в пещерном зодчестве и как 2) утверждение в зодчестве собственно пластическом, «архитектурном». Стихии статики и динамики находят себе применение в новом организме — архитектурном произведении.

Собственно изучению проблемы взаимоотношения статики и динамики Габричевский посвятил несколько исследований¹⁰². Одной из проблем теории пространственных искусств он называет вопрос, почему архитектурное целое есть всегда одновременно нерасторжимое, неразложимое единство пространства и массы и как вообще возможен этот синтез.

«Для архитектуры, — отмечает он, — первичны не пространство и не масса сами по себе (в этом смысле они не составляют трудностей, и проблемы могут изучаться автономно. — А. П.), а принцип, согласно которому они соединяются в особое единство, художественно значимое только при наличии различимости обоих моментов в их несводимости друг к другу» и их нераздельности¹⁰³.

Основой рассуждения здесь становится понятие архитектурной оболочки, которая, с одной стороны, соотносится с облекаемым ею *субстанциальным ядром* (функция, «жест»), а с другой, выявляет внешним образом отношение этого ядра к окружающему (ансамбль). Таким образом, основная черта, отличающая архитектуру от иных видов выразительного «облекания» материальной и духовной сущности человека, состоит в том, что оболочка неподвижна и что облекаемое ею пространственное ядро — «не само человеческое тело, а известный пространственный объём, в котором потенциально развиваются движения этого тела»¹⁰⁴, то есть *пространство проявления жеста*.

В художественном отношении эти движения можно было бы подразделить на 1) движения для постижения оболочки и 2) движения для постижения пространства. В первом случае главным оказывается художественное восприятие формы, во втором — функционально-потребительское. Тогда может стать ся, что *статика* пространства это постижение в пределах статического зрительного поля человека, *динамика* — в случае, если размеры архитектурного тела превосходят возможности статического зрительного поля восприятия. Но Габричевский движется по-другому.

Подходя к рассуждению о специфике взаимоотношений 1) динамического (пространственного) ядра и 2) тектонической оболочки, он указывает, что противоположение человеческой жизни и той вещественности, в которой заключается для человека сущность архитектуры, — в понятии тектоники (как внешнего проявления оболочки) не снимается, а между жизнью и вещью устанавливается наглядная связь, при которой 1) вещь оживляется в формах своего выражения, а 2) живое движение подчиняется механике этих вещей.

Помимо двузначной выразительности вовнутрь и вовне, оболочка обладает ещё внутренней выразительностью, поскольку даёт ся как нечто осуществлённое в конструкции, с своей тектонической выразительностью.

Форма архитектурной оболочки не только дана как функция динамического ядра и не только как схема, определяющая строение этого ядра (число и мера), но и обладает собственной фактурой, «то есть форма её выражает те процессы, которые привели к её возникновению и которые обуславливают её механическую устойчивость»¹⁰⁵.

Габричевский прослеживает историческую морфологию осуществления пластически значимых характеристик архитектурной оболочки в «больших» стилях — византийской и романской архитектуре, классике, готике и барокко, — в выражении двигательной её связи между внутренним и внешним пространствами.

Для Габричевского не существенно, будет ли определяться форма двора, усадьбы, города или посёлка заранее задуманной и осуществлённой тектони-

ческой схемой (художественный аспект) или же она будет результатом природного роста, развития некоторой исторической системы (социальный аспект). Разница не во внутреннем строении формы, а в двух типах выразительности: одного более абстрактного (статического) и другого — живого, подвижного (динамического).

Он предлагает следующую типологию диалектического взаимодействия статического и динамического пространств:

1а) Динамическое пространство первично и положительно («не пусто»).

«Оно дано до объектов, ибо для такой концепции процесс первичнее содержания и есть их (процесса и содержания. — А. П.) бытийное основание»¹⁰⁶.

Сама форма как таковая есть акт, она вторична, имманентна процессу и — не более как жест внутреннего динамического ядра. Здесь нельзя не усмотреть кантовского учения об априорности пространства и времени, а понятие *форма*, по-видимому, тождественно понятию *опыт*. Иными словами, функция, заложенная как программа для создания оболочки, диктует форму. Более очевидно это выразил в известной формуле «форма следует функции» Л.-Г. Салливен.

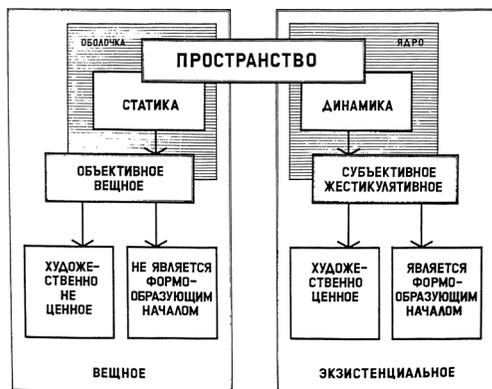
«Динамическое пространство двигательно <...> оно есть само движение, и, будучи первичнее своих содержаний, есть начало активное, формообразующее»¹⁰⁷.

1б) Статическое пространство вторично и отрицательно («пусто»). Это пространство понимается как такое, где нет тела, то есть оно не существует для концепции, полагающей высшую реальность в трёхмерной данности. Статическое пространство неподвижно, не является принципом формообразующим и оказывается лишь «остатком» от формообразования. (На тех же основаниях строит теорию создания архитектурного организма Илья Голосов; см. далее.)

2а) Динамическое пространство реально и конкретно (сплошно). Оно реально, поскольку все возможные формы ему имманентны и всякая завершённая форма оценивается как его продукт, след творческого акта. Оно является конкретным, поскольку составляет живую сущность каждой формы, есть поток всех реально создаваемых форм.

2б) Статическое пространство ирреально, абстрактно и дискретно, прерывисто. Оно ирреально, поскольку сформированные материальные объекты впитали в себя всё качественное многообразие двигательного процесса и поскольку «пустая среда — не более как мыслимое “идеальное” условие размещения уже данных объектов, а не реальное основание их бытия»¹⁰⁸. Однако в этом суждении Габричевским игнорируется величина (размер) такого пространства. Статичное и огромное пространство является лишь специфической формой существования пространства динамического.

3а) Динамическое пространство качественно, поскольку принцип обособленности ему имманентен. «Можно сказать, что в динамическом пространстве



Принцип взаимодействия
тектонической оболочки
и динамического ядра

каждый его продукт есть качество в форме творческого “Я”, ибо “Я” есть качество <...> рассматриваемое как <...> неделимая тотальность всего многообразия творческого потока»¹⁰⁹, то есть, иными словами, как символ индивидуальности творца.

3б) Статическое пространство количественно и, поскольку нигде не обладает качественной характеристикой, — всюду однородно. Вещи, расположенные в пустоте, абсолютно чужды своей среде, и их граница, к этой среде обращённая, изнутри не является выразительной, их форма — не продукт пространства, иными словами: по отношению к пространству они случайны.

4а) Динамическое пространство внемерно (многомерно) и политропно, то есть даётся как направление развитие жеста в любую сторону.

4б) Статическое пространство трёхмерно и изотропно.

«Динамическое пространство как качественное и сплошное неизмеримо и иррационально <...> Статическое же пространство измеримо»¹¹⁰.

5а) Динамическое пространство автономно.

5б) Статическое пространство прагматично.

«Динамическое пространство есть полное взаимопроникновение предмета и среды, содержания и процесса <...> Мир статического пространства объективно каузален

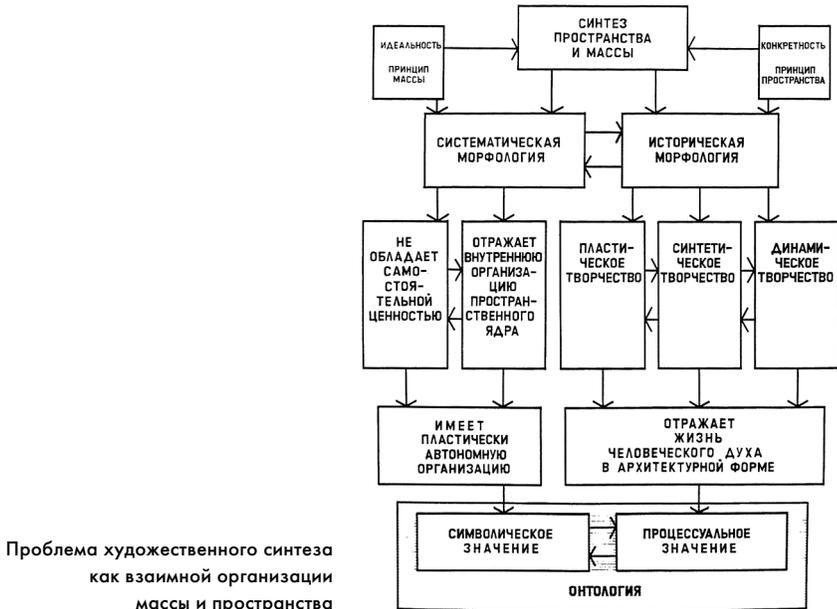
(имеет причинно-следственные связи. — А. П.) и субъективно телеологичен (имеет внешнюю по отношению к себе цель. — А. П.), поскольку построен на полной трансцендентности процесса и содержания»¹¹¹.

Упрощая понимание всей этой развитой терминологии и подводя итог, скажу, что иррациональный характер постижения сущности динамического пространства особенно ярко может быть выражен в категории *перспективно-го восприятия*. Статическое пространство, как видим, — «наличная» среда, мир готовых, ставших форм, среда «проектно-плоскостная», определяемая числом устойчивых трёхмерных единиц, — рационально и может быть выражено в количественной системе «измерений» (план, разрез, кубатура, число этажей итд). Всякая попытка подобного рода рассуждения в отношении пространства динамического привела бы к системе измерений, выходящей за границы евклидовой системы, поскольку все типы (системы) перспектив требуют выражения в иррациональных величинах.

Почему? Во-первых, динамическая протяжённость создаёт форму в движении посредством движения же, и потому не соответствует «бумажно-проектным» устойчивым, конструкционным представлениям о вещном характере произведения, бытующим в среде архитекторов-практиков. Динамическое пространство так же деформирует перспективу, как она деформирует «собой» объекты, и это проскальзывает незаметно благодаря «выучке глаза». Во-вторых, статическое пространство не имеет само по себе направления. Тела в нём связываются реальными логическими пространственными мотивами, ритмом и пропорциями технического образования пространства, заложенными в проекте.

Динамическое пространство изменчиво и зависит от субъекта восприятия целиком, статическое — постоянное и не зависит от субъекта восприятия вообще, формируется по законам композиционного построения и волевым желанием мастера. Статическое пространство может лишь иллюстрировать и символизировать направление и путь творческой воли архитектора; оно превращается в динамическое с внесением, во-первых, экзистенциальных измерений, во-вторых, — чувства и переживания этого пространства человеком, который готов пересказать (описать) получившуюся эмоцию.

Иными словами, Габричевский полагает, что *статическое пространство* это память, наличный факт истории архитектуры, застывшая форма архитектурного организма; *пространство динамическое* это статическое пространство, пропущенное сквозь строй моих собственных восприятий, искривляющих и всячески индивидуально деформирующих статику проекта (постройки) и оживляющих архитектурное произведение внесением туда моего личного, неповторимого, уникально выразительного пространственного переживания.



Габричевский расценивал корреляции динамического и статического пространства формально-феноменологически, выделяя «внутренние» свойства проявлений одного и того же архитектурного пространства. *Статический* момент связывается преимущественно с категорией облекающей массы и понимается *пластически, динамический* — с категорией облекаемого пространства и понимается *психологически*.

На проблему создания организованного художественного единства массы и облекаемого пространства, с одной стороны, — при полной полярности пластически-статического и массивно-динамического содержаний, с другой, — при фактической ориентации художественной воли попеременно то в сторону пластического, то в сторону динамического мироощущения, Габричевский обращает внимание в статье «Проблема архитектурного синтеза как взаимной организации массы и пространства»¹¹². Первый случай — не что иное, как систематическая морфология зодчества, второй — его историческая морфология.

Идеальный характер архитектурного синтеза пространства и массы Габричевский связывает с систематической морфологией архитектурных форм, а его конкретность — с исторической морфологией. В первом случае ставится следующая гносеологическая проблема: как возможна взаимная организация архитектурной массы и архитектурного пространства, когда художественное

переживание массы человеком исключает пространство как художественную ценность и когда динамическая концепция протяжённости воспринимает массу не как начало автономное, а как случайную оболочку, как материал, на котором отпечатывается органическое движение? Во втором случае проблема звучит так: осуществляется ли вообще взаимопроникновение «массового» и «пространственного» элементов в архитектурной форме, поскольку история человеческого духа убеждает нас в вечных колебаниях художественной воли то в сторону динамики, то в сторону статики пространства и в чередовании резких преобладаний то одного, то другого? Первая проблема носит *par excellence* пластический, «массивный» характер, имеет в виду выяснение специфичности художественного оформления стены; вторая нацелена на выявление конкретных антропоморфных коррелятов взаимодействия массы и пространства.

В результате рассуждений по первому поводу Габричевский приходит к выводу, что архитектурная оболочка, 1) не обладая самостоятельной ценностью и, 2) отражая внутреннюю организацию живого пространственного ядра, обладает пластически автономной организацией, идеализируя свои проявления в «символах механической динамики» — пропорциях, ритме, композиции вообще, которая включает в себя ритм и пропорцию в снятом виде.

Второй вопрос сложнее, поскольку в качестве субъекта восприятия, потребителя Габричевский ставит как бы «самосознание постройки»¹¹³, для которого дух это внешний потенциальный движок. Гегель рассматривал историю человечества историей становления человеческого духа, вещных (и свободных) проявлений. Габричевский становится на эту точку зрения:

«История архитектурных форм есть <...> история человеческого самосознания и самочувствия»¹¹⁴.

В истории мировой архитектуры, начиная от Египта, он прослеживает корреляцию пространства и массы, с особенным неодобрением (и даже, пожалуй, высокомерием) относясь к конструктивистским находкам 1920-х — начала 1930-х, стараясь не обращать на них своего «высочайшего классического» внимания:

«Разлад между статикой и динамикой обострился (в 1920-е. — А. П.) настолько, что статические инстинкты удовлетворяются точной наукой и техникой, а художественное творчество <...> носит резко иррациональный характер и ищет себе податливого и заранее одухотворённого материала в слове, в звуке, в мазке»¹¹⁵.

Вероятно, в «слове об архитектуре» Габричевский стремился оживить понятие живописного динамического и статического начал, пластической, живой массы и *человекосообразного* пространства.

В этой части Габричевский называет три основных типа творчества, признавая их идеальный характер и неявное проявление в ту или иную архитектуру-

ную эпоху: 1) пластическое творчество, 2) синтетическое творчество и 3) динамическое творчество.

«Чем же характеризуются в области архитектуры три основных типа творчества, в чём заключается сущность архитектурной эволюции и как отражается жизнь духа в форме зодчества? Ответить на этот вопрос — значило бы написать историю архитектуры»¹¹⁶.

Подобным выводом — открытым вопросом — он завершает статью. Создание истории архитектуры в указанном смысле — несомненно, есть задача будущего, отчасти решённая всё же ещё до Габричевского в трудах западноевропейских архитектурных мыслителей, даже и представителей формального метода, о принципах которого он ведёт речь в специальной статье на страницах Энциклопедии братьев Гранат¹¹⁷.

Видимо, в дальнейшем, когда Габричевский станет активно сотрудничать с Жолтовским, его воззрение на статику и динамику архитектурного пространства перенесётся с *субъекта* восприятия на *объект*, на приёмы композиции, в которых понятия статики и динамики суть «два закона решения архитектурного объёма», то есть: сместит акцент субъектного видения с феноменологически-экзистенциального на объектный композиционно-художественный.

Исходя из понятий пространства и массы, из элементарных «категорий вещи и жизни, ядра и оболочки, — мы установили природу тектонического, “двузначного” художественного выражения, охватывающего необозримую область человеческого творчества и лежащего в основе всей материальной культуры человечества»¹¹⁸. Не больше — не меньше.

Поверхность и плоскость

Рассмотрев ключевую идею Габричевского об организации и творческом генезисе архитектурного организма, обратимся к частному случаю его теории, сколь ни странно, придающему ей целостность, — к проблеме поверхности и плоскости как двигательных (функциональных) и художественных характеристик «аморфной массы» и сопряжёнными с этим парадоксами.

В 1928 году Габричевский напечатал статью «Поверхность и плоскость»¹¹⁹, где предложил разрешить два сомнения. Довольно сомнительным ему представлялось, что в области художественного оформления пространства можно говорить о «чистой» плоскости и о существовании сугубо «плоскостных» художественных образований. Кроме того, ему виделось спорным резкое разграничение осязательного бинокулярного (якобы «пространственного») и монокулярного («плоскостного») зрения, как это чуть раньше сделал Гильдебранд.

В этих сомнениях Габричевский пытается разобраться, производя феноменологическое изучение поверхности и плоскости как ключевых элементов тектонического языка архитектурной оболочки, массы, формы.

Поверхность и плоскость Габричевский различает строго. Плоскость это вид, частный случай поверхности. «Таким образом, если мы будем идти от массы через поверхность к плоскости, нам <...> удастся уберечь себя от пересадки чисто физических и психологических точек зрения, ничего не имеющих общего с описательной онтологией пространственного художественного формообразования»¹²⁰, то есть с принципами формального метода, согласно которому, во-первых, исследуются наглядные элементы, из которых слагается художественное целое, и, во-вторых, закон (или принцип), по которому они — гармонично или не очень — сочетаются.

Специфические свойства поверхности и плоскости таковы. 1) Всякая поверхность как граница трёхмерного «индивидуализированного бытия» оценивается и оформляется двояко: 1а) как нечто *положительное*, подлежащее выявлению и утверждению, как устойчивое пластически-массивное создание; 1б) как нечто *отрицательное*, как преграда, подлежащая преодолению, «как место прорыва в лежащую по ту сторону данной поверхности ценную сферу»¹²¹, как необходимое человеческое преодоление пластики как массы. 2) Из всех видов поверхности особо выделяется *плоскость*, которая определяет собой структуру всех плоскостных искусств.

Если основными чертами пластики являются 1) создание новых материальных единиц, 2) связанное с пластикой чувства увековечения и 3) антропоморфизация всякого инобытия, — в концепции поверхности и плоскости проявляется понимание архитектуры как «эстетической механики» (Шеллинг) и идеи «массы» архитектурной формы как *страдательной* художественной пластики.

Концепцию поверхности, предложенную Габричевским, можно свести к трём положениям: поверхность — это 1) граница, 2) не имеющая пространственной толщины и 3) содержащая момент трансцендентности как полоеместище аморфной массы.

Типы и типология поверхности вообще всегда имеют дело с *фактурой* (сама плоскость может рассматриваться как фактура поверхности) и базируются на проблеме физиогномики, предлагающей два полярных принципа монтажа (монтажа): 1) извне — как след творческого акта архитектора, 2) изнутри — как собственно органическую физиогномику объекта.

Определив три возможных положения концепции поверхности, Габричевский уточняет, что в первых двух поверхность только внешняя сторона трёхмерного материального «инобытия» — как 1) устойчивый результат столкновения двух (внешнего / внутреннего) жестов творца и 2) может быть



отнесена либо 2а) к *оформляющей* сфере бытия, либо 2б) — к *оформляемой*. Третий тип понимания предлагает видеть в поверхности отвлечённую форму, «равнодушную» к оформляемому ею материалу. «Абстрактная поверхность, — пишет Габричевский, — в <...> творчестве почти всегда совпадает с плоскостью»¹²². Примерами для указанных типов поверхности могут служить: 1) импрессионистическая обработка массы с явным преобладанием фактуры (Роден, Гильдебранд, Голубкина); 2) органическая пластика в узком смысле слова (эллинская скульптура); 3) область неорганической пластики, сфера архитектоники как автономно-художественной действительности (пирамиды, «беспредметная» пластика). С архитектурной формой здесь ближе всего соотносим третий тип.

Переходя от «поверхности» к «плоскости», Габричевский показывает, что плоскость есть наиболее отвлечённый вид поверхности, чистая двумерность, 2D-пространство. Плоскость бесконечна, «является как бы идеальным мерилom всякой поверхности»¹²³. В качестве визуального признака оболочки плоскость может восприниматься двояко: как 1) преграда, обладающая толщиной, — момент тектонический, и как 2) материальная поверхность, специфическая сфера взаимодействия двух (внешнее / внутреннее) слоёв бытия. «Иссле-

довать свойства <...> атмосферы, символизирующей плоскость как поверхность творческого продукта, значит исследовать принципы плоскостных искусств» вообще¹²⁴. Среди таковых: 1) начертание и рельеф, 2) плоскость и пространство. В первом случае категории разнятся степенью «нажима руки на материальную поверхность и степенью глубины оставленного следа»¹²⁵. Это их динамический 1) характер. Объективно же, 2) с стороны продукта, эти типы распадаются на 2а) искусство рельефа и 2б) искусство начертания.

Границы декоративного «рельефного» или «начертательного» произведения определяются формой и материалом трёхмерного объекта, на который они нанесены. При этом рельеф утверждается на новом материальном слое и строит материальное изображение, новый мир, который «уже как бы от своего лица заново членит и расслояет пространство в обратном направлении»¹²⁶. В отличие от рисунка или картины рельеф пробуждает прежде всего пластические потенции материала, *дремлющие* в плоскости. Искусства начертательные представляют выявление плоскости как проекции «потустороннего бесконечного пространственного мира»¹²⁷.

В статье «Живопись»¹²⁸, подготавливавшейся для «Словаря современной художественной терминологии» (ГАХН, 1925–1928), Габричевский снова проводит демаркацию феномена «живописное» на 1) искусство плоскостное и 2) искусство начертательное. В то время как в искусствах А) *тектонических* (архитектура и декоративное искусство) и Б) *пластических* (круглая скульптура) плоскость является поверхностью материальной вещи или её функцией (как, допустим, в архитектуре, где возможны «воображаемые плоскости» Шервинского; см. дальше), — в живописи, графике, рельефе плоскость 1) имеет отвлечённый характер, 2) является автономным отрезком поверхности, носителем замкнутого в себе единства двумерных пространственных форм.

«Плоскостная изоляция живописного изобразительного образа (художественной формы. — А. П.) достигается не только двумерными границами плоскости, но и самой этой плоскостью, поскольку живописное изображение не выходит по эту сторону за пределы идеальной плоскости картины»¹²⁹.

Стоит заметить, что в понимании характера «живописного» Габричевский исходит из предикативности выражения понятия в категориях «плоскостной (декоративной)» функции 1) «глубинной значимости» живописного начертания 2) и того, что «экспрессивные функции начертания сводятся к выражению самого процесса начертания», 3) тем самым они охватывают все возможные характеристики создания плоскости как художественного изделия.

Если начертание и рельеф это задачи, предстоящие решению собственно в плоскости, то есть в *массе*, и являются двумя типами её художественной обработки, то вторая группа — плоскость и пространство — говорит о внимании

к *внешнему* по отношению к начертанию и рельефу, то есть касается задач формирования пространства.

Художественная ценная плоскость «обрастает трёхмерными образованиями, которые суть не что иное, как сгустки или продукты живой атмосферы»¹³⁰.

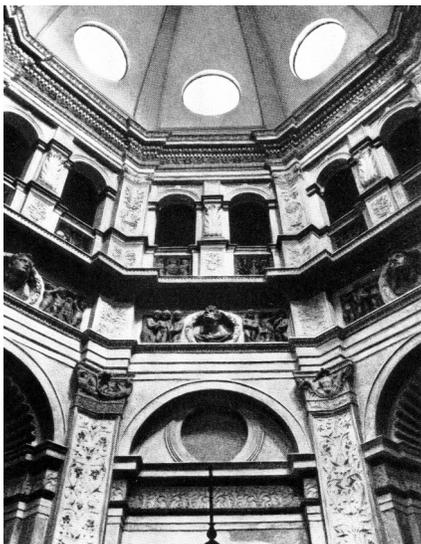
Творческое движение мастера, сталкиваясь с плоскостным упором, стеной, отпечатывается на ней его волю. Здесь ценен, во-первых, момент экспрессивный, личный. Во-вторых, момент конструктивный, технически утверждающий плоскость. И, в-третьих, момент «зеркальности, изобразительности», характеризующий факт отражённости жеста творца от этой стены и то, как бы он мог себя продолжить, если б отражён не был. Речь о формировании пространственного ядра массой, о статическом пространстве, оболочке, требующей художественного оформления и стремящейся стать динамически ценным пространством, а не просто художественно увлекательным.

Рассуждения Габричевского имеют выразительно отвлечённый характер. Он разделяет систему перспективы на действительную (ренессансную, Брунеллески) и мнимую (по Флоренскому), и в вопросе, деформируется ли потустороннее пространство от «плоскостной редукции» и какие именно факторы прикрепляют его к плоскости, приходит к неожиданному выводу.

Пространственная динамика (здесь: глубина) и художественная изобразительность вскрывают *мистическую связь*, которая существует между 1) нажимом выразительного творческого штриха, 2) безусловным местом, которое этот штрих занимает на оформляемой плоскости, и 3) мнимой протяжённостью, которая возникает по ту сторону видимой поверхности. Хотя, если честно, никакой логики здесь нет, «изображённое на картине пространство художественно лишь в меру своей насыщенности и сращённости с остальными моментами творческого состава плоскости»¹³¹. Эти положения и не могут напрямую быть связаны с архитектурным произведением, разве что — с декорацией интерьера, с использованием приёма визуальной обманки, *trompe-l'oeil*.

Можно сказать, что рельефное расслоение пространства, традиционная ренессансная перспектива связаны с обработкой «отвесной поверхности» — стены — фресковой живописью, в которой в разные исторические периоды по-своему проявляет себя оформляемое этой поверхностью пространственное ядро. Позднее Борис Викторович Раушенбах (1915–2001), изучая системы перспективы в изображающем искусстве, придёт к выводу о наличии по меньшей мере *пяти* основных типов научной системы перспективы*, совмещение

* См.: Б. В. Раушенбах. Пространственные построения в живописи: Очерк основных методов. Москва, 1980. С. 52–117; Б. В. Раушенбах. Системы перспективы в изобразительном искусстве: Общая теория перспективы. Москва, 1986. С. 17–27.



Хоры церкви Санта Мария presso Сан Сати́ро, Милан, 1479–1483, архитектор Донато Браманте

Портал церкви Скуола ди Сан Марко, Венеция, 1485–1495, архитекторы П. Ломбардо и М. Кодуччи

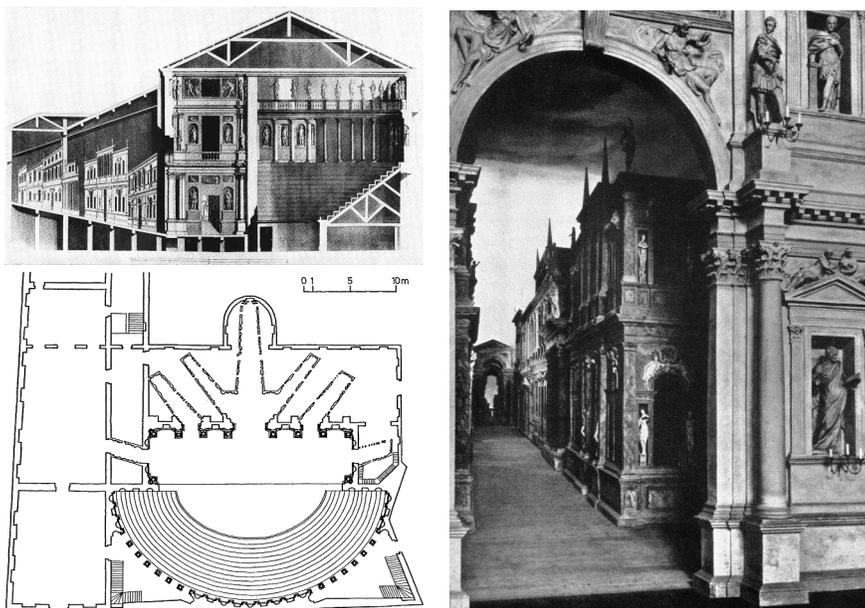
которых говорит не только о своеобразном *слоении* пространства в изображении интерьера (внутреннего) и пейзажа (внешнего), но и о специальной организации эффекта зрительных иллюзий. Но это несколько иная история.

Задолго до Раушенбаха Габричевский полагает, что систем перспективы может быть *бесчисленное* множество, что, по его мнению, подтверждается как историей пространственных искусств, так и собственной идеей Габричевского о характере динамического пространства в архитектурном организме.

«Всё это, однако, нисколько не подрывает нашего основного положения, что пространственные искусства суть определённый тип фронтального оформления трёхмерного пространства, ибо живопись и графика <...> обладают неограниченными возможностями сводить любую пространственную структуру на язык плоскости при помощи некогда магического, теперь художественно всемогущего акта начертания, в котором выражение и изображение <...> — два зеркальных аспекта своеобразного космоса, именуемого картиной»¹³².

Для подтверждения этой мысли в качестве конкретно-исторических примеров использования иллюзорных эффектов перспективы в «монументальной живописи» следует обратиться, конечно, к наследию Ренессанса.

В одной из первых самостоятельных работ — церкви Санта Мария presso Сан Сати́ро (1479–1483) — Донато д'Анджело Браманте (1444–1517), зодчий ломбардской архитектурной школы Высокого Возрождения, выстроил знаменитые иллюзорностью хоры, которые стали примером т. наз. синтеза архитек-



Театр «Олимпико», Виченца, 1580, архитектор Андреа Палладио, интерьер зрительного зала завершён архитектором Винченцо Скамоцци. Чертёж разреза (О. Бертоцци-Скамоцци), план, фрагмент декора сценического портала

туры, живописи и пластики (рельефа), объединившихся для утверждения идеи центрического купольного здания. Оформление главного портала венецианской Скуола ди Сан Марко на площади Санти Джованни э Паоло (1485–1495, архитекторы Пьетро Ломбардо и Моро Кодуччи), являясь трюком художественного иллюзионизма, тем не менее, служит средством, позволяющим визуально деформировать плоскость стены, подчиняя её общему тектоническому строю фасада. Цель удобства зрительного восприятия преследовал Андреа Палладио в вичентинском театре «Олимпико» (1580), иллюзионистически выстраивая форму сцены. В студиях о пространстве, плоскости и поверхности в их проявлении на *архитектурно ценной массе*, стене — не только уточнение образования оболочки архитектурного организма и того, какими средствами это достигается, но и углубление теории искусства в сторону феноменологии.

Следует заметить, что автономно от Габричевского и гораздо позднее, чем он, в 1960-м французский эстетик Морис Мерло-Понти (1908–1961) заметил, что изображение, которое детерминирует плоскость и отождествляет её с поверхностью, на реальном массиве штукатурки или холста не существует в той

же степени, в какой там могут быть трещины или дыры. Чуть впереди, чуть позади изображения, удерживаемые массой пигмента, изображения *лучатся* близ поверхности, не обрывая физические связи с плоскостью¹³³. И потому плоскость может *не* рассматриваться в вещном качестве — в том, без которого немыслима поверхность.

Но раньше, чем Габричевский и Мерло-Понти, на те же свойства поверхности и плоскости в 1922-м обратил внимание Павел Александрович Флоренский (1882–1937) в трактате «Мнимости в геометрии», где «предложил оригинальное обобщение идеи Гаусса о сферическом избытке искривлённой поверхности для физической трактовки понятия кривизны двух-трёх- и *n*-мерного неевклидова пространства»*. Флоренский выделяет три характеристики геометрического образа: *действительный* образ «чертится на верхней стороне поверхности», *полумнимый* образ — «внутри плоскости», *мнимый* образ — «на нижней стороне плоскости». На такой посылке, вчитываясь в текст путешествия Данта с Вергилием по эллиптическому пространству в «Божественной комедии», Флоренский заключает, что всё пространство можно «представить себе *двойным*, составленным из действительных и совпадающих с ними мнимых гауссовых координатных поверхностей, но переход от поверхности действительной к поверхности мнимой возможен только через *разлом* пространства и *выворачивание* тела через самого себя»¹³⁴. На такие резкости совмещения гуманитарного мышления с математическим (идея Флоренского подкреплена вычислениями) едва ли мог решиться кто-нибудь ещё, но то, что Габричевский (как позднее Раушенбах) знал книгу Флоренского, сомнений не вызывает. Такие книге нельзя, стыдно не знать.

Возможно, это знание привело Габричевского к мысли, что рельеф — как своеобразно оформленное начертание на плоскости — предполагает как бы две мнимые, двоящиеся плоскости: ту, из которой рельефное изображение возникает путём заглупления воли творца в материал, и ту, до которой оно стремится добраться, до исходной «девственной» идеальной плоскости в визуальном динамическом содержании. Здесь влияние идеи Флоренского следует признать несомненным.

Такое развеществление поверхности — *мистика мембранного колебания* с точки зрения физики самой поверхности — выходит за рамки этой книжки.

* Цитирую по рукописи моего деда, доктора физико-математических наук, профессора Георгия Ивановича Назарова (1915–2007), весной 1991 года познакомившего меня с этой книгой Флоренского.

Меморативность и содержание архитектурной формы

К проблеме мемориального (меморативного), «историко-морфологического» характера архитектурной формы Габричевский обратился ещё в первых работах. Он опирался на мысль Гегеля, ощущавшего двойкий характер архитектурного произведения: архитектура либо *символична*, то есть является памятником, самостоятельным сооружением, означающим то или иное ценное место во внешнем мире (древняя доклассовая архитектура), либо она — *материальная оболочка для «ценных содержаний»*, единство пространственного ядра и материальной оболочки (классическое искусство).

Выше я показал, как Габричевский генерирует эти положения в дихотомические категории пространства и массы, выводя из них тектонические и духовные закономерности. Среди операбельных категорий им выделен момент *увекочевения*, который получил специальное теоретическое осмысление.

Прежде всего посмотрим на статью «Мемориальная архитектура» (1945), написанную как введение к циклу монографий «История монументальной архитектуры»¹³⁵. Планировавшееся под руководством и по инициативе академика архитектуры Г. П. Гольца, издание не было осуществлено, а текст Габричевского стал доступен в 1978 году.

Символические означающие функции, которые присущи памятнику как таковому, с одной стороны, могут иметь самостоятельное художественное значение как атрибут произведения искусства, но, с другой стороны, указывают на некоторое ценное содержание, лежащее за их формальными пределами. Это может быть 1) отмечаемое ими место (могила, курган, памятная территория), 2) определённая «сфера человеческих действий, направляемых к такому сооружению и вокруг него сосредоточивающихся»¹³⁶, например, храм — Парфенон, вокруг которого *оборачивается* Панафинейская процессия, — или Вавилонская башня, к которой «стекались народы» (Гегель).

«Памятник (в смысле скульптура. — А. П.) окружён связанной с ним пространственной динамикой, которая, однако, по существу своему лежит вне сферы художественного»¹³⁷.

Основным моментом при постижении архитектурной формы Габричевский называет то, что в любом случае форма-оболочка признаётся как нечто созданное, построенное и что «увекочевение содержания выражается в прочности внешней структуры <...> механические законы строительства получают смысл законов эстетических»¹³⁸.

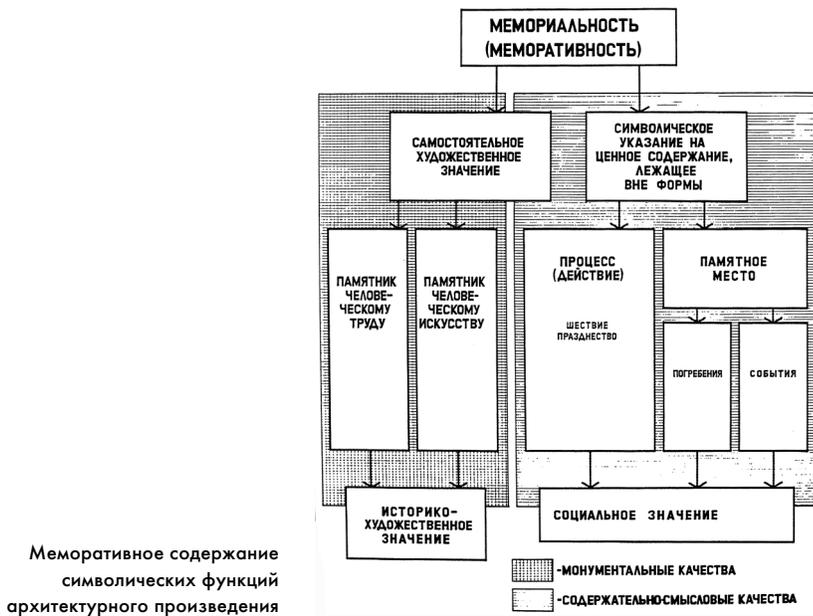
По мысли Габричевского, всякая архитектура до известной степени «мемориальна» как 1) памятник человеческому труду (и терпению) и 2) памятник

человеческому искусству. Эти качества находят выражение в системе художественных признаков, которые именуются *монументальностью*. Более того, монументальность выступает тем «первичным идейным содержанием древнейших человеческих сооружений, которое и вызвало потребность в художественной выразительности»¹³⁹. Отсюда очевидно, что в понятиях мемориальности и монументальности заложены эстетические основы, которые вызвали к жизни необходимость *художественного оформления человеческого труда вообще*, и такого, как строительство, — в частности¹⁴⁰.

Примечательно, что человек на ранних этапах отдаёт примитивные технические возможности и силы не на совершенствование типов жилища, их удобства и долговечности, но на создание мемориальных сооружений: курганов, дольменов, менгиров и кромлехов, в образах которых оказываются налицо основные художественно выразительные качества, развившиеся и обогатившиеся на протяжении «всей истории мемориального зодчества». Мы видим, что художественный генезис зодчества, по Габричевскому, берёт начало в необходимости декоративного решения сооружений, связанных не с повседневными нуждами (жильё, быт), но с памятью и религией — иной координатной сеткой.

Место, помеченное «мемориальным сооружением», может иметь тройкий смысл и решать следующие задачи: 1) служить местом погребения человека, память о котором должна быть увековечена (пирамида, мавзолей); 2) означать, что на / в данном месте свершилось памятное событие (битва, жертвоприношение итд); 3) должно осуществляться действие, связанное с памятью о событии или человеке (шествие, празднество, молебен, тризна). Мемориальное сооружение, таким образом, это художественно оформленная память человека о социально значимом прошлом и его пространственных проявлениях; «мы прилеплены, закориваемся в своей среде — социальной, пространственной, духовной. Мы вырастаем в неё»¹⁴¹.

Символический характер материального сооружения предполагает и три его специфических свойства. 1) «Одной из наиболее характерных черт <...> является памятность места»¹⁴², осуществлённая в наиболее тесной связи формы произведения с его окружением. 2) «Во всяком монументе заложена мысль, что к нему “не зарастёт народная тропа”, освящённое им место должно явиться целью и средоточием <...> паломничества»¹⁴³. Монумент существует самостоятельно как отдельно взятое произведение, как отдельное *содержание пространства*, но он встраивается в систему организации подходов к нему, раскрывающих визуально выверенные перспективы, метрически или ритмически подводящие зрителя пути и обходы. 3) Всякий монумент свидетельствует о чёткости, с которой он «внушает то или иное отношение человека к жизни, смерти и бессмертию»¹⁴⁴. 4) Для всякого мемориального сооружения свойст-



венно прочтение его в конструктивном, долговечном, незыблемом характере, выборе материала, который 4а) не только символизирует прочность, но и 4б) свидетельствует о связи с «землёй» посредством силуэта, абриса, укоренённостью в мемориальном месте.

Габричевский указывает на методологическую проблему, возникающую в связи с понятием меморативности: с одной стороны, это невозможность проведения строгих границ между монументом и монументальной скульптурой, с другой, — между монументом и монументальной архитектурой.

«История мемориальной пластики неотделима от истории мемориального зодчества, и на протяжении всей истории этого жанра оба искусства развиваются в настолько тесной связи, что историку приходится иметь дело с целой шкалой едва заметных переходов от надгробия, украшенного скромным рельефом, до, скажем, конной статуи на площади, которая <...> остаётся архитектурой <...> занимая <...> место в архитектурном ансамбле»¹⁴⁵.

На эту проблему в 1930-е обратил внимание профессор Берлинского университета Альберт Эрих Бринкман (1881–1958) в образцовом труде «Площадь и монумент как проблема художественной формы» (1908)¹⁴⁶. Бринкман связывает генезис мемориальности не только со становлением «мемориальной

скульптуры» или «мемориальной архитектуры» (что предпринималось немецкой школой фрагментарно и до него), но с понятием памятника архитектуры вообще. По Габричевскому же, всякое гражданское сооружение в первую очередь определённого рода мемориал, который, будучи расценен как памятник, может быть *пресуществлён* какому угодно типу общественного здания. В отличие от Бринкмана, Габричевский разводит понятия мемориальности и содержания архитектурной формы. «Мемориальное содержание присутствует в христианском зодчестве как бы лишь в символической форме <...> в то время как собственно архитектурная композиция определялась функциональными требованиями богослужения»¹⁴⁷. Эту мысль нетрудно распространить на всякий иной функциональный тип архитектурных произведений.

Вообще-то, само понятие «памятник архитектуры» возникло одновременно с осознанием необходимости либо охраны некоторого неординарного сооружения, либо его реставрации. Но с этой точки зрения памятник архитектуры для любой современности тем ценнее и его роль тем значительней, чем *менее* он участвует в современной жизни в качестве собственно памятника. Правильно организованный процесс его современного функционирования, встроенности в среду повышает его и социальную, и эстетическую значимость.

Абрам Павлович Мардер (1931–2013), рассуждая на эту же тему, указывает, что сами по себе памятники архитектуры — будь то отдельные сооружения или большие градостроительные комплексы — не делают город своеобразным, они являются лишь его достопримечательностью. «Чтобы стать источником и составляющей своеобразия города, — пишет Мардер, — памятники архитектуры должны органически слиться со всей остальной застройкой, став неотъемлемой частью этой застройки»¹⁴⁸. Если здесь говорится о своеобразии городской среды, в которую вживлён памятник, о композиционных задачах современного архитектора, вынужденного так или иначе считаться с ним, то Габричевский ведёт речь о другом: *понятие мемориальности* тесным образом связывается символическими узлами, с социальной точки зрения, — с *представлением* о некоем памятнике-символе места, события, паломничества, и, с формально-исторической, — с представлением о памятнике-символе долговечности материала, прочности, труду, степени технического совершенства архитектурной или скульптурной формы. В понятии «мемориальность» наиболее плотно связываются художественные и функциональные стороны и свойства всякого архитектурного произведения.

Иными словами, любое архитектурное произведение мемориально настолько, насколько оно выступает или может выступать в качестве памятника-символа, однако, добавим, такого, который максимально плотно участвует в процессах современности, являясь одновременно ценностью и материальной, и функционально-процессивной.

«Здания и сооружения, — отмечает Мардер, — представляют собой материальную ценность, которая реализуется только в условиях участия их в каких-то функциональных процессах, а между тем физическая их долговечность, как правило, значительно превышает долговечность породивших их процессов. Уже сама замена одного процесса другим снижает эстетическую ценность здания как архитектурной формы или, по крайней мере, изменяет эту ценность»¹⁴⁹.

Целиком солидаризуясь с этой мыслью*, стоит сделать оговорку, что Габричевский вёл речь скорее не о памятнике архитектуры, а о скульптурном памятнике, конечно, обращаясь к второму значению слова «памятник».

Тектоника и классический порядок

Особый раздел в архитектуроведении Габричевского, на наш взгляд, непосредственно связанный с понятием о меморативности, составляет корпус его суждений о генезисе и сущности античного ордера. Постараюсь систематизировать их, обратившись к сохранившимся в студенческих конспектах лекциям об ордерах, что читались в рамках дисциплины «Введение в архитектуру» (март 1945-го) в Высшем архитектурно-строительном институте (ныне МАрхИ) по просьбе Жолтовского. В этих лекциях, опубликованных в конце 1980-х, Габричевский продолжает *умственно изоцирять* теорию образования архитектурного организма как корреляции пространства и массы, пользуясь конкретным историческим материалом греческой и римской архитектуры в их мемориальной интонации.

Отграничивание внутреннего объёма здания, формированием которого занят архитектор, Габричевский разделяет на два способа: 1) при помощи стены и 2) при помощи «той стены-системы, которую мы называем каркасной, а именно при помощи стоек-опор, на которые положены поперечные балки»¹⁵⁰. Эти два типа отграничения, собственно, до сих пор определяют концептуально весь язык архитектурных форм, поскольку закон тяготения неотменим. Таким образом, обработка наружной оболочки-мембраны строится по двум основным принципам: принципу *каркасного* и принципу *сплошной стены*.

Общаясь в 1930–1940-х с Жолтовским, изучая его творчество, Габричевский опирался на эти константности. Поскольку в такой паре они не встречаются в работах Габричевского 1920-х, будет корректно предположить, что такой подход сложился под влиянием бесед с Жолтовским.

* См. подробнее: *Абрам Мардер*. Про філософію, теорію й естетику архітектури, архітектурну освіту і про стиль (бесіда) // *Андрій Пучков*. Між навігаційними щоглами: Профілі українських мистецтвознавців (архітектура і візуальне мистецтво). Київ, 2018. С. 357–384.

Основываясь на Витрувии, Габричевский выделяет две основные закономерности, лежащие в центре всей каркасной ордерной системы. 1) *Отношение ширины пролёта к силе опор.*

«Посмотрите на постройки, в основе которых лежит каркасный язык, и вы увидите, что первое и основное представление складывается в зависимости от того, как несут опоры, как реагируют на груз и, затем, — как они расставлены для того, чтобы как можно свободнее и легче нести этот груз»¹⁵¹.

2) *Отношение высоты опоры к ширине пролёта.*

«При большом пролёте, если опора или колонна будет очень тонка, воздух как бы съедает её — она теряется для зрения»¹⁵².

Первое замечание механическое, второе эстетическое. Подытоживая эти закономерности, он пишет:

«Другими словами, размер пролёта, пропорциональность этого прямоугольника, заключённого между двумя опорами и перекрытиями, определяет первое и решающее для зрителя впечатление от каркасной системы»¹⁵³.

Рассуждая о египетском зодчестве и проявлении в архитектуре Древнего Египта каркасного принципа, Габричевский указывает, что в Египте стремились усовершенствовать язык форм, добиваясь, чтоб колонна «сама выражала взаимоотношение между колонной и нагрузкой». В Греции, где возник ордер — «одно из самых изумительных человеческих изобретений», — выразительный язык был направлен на выявление тончайших нюансов в работе нагрузки и опоры. Когда — в римскую эпоху — ордер становится декорацией, он перестаёт играть реалистическую роль и становится как бы риторической фигурой: таков Колизей.

«Всегда в правдивой архитектуре вы имеете очень ясный и определённый образ взаимоотношения между нагрузкой и опорой»¹⁵⁴.

В выражении каркасной конструкции ордерными средствами Габричевский выделяет три позиции.

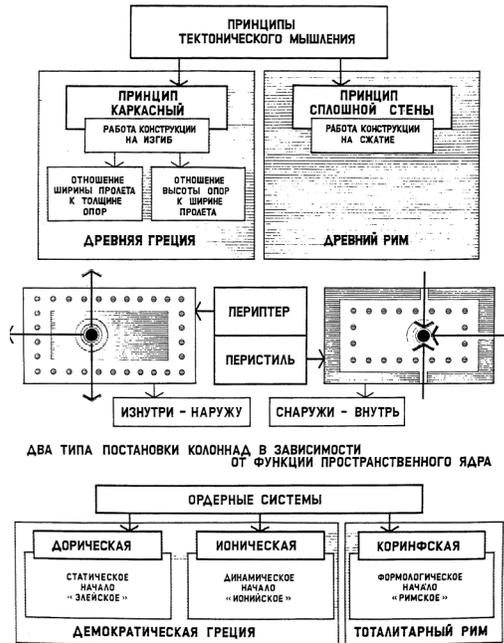
1) Ордерная система в античности применяется как универсальное средство выражения пространственной мысли:

«Ни в одной другой архитектурной области: ни в обработке стены, ни в обработке даже внутренних пространств — нигде вы не имеете такого нюансированного, выверенного, утончённого языка»¹⁵⁵.

2) Начиная с эпохи Возрождения, явление ордера становится, наряду с правдивым (Оспedale дельи Инноченти во Флоренции, 1420, архитектор Филиппо Брунеллески), «болезнью архитектуры».

«Им постоянно пользуются <...> как декоративным приёмом. Поэтому глубокое заблуждение, что если постройка имеет ордерную систему, — она классическая»¹⁵⁶.

Произведение, утверждает Габричевский (вслед за Виолле ле Дюком,



Основные типы тектонического архитектурного мышления (ордер)

Жолтовским и Андреем Буровым), может быть вполне выдержано в ордерной системе и быть при этом насквозь фальшивым.

«Возьмите наш классицизм и ампир — наряду с правдивыми решениями вы увидите чисто декоративное применение ордера, вы видите роскошные колонны, которые ничего не несут»¹⁵⁷.

3) Развитие ордера в европейской архитектуре после Возрождения — его канонизация. «У греков ордер не был так строго регламентирован, как у теоретиков Возрождения». Грек был гибок, и нет ни одного греческого храма, который похож на другой. Однако существовал несложный *периферийный архетип*, диктовавший структуру организации в конкретном случае.

Как и в предисловии к переводу трактата Виньола, в лекциях Габричевский предостерегает против догматического следования ордерным канонам классических трактатов:

«если взять Виньола и Палладио и в точности выстроить ордер по их правилам, не считаясь ни с размерами, ни с масштабами, то получится академическая, уродливая форма <...> Попробуйте понять конструктивную роль ордера, тогда вам станет понятным, почему Палладио рекомендует такие-то взаимоотношения, то есть форма должна вытекать из конструктивного содержания, а не наоборот»¹⁵⁸.

Чуть отвлекаясь, напомню, что в проектном лексиконе Жолтовского было глагольное понятие «поставить на число». Николай Былинкин, ученик Жолтовского, пояснил, где и когда мастером это понятие применялось:

«Широко известна мысль И. Жолтовского о том, что “архитектура это только вариации на тему о гармонии”. В личной творческой практике И. Жолтовского всегда был один знаменательный момент. Когда объёмно-пространственная композиция проектируемого объекта устанавливалась, и художественный облик его приобретал казалось бы законченные черты, Иван Владиславович говорил: “теперь надо поставить на число”. И начиналась та таинственная и вместе сознательная работа, когда соразмерности приводились в гармонию соотношений, всегда индивидуальную, в связи с тем архитектурным образом сооружения, который задумал мастер <...> композиция получала музыкальное звучание»*.

Итак, сделав предварительные замечания об ордере и выделив его в качестве основы каркасного принципа создания оболочки, следующие лекции Габричевский посвящает разбору смыслового содержания ордеров, начиная с раскрытия конструктивной азбуки каркасно-ордерной системы. Он стремится показать, каким образом на первых стадиях становления ордерной системы в Греции V–IV веков до Р. Х. ордерная колоннада всегда связана с объёмом здания, с его *ценным пространственным ядром*.

Габричевский выделяет два типа построения колоннады, которые, зародившись в греческом зодчестве, продолжают существовать — модифицировано — порой «и в настоящее время». 1) «Периптер» — замкнутое стенами помещение, со всех сторон окружённое колоннадой. 2) «Перистиль» — окружённый колоннадой открытый двор, в который выходят помещения.

Хоть эти два типа, будто детский конструктор, и предполагают бесконечное множество планировочных оттенков и объёмных вариаций, в такой противоположности сталкиваемся воочию впервые с случаем «встречи» двух систем: *стена и каркас*.

Вслед за Витрувием Габричевский истолковывает пять основных типов такой встречи: храм в антах, простиль, амфипростиль, периптер, диптер. По замечанию Виктора Васильевича Чепелика (в личной беседе, март 1994-го), периптер — это выявленный в экстерьере колонный интерьер: поскольку храм не был предназначен для верующих (только для жрецов), его замкнутый интерьер идеально раскрывался наружу при помощи периптериальных колоннад; в этом случае интерьером оказывалось пространство, окружавшее храм.

Развитие структуры храма после *обнаружения* архитектурных свойств

* Н. П. Былинкин. Художник мысли и образа [Об архитекторе А. Н. Душкине] // Архитектура СССР. 1985. № 5. С. 100.

периптера двигалось *par excellence* по пути пластического обогащения их *оболочки* — *пространственное ядро* оставалось практически неизменным (Витрувий перечисляет: диптер, псевдопериптер, гипетральный храм; *De archit.* I 2, 5). Влияние пространственного ядра, как мы видим, значительно.

«Когда вы будете разрешать любую ордерную задачу, наружную или внутреннюю, всегда должны исходить из характера объёма, который оформляется этой колоннадой, и из его идеи, его содержания», — советует архитекторам Габричевский¹⁵⁹.

На примере эллинистического жилого дома он иллюстрирует это требование двумя примерами: ордер, оформляющий стену *снаружи*, «с улицы», вовлекает зрителя вовнутрь, приглашая зайти в пространство, зарешеченное портиком; ордер же, оформляющий *внутренний двор* жилого дома, выводит зрителя наружу. Иными словами, расстановка колоннады предопределяет функциональный характер решения пространственного ядра и развитие его практической динамики. Таким образом, колоннада греческого периптера и перистиля оказывается пластической сферой деятельности и пространством человека, разделённым по принципу пространственного тяготения — *снаружи вовнутрь и изнутри наружу*.

Здесь стоит, на мой взгляд, сделать отступление, которое поможет в понимании дальнейшего.

Эллинское мировоззрение, как — если не доказательно, то убедительно — изображено А. Ф. Лосевым в грандиозности его «Истории античной эстетики» (1960–1980-е), базируется на «индивидуально-скульптурной», телесной, пластической картине мира древнего грека. Вся греческая философия, поскольку основывается на художественно-пластическом, «материальном» понимании мироустройства и космоса в целом, может рассматриваться как наблюдение и рефлексия над художественными проявлениями этого пластически понимаемого мира, то есть эстетически.

Если не вдаваться в тонкости и отослать читателя к моей книжке «Поэтика античной архитектуры» (2008), останется напомнить, что греческий периптер в его символических проявлениях понимался телесно, притом — человечески-телесно. Со времён Витрувия бытует, что пропорции ордеров сообразны пропорциям человеческого тела. Колонна вертикальна, как тело человека (а не животного), её вертикальность — не схематическая, но вполне живая (энтазис, «бутылкообразность»). Вслед за Бруновым¹⁶⁰ и Лосевым¹⁶¹ можно сказать, что колонны периптера это как бы *резонанс*, затухающее в выразительности подобие статуи божества, которая находится в храме. Храм же это внешность, «одежда», платье божества, отражающее, вестимо, его тело, но «по необходимости» огрубляющее подлинную его «фигуру». В эллинском периптере видим это распространённое, если угодно, расплывчатое вонне «те-

ло» божества, излившееся кругом, во все стороны, — повсюду рождающим те или иные подобиya. Колонна античного периптера (и перистиля) это тело человека, обобщённое в его *внеантропометрической* выразительности.

В Эрехтейоне¹⁶² видим опору/колонну, данную в форме человеческого тела, в виде статуй, драпировки которых отделаны с не меньшей тщательностью, нежели каннелюры. *Колонна это весь периптер*, единое божественное тело (у греков — человеческое), повторявшее себя вокруг себя самого, и *каждая* колонна является *символом* такого периптера-оперения. Потому столь эстетически незначительны интерколумнии: их функция — не быть самостоятельным значащим пространством, но технически отделять одну колонну от другой.

Человечески-телесный подход к архитектуре сказался в эпоху эллинской классики и в сравнительно небольших размерах периптера: он был противоположен колоссальным размерам сооружений эллинистически-римской эпохи. В образе периптера мыслится «огромный» человек (бог и герой), равно как памятник этому герою и внешняя, *экстерьерная* жизнь божества: в этом мемориальные свойства периптера. Он вполне соизмерим с человеком и может рассматриваться как человек в монументальном закреплении¹⁶³.

Выделив два пространственных качества греческого ордера — снаружи вовнутрь и изнутри наружу, — Габричевский останавливается на каждом из них, кроме декоративных качеств и очевидных пропорциональных и элементных различий выделяя теоретические трудности ордеров. Каковы они?

Называя три основных элемента ордерной системы — основание, опору и перекрытие-нагрузку, — Габричевский говорит, что конструктивные элементы могут явиться импульсом для разработки художественного оформления, но не всегда *натуралистически* с ним связаны. Один из основных принципов классической архитектуры — принцип пластического украшения свободных от нагрузки конструкций. (Хотя, на мой взгляд, главным является как раз обратное: пластическое выявление игры сил, отражение напряжений, испытываемых колонной, то есть не статическое, а динамическое начало ордера — не столь конструктивно *тектоническое*, сколь визуально *архитектоническое* начало.)

В физическом, собственно конструктивном смысле этот тезис Габричевского может быть усомнён: остаётся ли конструкция «важным конструктивным элементом», если перенести центр тяжести внимания с восприятия материальных нагрузок на восприятие визуальной лёгкости?

Очевидно, всякий элемент классического ордера возник из прагматических, «нагрузочных» соображений и лишь затем подвергся декоративно-пластической обработке. Пожалуй, нужно уточнить, что принцип, постулируемый Габричевским, характерен для свободных от визуальных (архитектонических), а не материальных (тектонических), нагрузок на конструкцию. Именно такой принцип,

стоит полагать, усматривался мыслителем во всей истории архитектуры. Здесь же следует заметить, согласившись с мнением В. Е. Ясиевича¹⁶⁴, что тезис «конструкция рождает форму» — довольно условен и определяет лишь принцип формообразования; *подлинную форму архитектуры рождает жизнь*; форма же сохраняет активное значение по отношению к материалу и конструкции. Поэтому форма может быть самостоятельным объектом архитектурного творчества в случае, если не нарушается принятый архитектором принцип формообразования¹⁶⁵.

В этом отношении показателен опыт Габричевского по исследованию логики построения архитектурного ансамбля в критической статье о проекте реконструкции здания Московского университета, выполненном архитектором Б. А. Коршуновым (1885–1961), где отмечаются недостатки, подчёркивается необходимость следовать не логике градостроительной композиции, но логике собственного композиционного развития архитектурного организма — в данном случае ансамбля «старого» здания МГУ на Моховой.

«Заимствуя стиливые формы классицизма или ампира, что в данном случае вполне уместно, закономерно и оправдывается окружением, автор воспринял от этих стилей и тенденцию к отдельным статическим и симметричным построениям, из которых складывается целое. Но этот-то механический подход мы стремимся преодолеть, учась у классики, для которой архитектурный ордер не есть агрегат отдельных, хотя и интересных элементов, а единый организм»¹⁶⁶.

В качестве подтверждения этой максимы напомним рассуждение Фёдора Фёдоровича Горностаева (1867–1915), историка архитектуры и реставратора, в мысли которого наибольшую остроту составляет подстрочное примечание, где схвачена суть нарушения ордерной, функциональной и, в результате, художественной правдивости архитектурной формы. Речь о декоре крыльца церкви XVII века в селе Дымкове близ Великого Устюга:

«При чрезвычайном разнообразии форм арок и окон зодчий никогда не решался придать арке значение окна, то есть поместить арку для увеличения света в стене храма. Он твёрдо сознавал, что эта форма присуща лишь переходам и сеням».

К этому месту следует астериск и примечание:

«Это чувство меры на соблюдалось в 19-м веке архитекторами, увлекавшимися “эпохой зрелости” русского зодчества лишь в деталях»*.

Какой гимн здравому архитектурному смыслу, указание на вкус, тактичная аннигиляция следования традициям ушедших стиливых предпочтений.

В статье, написанной годом позже и посвящённой реконструкции интерь-

* Ф. Ф. Горностаев. Каменное зодчество эпохи расцвета Москвы // *Игорь Грабарь. История русского искусства*: [В 6 т.]. Москва, [1911]. Т. 2: История архитектуры. Допетровская эпоха (Москва и Украина). С. 187.

ера Исторического музея в Москве, произведённой архитектором Андреем Бутовым (1900–1957), Габричевский вновь отмечает потребность переосмысления структуры архитектурного организма при обращении даже к лучшим образцам классицистической архитектуры, — с обязательной оглядкой на время, на «современное», в эпоху которого был вершён акт реконструкции. Бутов, по Габричевскому, понимает, что,

«во-первых, всякий законченный архитектурный мотив, заимствованный из другого памятника <...> всегда останется инородным элементом. Во-вторых, всякая точная копия архитектурного объекта, включённая в оформление музейного зала, неминуемо будет восприниматься как экспонат, хотя бы он и не был снабжён этикеткой, и этим самым будет стёрта грань между экспонатами и современным их оформлением»¹⁶⁷.

Идём далее. Сравнивая между собой дорическую и ионическую ордерные системы, Габричевский проецирует их на развитие философской и общественной мысли эллинов. В отношении классической Греции, по его мнению, не приходится говорить о строгости канона, его там не было; канон введён позднее, в эллинистически-римской архитектурной эстетике*. «Если вариантов дорической схемы было много, то в ионической таких вариантов еще больше»¹⁶⁸.

Говоря о греческой философской мысли, лектор ставит в пример воззрения Гераклита и Парменида. Два противоположных миропонимания с шокирующей ясностью прослеживаем на начальных стадиях развития античной философии, в «ранней классике».

Учение *Гераклита* «Тёмного» из Эфеса (VI век до Р. Х.), представителя ионийской школы диалектики, может быть выражено как утверждение всеобщего движения, отсутствие покоя, как концепция непрерывного изменения, которое мыслится им в пределах материального космоса и является круговоротом вещественных стихий — огня, воздуха, воды и земли. «Гераклит устранил из Вселенной покой и неподвижность. Ибо это [свойство] мёртвых. Он приписывал движение всем вещам: вечное вечным и временное — тленным»¹⁶⁹. Напротив, *Парменид* (V век до Р. Х.), представитель элейской школы, утверждал, что движения не существует, вся множественность проявлений бытия подчиняется единству и учит о таком едином, которое лишено множественности и что существует лишь то, что пребывает в состоянии абсолютного покоя. Парменид приходил к представлению о бытии как о замкнутом в себе, однородном, неподвижном неизменном шаре. «Он утверждал, что согласно истине вещей, универсум вечен и неподвижен: по его словам, он един, единороден, незыблем

* См.: К. М. Гамалия. Архітектурно-урбаністичний канон в культурі від Давнього світу до Середньовіччя: Інформаційний потенціал жанру. Київ, 2017. С. 23–38.

и нерождён» (Псевдо-Плутарх)¹⁷⁰. Снять противоречие между движением Гераклита и покоем Парменида попробовал А. Ф. Лосев, предложив такое суждение: даже если вещи находятся в состоянии покоя, это не значит, что они неподвижны, поскольку этот покой требует для себя времени, а что время движется, отрицать не принято*.

Описанные предельно упрощённо, эти два типа миропонимания — *ионическое*, которому присуща в основном динамика жизненных проявлений, и *дорическое*, опёртое преимущественно на их статику, — обозначают, по Габричевскому, два характера восприятия мира и, следовательно, проявления *художественного мышления о пространстве*.

«Если искусство материковых греков <...> направлено преимущественно к строгой конструктивной логике, к некоторой отвлечённости формального мышления, у ионических племён, которые находились в соприкосновении с народами, населяющими Малую Азию и восприняли богатую критскую и микенскую культуру, всё искусство построено на движении»¹⁷¹.

Скажем, образ волюты ионической капители выражает динамический дух ионического. Ионийский мастер выбрал из природных форм такую, в которой жизнь и движение даны очень ярко (ракушка, бараний рог).

«В дорическом ордере нет форм, которые передавали бы акт становления <...> Форма волюты всегда вызывала представление о чём-то живом и органическом»¹⁷².

Невзирая на формально-пропедевтическую схематичность параллели, трудно отказать Габричевскому в точности.

Он обрисовывает две трудности в образовании дорической и ионической архитектурных оболочек. В дорическом ордере основную трудность представляет проблема постановки угловой колонны в колоннаде и расположение триглов. У Витрувия на этот счёт есть указание: «угловые колонны должно делать толще других на пятидесятую часть их собственного диаметра, ибо они как бы обрезаются воздухом и смотрящим на них кажутся тоньше» (III 3, 11). К тому же, стоит учитывать криватуру стилобата и то, что угловые колонны, как вообще колоннада, располагались не отвесно, а с уклоном внутрь (это показал Брунов¹⁷³ в отношении Парфенона). Для ионийского ордера наиболее сложной оказывается проблема постановки угловой ионической капители. «Поскольку при расстановке ионических колонн мастер не был связан проблемой углового триглифа (из-за его отсутствия в ионическом ордере. — А. П.), в большинстве ионических храмов мы не наблюдаем того сужения углового пролёта и утолщения угловой колонны, которые являются типичными для дорического ордера»¹⁷⁴.

* А. Ф. Лосев. Держание духа. Москва, 1988. С. 57.

Вся витрувианская теория ордера (нужно помнить, что Витрувий излагает теорию ордера применительно к ионическому, и только в конце IV книги даёт краткое изложение дорического ордера) основана на стремлении исправить зрительные изъяны путём тех «прибавлений и убавлений», которые позволят выполненное в натуре здание воспринимать в неискажённом виде в силу обмана зрения. Нормы ионического ордера, за редкими исключениями, были близки к реальной практике греко-эллинической архитектуры¹⁷⁵. Угловая капитель ионического ордера, по Габричевскому, не имела чистого решения; получалась несовершенная гибридная форма, капитель была *компромиссной*.

Рассуждения Габричевского о статике и динамике дорического и ионического ордера можно заключить цитаткой из лосевской «Истории античной эстетики», будто расставляющей точки над *i*:

«Античная эстетика основана на созерцании вечно живого и вечно играющего движения. Но она основана также и на созерцании величественного и безмолвного космического покоя. При этом движение и покой были для греков одно и то же»¹⁷⁶.

Для лосевской модели *подвижного покоя*, который является основанием *самотождественного различия**, такая формулировка, снимающая остроту школьной разведки воззрений Гераклита и Парменида и утверждающая сложность какого угодно мироотношения, оказывается наиболее приемлемой. Но в отношении памятников эллинической ордера архитектуры более годной оказывается именно школьное, упрощённое объяснение: с точки зрения символизма элементов ордера декора, с одной стороны, и формирования взглядов студента (аспиранта), которому придётся заняться созданием архитектурных композиций в советской повседневности сталинизма, — с другой. Чем проще концепция, тем она ярче и действенней, тем острее её воспитательный штырь. И вроде из истории культуры не вываливается, и выглядит естественно, и в будущей практике может пригодиться.

Габричевский пересказывает витрувианскую легенду о происхождении коринфской капители и архитекторе Каллимахе, якобы первом, кто этот элемент применил.

«Сейчас вы на улице на каждом шагу можете увидеть коринфский ордер, но в очень редких случаях обнаружите ту органичность роста листьев по отношению к лежащей на них нагрузке, о которой рассказывает Витрувий»¹⁷⁷ **.

* А. Ф. Лосев. Держание духа. С. 59–60.

** Не могу удержаться, чтобы не повторить слова А. Г. Раппапорта из доклада 26.04.2016 в киевском Доме архитектора: «Нам, архитекторам, очень не повезло: нам в руки в 1486 году попал трактат Витрувия, написанный человеком глубоко посредственным. Абсолютно скучный. В нём нет ничего интересного, он повторяет чужие мнения, вываливает их на бумагу ради получения пенсии, и вот этот

Как видим, Габричевский предъявляет современной ему неоклассической архитектуре претензию в нетектоническом, «лживом» характере её коринфских капителей, в её, по правде сказать, *неклассическом* характере.

Однако этот упрёк не может быть предъявлен Жолтовскому. В капители Жолтовского «под растительной оболочкой вы чувствуете колокол»¹⁷⁸. В римской архитектуре и в средневековье удаётся заметить, что колокол коринфской капители исчезает, теряется за массой листвы: «листья вырабатываются прямо из куска камня, и мастер не чувствует этой основы»¹⁷⁹. Рассуждая о строении и сфере использования коринфского архитектурного ордера, Габричевский — смело для середины «невегетарианских» 1940-х — связывает его генезис с социальными корнями. «В то время как в классической Греции дорика, а затем ионика были господствующими типами, в римскую эпоху для больших монументальных задач строительства коринфский ордер являлся наиболее подходящим и наиболее выразительным»¹⁸⁰. Вероятно, договаривая его мысль, нужно заметить, что pompa и шик коринфского ордера являются существенной чертой всякой тоталитарной архитектуры независимо от правдивости или лживости выражения работы конструкций. Габричевский не мог сказать об этом, но умный читатель был обязан вычитать меж строк, что «за спиной каждого диктатора торчит дорическая колонна» (Герберт Рид). В римском Риме, будто в советском столичном городе 1930-х, торчала коринфская.

**Вставная глава
о изяществе Брунеллески и массиве Палладио,
о противоположности Гольца и Жолтовского,
о единстве метода и разности построек
(К советскому брунеллескианству)**

Лекции об архитектурных ордерах Габричевский читал сразу после войны, когда и ордерная архитектура ещё была в партийно-идеологической чести, и необходимость восстановления городов — в центре внимания архи-

самый трактат стал для нас своего рода евангелием. Мы всё время думаем, что такое польза, прочность, красота, эвритмия, ординация и проч. А он того не стоит, этот трактат. Это просто очень странное и до сих пор не объяснённое событие, когда средневековые монахи, раскопав в Ключийском монастыре эту рукопись, стали так же жадно в неё вчитываться <...> С этого момента началось два движения: с одной стороны, Возрождение, а с другой стороны, деградация архитектуры. И деградация архитектуры уже в конце XVIII века вошла, а в XX веке полностью превратилась в китч» (А. Г. *Рантанорт*. Архитектура и китч // А+С. 2016. № 1/2. С. 136). См. аналогичные наблюдения в разных местах моей книги «Поэтика античной архитектуры» (Киев, 2008).

тектурного цеха Москвы. Это Киеву повезло, и Крещатики проектировали наши мастера (правда, под руководством неглупого москвича Александра Васильевича Власова, но он не слишком мешал компании киевпроектвцев), но остальные города — Сталинград, Минск, Ржев, Севастополь, Новгород, Орёл, Смоленск, Ялта, Воронеж, Ростов-на-Дону, Тверь и прочие — восстанавливались в соответствии с проектами московских архитекторов* при минимальном соучастии местных специалистов: ордерная система была общесоюзной.

И весь опыт довоенного — 1930-х — удовлетворения сталинских архитектурно-классицистических вкусов в связи с победой над нацизмом в Европе, да ещё и с стремлением уж теперь точно разотождествиться с лопаточным стилем Альберта Шпеера**, донельзя кстати снова оказался на глазах. Новым студентам Архитектурного института нужно было рассказывать, как можно вырастить с помощью ордерных услуг приличный архитектурный организм — и не так чтобы дорого и броско, зато классично и слегка по-довоенному. Огромный теоретический опыт Габричевского по изданию ренессансных обмеров и трактатов в середине 1930-х, будто шар в лузу, вошёл в программу преподавания МАрХИ, над которой, будто блоковский «Победоносцев над Россией», протёр Жолтовский совиные крыла.

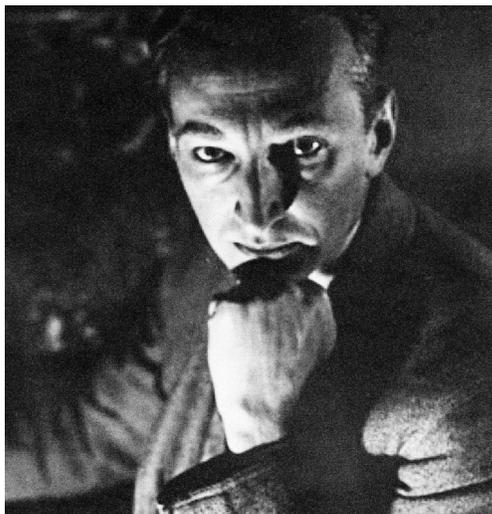
Если буквально — органично и органически — воспринимать образ архитектурного организма, которым пользуется Габричевский, придётся увидеть связь этого организма с природой, в первую голову, в том, что архитектурный организм мыслится как равнодействующая между силой тяготения и силой роста, что он закономерно развивается от бесконечной «тяжести» земли к бесконечной «лёгкости» воздуха***.

С теорией Жолтовского в интонировании Габричевского вскоре познакомимся подробно, а здесь предложу акцент на том, что художественное оформление означенной *равнодействующей* составляет, и по Жолтовскому, и по Габричевскому, основной принцип архитектурного творчества как формального обретения гармонии между архитектурной вертикальностью и горизонтальностью членений формы и тектоническим пропорционированием этих членений, в основу которых кладётся ордерная традиция. Можно забраться глубже, и сказать, как это сделала Надежда Смолина, что «диалектическая противоположность — сила тяжести и рост — диктует суждение о закономерном взаимоподчинении динамических и статических элементов в архитектурной компо-

* См.: М. Г. Бархин. Город 1945–1970: практика, проекты, теория. Москва, 1974. С. 23–53.

** Оттого и не был, пожалуй, построен после войны Дворец Советов с лопатками Б. Иофана, но высотки появились: лукавить — да, а вот врать против времени и власти архитектура не может.

*** Н. И. Смолина. Традиции симметрии в архитектуре. Москва, 1990. С. 300.



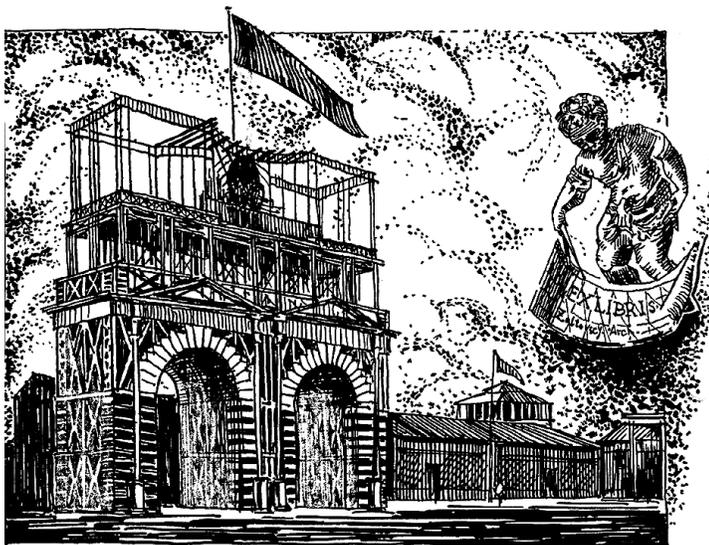
Академик архитектуры
Георгий Павлович Гольц (1893–1946)

зиции, которая строится подобно дереву: от своего статического начала в “бесконечность”. Наглядное выражение этого взаимодействия — пропорции и самая популярная — “золотая пропорция”^{*}. Но для нашей цели — показать отличие двух подходов в середине 1930-х в московской практике — достаточно сказать, что архитектурный организм, как и вообще организмы, бывают разными, самыми разными, порой непредвиденными — в финале своего роста, который с естественной плавностью сходит к умиранию.

Пожалуй, придётся принять тезис Андрея Бурова, что в науке категории создаются для того, чтобы разобраться в явлениях, и поэтому баранов и чижей зоологи селят в разных рубриках: когда все прыгают вместе, это мешает работать. Так вот, объединение всей советской ордерной архитектуры 1930-х в один стилевой блок мешает работать, поскольку Иван Жолтовский с палладианством и его ученик (и антагонист) Георгий Гольц с его брунеллескианством это разные архитектурные зверушки, которые вытаптывали профессиональный посев каждый по-своему. А ведь до сих пор считается, будто одинаково, одними копытцами. Творчество Гольца, конечно, не опередило своё время, но и не умерло вместе с ним^{**}. Ещё как живо, ещё как трепещет — хотя бы этим текстом, — а ведь фактически от главных его работ сохранились нетронутыми только репродукции.

^{*} Там же.

^{**} В. Е. Быков. Георгий Гольц / Под ред. М. В. Алпатов. Москва, 1978. С. 149.



Деревянная триумфальная арка на Всероссийской сельскохозяйственной выставке в Москве, 1923, архитектор И. В. Жолтовский. Рисунок автора, 1992

Читатель до сих пор не сталкивался с понятием «брунеллескианство». Поэтому стоит присмотреться к деталям.

Гольц впервые встречается с Жолтовским через барьер ученик / учитель в 1921 году, демобилизовавшись из Красной армии и вернувшись во ВХУТЕМАС. Он комплиментарно говорит, что Жолтовский «раскрывает возможности, таящиеся в архитектурной мудрости прошлого»*. Вениамин Быков пишет, что позиция Гольца в начале 1920-х касательно радикальных и нерадикальных архитектурных группировок нейтральна: он ищет, куда бы пристать; выбирает — поскольку не выбрать нельзя, — самое массовое Московское архитектурное общество (1926), в котором легко затеряться.

Ещё студентом он помогает Жолтовскому (и Алексею Викторовичу Шусеву) в проектировании и строительстве Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве 1923 года. Она знаменита, во-первых, тем, что её посетил в автомобиле предсовнаркома диктатор Ленин, почти обездвиженный инсультами, в последний наезд из Горок в Москву 19.10.1923: внимательно осмотреть павильоны не удалось из-за дождя**. Во-

* Там же. С. 13.

** Владимир Ильич Ленин: Биографическая хроника. 1870–1924: В 12 т. Москва, 1982. Т. 12. С. 639.



Операционный зал и лестница в здании
Правления Госбанка, Москва, 1927–1929,
архитекторы И. В. Жолтовский,
Г. П. Гольц, М. П. Парусников

вторых, — тем, что другой Ильич, Михаил Ромм, будучи одновременно с Гольцем абсолювентом ВХУТЕМАСа, вырубил из цельных сосновых брёвен две громадные статуи-горельефы вышиной метров в семь: одна из них изображала рабочего, другая — крестьянина; физиономии обоих были зверские. Поскольку портрет рабочего Ромм рубил с себя и его прекрасный нос был виден с Москва-реки за полкилометра, «хозяева павильона робко усомнились, не велик ли нос у рабочего. Я дерзко спросил: на сколько сантиметров следует его сократить? Они попросили меня сократить на 2 сантиметра, что казалось им очень много. Нос был длиною, вероятно, в 20 или 30 сантиметров. Я влез на лестницу и отрубил ровно 2 сантиметра кончика носа, которые и предъявил заказчиком»*. Как здесь не вспомнить аналогичный курьёз с Микеланджело и гонфалоньером Пьетро Содерини в связи с длиной носа того самого Давида, который с пращёй? Роммовский носач простоял над рекой до 1925 года, приводя поклонниц будущего кинорежиссёра в бесконечные восторги. А через дюжину лет он со своим носом снял «Ленина в Октябре».

Так вот, ВСХВ '1923, в создании павильонов которой пересеклись все

* * Михаил Ромм. 14 картин и одна жизнь // Михаил Ромм. Избранные произведения: В 3 т. Москва, 1981. Т. 2. С. 100.



веточки художественных направлений тогдашней архитектурной практики, по верной мысли Маргариты Астафьевой-Длугач, была «замечательно чистым примером», при этом «разные «стили» и направления были прекрасно объединены общим материалом — деревом, из которого были сооружены все (за исключением одного) павильоны». Но важно и другое: именно

«Жолтовский с замечательной изобретательностью экспериментировал с деревом, создавая классические композиции. Особенно интересен с этой точки зрения главный вход на выставку, представлявший собой хорошо известную в европейской и русской архитектуре триумфальную арку. При этом конструкции арки, в отличие от её каменных собратьев <...> были совершенно обнажены, что придавало ей необычную для такого вида сооружений лёгкость и ажурность»*.

Такого рода интерпретация классики, конечно, не только роднит Жолтовского с конструктивистами, но и показывает, что классический архитектурный организм можно выращивать из чего угодно, даже прививая ему дичок соседнего стилистического растения.

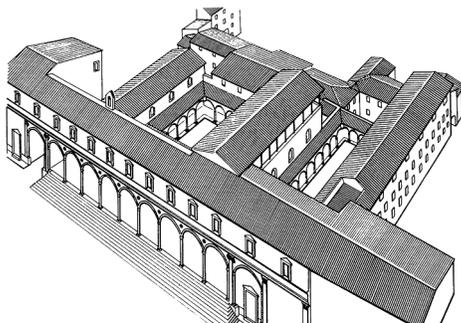
Гольц в 1924-м закончил ВХУТЕМАС и был отправлен на державном иждивении в Италию (!) на семь месяцев, «равных годам». Там он, по его признанию в предсмертном январе 1946-го, понял «силу стены, что такое каркас,

* М. И. Астафьева-Длугач. Традиции и авангард в советской архитектуре // Образы истории отечественной архитектуры новейшего времени / Отв. ред. А. В. Иконников. Москва, 1996. С. 41.



Лоджия (главный фасад)
Воспитательного дома
на площади Аннунциаты, Флоренция,
1419–1444,
архитектор Филиппо Брунеллески

Графическая реконструкция комплекса
работы проф. В. Н. Лазарева
и М. И. Бородкина, 1978–1979



что такое деталь»*. Ещё бы: во Флоренции он увидел Брунеллески. Увидел Капеллу Пацци, Воспитательный дом, интерьер Санта Спирито, Купол. Этого довольно, чтобы на всю жизнь получить профессиональную прививку брунеллескианства, если у тебя есть вкус, и ни на что иное можно архитектору не ориентироваться. Брунеллески, в отличие от позднейшего Палладио, это такая высота тихого архитектурского ремесла, в сравнении с которой прочие высоты кажутся не только незначительными, но и какими-то грубыми, неотёсанными, шумными, бревёнчатými.

Скажешь слово «Брунеллески» — и лёгкость, без коварства, без необходимости прислуживать и слушаться, лёгкость с всеми метафорами лёта и паре-

* В. Е. Быков. Георгий Гольц. С. 16.

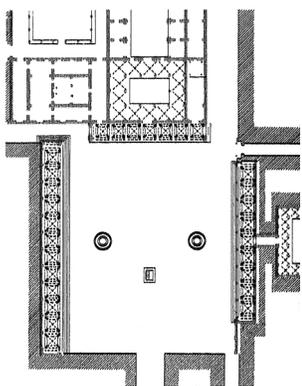
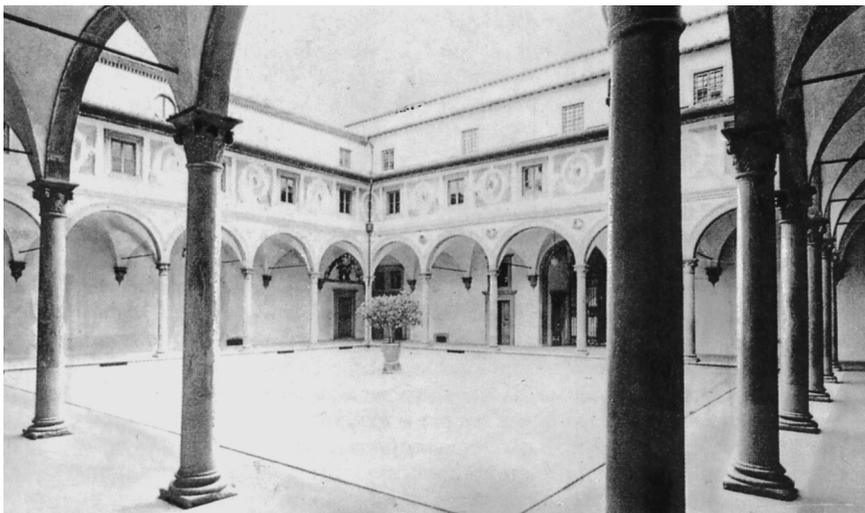


ния, изящества и даже невесомости — пронизывает воспоминание, прямо выщёлкивая из него светлое и человеческое, если его можно помыслить в форме репрезентативной архитектуры. И вприпрыжку бежишь согласиться с Алпатовым, что «второй, прекрасный мир, который совместными усилиями архитекторов, скульпторов и живописцев открывается нашему взору в их творениях и радует нас, даёт нам уверенность в том, что мы видим самую *сущность вещей*, не только их *обманчивую видимость*»*.

Между 1924-м и новой встречей с Жолтовским в 1927-м Гольц вместе с Михаилом Павловичем Парусниковым (1893–1968) и Иваном Николаевичем Соболевым (1903–1971), тогдашними конструктивистами, проектирует несколько конструктивистских же банков (Новосибирск, Минск, Иваново), бумажную фабрику в Балахине, вместе с Парусниковым и Андреем Буровым — котельную КиевГРЭС на Рыбальском острове** (ныне: пер. Электриков, 19): будто привыкает на несложных геометрических объёмах отдыхать от виденной в Италии «vera architettura» Филиппо Брунеллески.

* М. В. Алпатов. *Художественные проблемы итальянского Возрождения*. Москва, 1976. С. 23–24.

** Будова соціалістичного Києва / Вид. Київської міськради. Київ, 1932. С. 23–27. Правда, имя Бурова в числе авторов не упомянуто, а Гольц указан как *Гольцев*. Ныне здание, некогда великолепное в пропорциях, до неузнаваемости перестроено.



Ансамбль площади Аннунциаты,
схема её планировки,
внутренний двор
Воспитательного дома
и интерьер его лоджии,
выходящей на площадь,
Флоренция, середина XV века



И вот с 1927-го по 1929-й он вместе с тем же Парусниковым под руководством Жолтовского занят реконструкцией здания Правления Госбанка на Неглинной. Если было невозможно, не привлекая внимания, объединить минимализм конструктивизма с ордерным изяществом Брунеллески, то посреди поздней ренессансности Жолтовского, в самом сердце советского палладианства, оросив пространство живительной влагой стройных колонн и лёгких арочных сводов — эта смелость могла быть если не прощена мэтром-начальником и главным автором, то вполне понята им. В здании Госбанка появляются Брунеллескиева лестница в левом и правом крыльях, вспарушенные своды операционных залов. Пусть Георгий Ощепков в 1955-м, комментируя, пишет, что «выполненный Жолтовским проект перестройки здания Госбанка на основе принципов классической архитектуры встретил яростное сопротивление конструктивистов»*, мы не станем ему верить: умные конструктивисты — Гольц и Парусников — даже не «побрезговали» принять в нём участие. Почему? Я солидаризуюсь с точкой зрения, что к концу 1920-х «конструктивизм не нравится никому, кроме самих архитекторов, которым он тоже перестал нравиться»**. И вправду: зачем искать новое, которое может оказаться не очень удачным, если есть опробованное веками прежнее? Давайте просто попробуем его соборно переосмыслить.

Гольц в 1939-м, уже четыре года прекратив сотрудничать с Жолтовским (с 1935-го, по окончании театра в Сочи и парка в Мацесте), признавался, что дал ему Жолтовский:

«Он дал мне понятие о самом существовании архитектуры, что надо работать над самим смыслом архитектуры, над философией архитектуры, а не над голой формой. Статическая память у нас есть. Мы делаем зарисовки в альбомах. Понять же каждую деталь, каждый профиль, карниз, понять это меня заставил И. В. Жолтовский. Диалектика говорит, что смотреть просто так, не анализируя тот или иной предмет, нельзя. Понять это помог мне И. В. Жолтовский и, мне кажется, поставил меня на правильный путь»***.

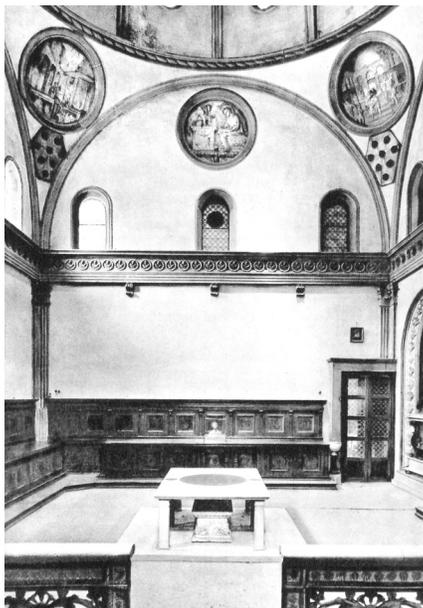
Путь, особенно правильный, бывает уложен на прочном основании и призван выдерживать большие нагрузки, особенно идейные или идеологические. А когда этот путь в тебе самом, бояться нечего — остаётся идти, стараясь не слишком оглядываться по сторонам.

Но в начале 1930-х оглядываться архитектором вынудилось пуще прежнее-

* И. В. Жолтовский: Проекты и постройки / Вступ. ст. и подбор илл. Г. Д. Ощепкова. Москва, 1955. С. 12.

** М. И. Астафьева-Длугач. Традиции и авангард в советской архитектуре... С. 44–45.

*** В. Е. Быков. Георгий Гольц. С. 22, 24.



Интерьер Старой сакристии (ризницы) церкви Сан Лоренцо (1421–1444) и церкви Санта Спирито (1436–1480-е), Флоренция, архитектор Филиппо Брунеллески

го. Вслед постановлению от 23.04.1932 архитекторы должны были отринуть прежние реперы, особенно конструктивистские, и примкнуть к одному — классическому, убедительному. Примыкать тоже можно по-разному. Гольца, который был инфицирован классической лёгкостью Брунеллески, не радовала классическая тяжесть Палладио, и он, чтобы сохранить лицо и не слишком выпячиваться, постепенно вымостиł путь, отличный от пути Жолтовского.

Приходится читать, что Гольц не реализовался как архитектор — и прожил мало (53 года), и погиб глупо (попал под машину, переходя улицу), и главные постройки его малозаметны: шлюз на Яузе и насосная подстанция в Москве, действительно прекрасные, нереализованный и странный проект восстановления Крещатика, проекты типовых театров, усадебных домов, — казалось бы, мелочёвка. Но в двух единственных книгах о Гольце (Н. Н. Третьяков, 1969; В. Е. Быков, 1978) поражает и запоминается объект, с одной стороны, совершенно выбивающийся из классицистической стилистики сталинского времени, с другой, — принадлежащий этому времени как никакой иной, с третьей, — свидетельствующий, что не всё так скверно было в датском королевстве в 1930-е, если удалось такой проект полноценно реализовать.



Вид площади Аннунциаты из лоджии монастыря Серви ди Мариа, Флоренция, ок. 1518, архитекторы Антонио да Сангалло и Баччо д'Аньоло

Речь об архитектурном ансамбле Изогородка «Всекохудожник»* в Москве на углу современных улиц Часовой, 14, и Балтийской, 28, который был спроектирован Гольцем (с коллегами**) в 1932-м, реализован в 1933–1941-м, перестроен до неузнаваемости после войны. Быков не гиперболизирует: «Для Гольца эта работа была величайшей и труднейшей школой мастерства и становления его профессионального таланта»***. Первая очередь строительства (1933–1936) включала здания скульптурного корпуса, корпуса игрушки, бронзолитейной, кузницы и складов; вторая очередь (1937–1941) — пятиэтажное здание Изучилища, пятиэтажного корпуса индивидуальных живописных мастерских, кистевязального цеха и здания, которое соединяло кузницу с бронзолитейной мастерской.

Генплан ансамбля Изогородка не опубликован, зато Быков сохранил его

* «Всекохудожник» — Всероссийское кооперативное объединение «Художник», Всероссийское кооперативное товарищество «Художник» (Всероссийский кооперативный союз работников изобразительных искусств), существовавшее в Москве в 1928–1953 годах.

** Архитекторы Н. Роговин, А. Мочальская, Н. Дмитриев, Ю. Кириллов, И. Рабинович, И. Соколов.

*** В. Е. Быков. Георгий Гольц. С. 85, 87.



Лоджия скульптурного корпуса и вид внутреннего двора ансамбля Изгородка «Всекохудожник», Москва, 1932–1941, архитектор Г. П. Гольц

описание: ядро плана образуют основные производственные корпуса, окружающие просторный, почти квадратный курдонёр, открытый в сторону проезда, параллельного Ленинградскому шоссе. Курдонёр обрамляет открытая аркада на колоннах, проходящая по первому этажу всех окружающих зданий; за ней — неглубокая лоджия, которая, по мысли Гольца, должна была служить музеем скульптуры, изготовленной на Изофабрике. Ни дать ни взять: модель площади Аннунциаты во Флоренции. Одно из главных зданий ансамбля — скульптурный корпус — вытянутый прямоугольник, торцы которого приподняты на один этаж и образуют по краям корпуса две несимметричные башенки, разные по размерам и высоте, но одинаково простые по форме*.

Быков верно пишет, что Гольц рассматривал эту работу как дань Италии, дань Брунеллески. «Однако влюблённость Гольца в творчество Брунеллески не помешала ему по-своему истолковать и художественно переосмыслить созданные им композиции и формы»**. Да и не могла помешать: не стал бы Гольц «красть» у великого флорентинца его идеи, имея собственные — идеи и задачи. Пожалуй, можно согласиться, что Гольц формами Изогродка отдал дань не только раннему итальянскому Ренессансу в лице Брунеллески, но и раннему советскому конструктивизму, которому был авторски причастен ещё пару лет назад. Однако, раздав эти дани, он создал произведение, невиданное посреди душливового московского палладианства 1910–1930-х.

Что имя и дело Брунеллески не оставляли Гольца, стремившегося к светлой архитектурной форме, к большим гладким плоскостям стен, не обезображенных декором, финтифлюшками капительных завитков и прочей мишурой, говорит опубликованная совместно с Сергеем Николаевичем Кожиным (1898–1989) статья «Брунеллески»***. Она обзорна, с ошибками, неточностями, — ничего особенного, но если учесть, что в 1934 году мало кто знал в СССР о творчестве Брунеллески, если не текст, то картинки должны были привлечь внимание к нему — как формологическому антиподу Палладио. Казалось бы, неясно, по чьей инициативе в 1935-м Издательство Всесоюзной академии архитектуры выпустило сборник о Брунеллески в серии «Мастера архитектуры: Жизнь и творчество знаменитых зодчих», оставшийся в этой серии единственным. Будто оправдывая начатое строительство скульптурного корпуса в Изогородке по проекту Гольца, анонимный автор предисловия пытается втолковать:

«Исключительно умелый подход Брунеллески к решению вопросов использования

* Там же. С. 85, 88.

** Там же. С. 89.

*** Г. Гольц, С. Кожин. Брунеллески // Архитектура СССР. 1934. № 4. С. 63–71.



Вид из-под входной арки на внутренний двор скульптурного корпуса Изогородка «Всекохудожник», Москва, 1932–1941, архитектор Г. П. Гольц



классического наследия, осознанность, уверенность и простота его творческих установок делают его фигуру особо притягательной для нас, делают особо важными для нашей архитектуры выводы из его творчества»*.

Неведомый автор вступительного слова «От редакции» далее объясняет, что ему неизвестно в западноевропейской литературе ни единой монографии о Брунеллески, «которая бы объединяла все историко-археологические выводы специальных исследований и построенной на основе методологических требований современного искусствознания»**. Книжку составили отрывки трёх переводов наиболее важных работ об архитекторе, которые совокупно «могут послужить введением в изучение этого мастера»: фрагмент биографии Джорджо Вазари, статья Пауля Франкля о творчестве Брунеллески и статья Корнеля Фабрици о Куполе. Список из 17 работ, среди которых только один источник русскоязычный — статья Гольца и Кожина, — завершает издание. Хотя переводчик(и) не указан(ы), биографию Брунеллески пера Вазари переводил Габричевский, а особенно написание имени во всей книге и на обложке «Брунеллеско» даёт основания полагать, что книга в целом была подготовлена Габричевским: лишь Габричевский-переводчик писал вместо Брунеллески

* Филиппо Брунеллеско: Биография и очерк творчества / Отв. ред. М. В. Алпатов. Москва, 1935. С. 5–6.

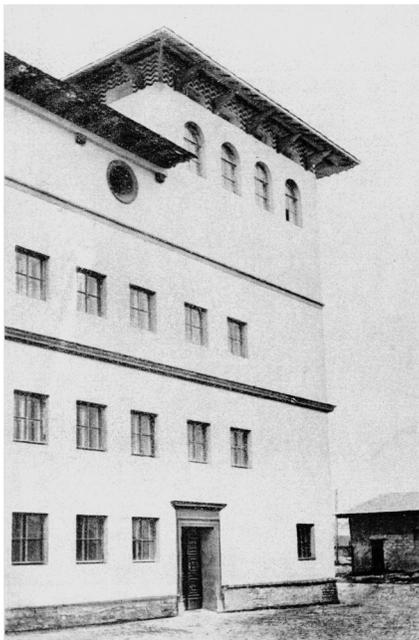
** Там же. С. 6



Скульптурный корпус и внутренний двор,
восточный фасад (и фрагмент) корпуса мастерских Изоучилища

украинизированное Брунеллеско в изданиях Вазари 1933 (двухтомник) и 1963 (пятитомник) годов.

Выскажу ещё одно предположение: книга была полностью подготовлена Габричевским. Отсутствие его имени в выходных данных объясняется тем, что 20.04.1935 он был арестован по сфабрикованному делу «немецко-фашистской организации на территории СССР», сослан в Каширу (где, к счастью, имел возможность работать над изданиями Альберти и Витрувия), но в конце января 1936-го возвращён в Москву. Книга «Филиппо Брунеллеско» сдана в производство 20.07.1935, подписана к печати 10.11.1935, то есть процесс её печатания пришёлся на время узилищ Габричевского, и упоминание его имени в книге в качестве составителя, переводчика или каком-либо ещё было невозможным: никто не знал, чем кончатся его аресты.



Фрагмент фасада и окон скульптурного корпуса Изогородка «Всекохудожник»

О знакомстве и контактах Габричевского с Гольцем может свидетельствовать не только обоюдный интерес в 1930-х к творчеству Брунеллески — и практический (Изокомбинат), и теоретико-исторический (книга переводов), но тот важный факт, что когда Габричевский в третий раз был арестован (4.11.1941) и приговорён к пяти годам ссылки, Гольц среди пятнадцати других отважных подписантов (И. В. Жолтовский, А. В. Щусев, В. А. Веснин, Д. Д. Шостакович, М. В. Алпатов, Н. К. Гудзий, В. Д. Блаватский, С. Д. Меркуров, В. Я. Шебалин, Лев Оборин и др.) в 1943-м обратился с просьбой об освобождении учёного и возврате его к нормальной жизни: Габричевский переехал в Свердловск, мог преподавать в эвакуированном МАРХИ, читать лекции в Союзе архитекторов.

Так, через теоретическое брунеллескианство Габричевского и практическое брунеллескианство Гольца в предвоенные, идеологически удушливые 1930-е в московской архитектуре была сделана попытка утвердить — наряду с официальным палладианством* — иную форму обращения к ренессансному

* В 1940-м петербуржцем Олегом Ивановичем Гурьевым (1912–1986) на соискание учёной степени кандидата архитектуры была защищена диссертация «Композиции Андреа Палладио: Вопросы про-



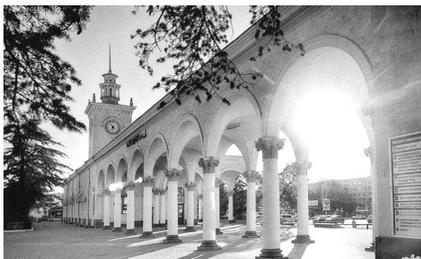
Вид на восточный фасад Иозучилища со стороны Изофабрики

наследию в его светлом, обнадёживающем варианте. Попытку следует считать удачной, хотя она и не нашла активного применения в тогдашней архитектурной практике, это случится после войны, в 1940-е — начале 1950-х. Труды Ирины Евгеньевны Даниловой (1922–2012), увенчавшиеся книгой о Брунеллески*, следует полагать продолжением усилий Габричевского в изучении жизни и дела значительнейшего зодчего Европы первой половины XV века.

Почему Брунеллески был новатором? Сочетание колонн с арками, равно как и коринфский ордер, противоречит принципам греческой классики; его аркадная лоджия Ospedale не подходит под витрувианский канон — скорее,

порциональности», которая могла рассматриваться как практическая шпаргалка для проектирования, и которая, вышедши в свет в 1984-м, оставила за собой исключительно научное значение.

* И. Е. Данилова. Брунеллески и Флоренция: Творческая личность в контексте ренессансной культуры. Москва, 1991.



Южные памятники
советского
брунеллескианства:
железнодорожные вокзалы
в Симферополе (1951)
и в Сочи (1952),
архитектор А. Н. Душкин

Внутренний двор
Белого дворца,
Ливадия, 1911,
архитектор
Императорского двора
Н. П. Краснов

в ней нужно видеть попытку возрождения ордера на основе инкрустационного стиля Джулиано да Сангалло (украшение фасадов белым, тёмно-зелёным и почти чёрным мрамором) Тосканы XII–XIII веков. Тем не менее,

«чистота и ясность форм, соразмерность ноши и подпор — всё это понуждает вспоминать памятники греческой архитектуры V века [до Р. Х.] или же римские, созданные на почве Аттики, вроде ворот Адриана в Афинах»*.

Алпатов полагает, что Брунеллески в фасаде Воспитательного дома, по сути, повторил структуру нижнего яруса романского фасада Сан Миньято, и подлинная его новизна лишь в том, что он «возвратил плоским столбам и аркам трёхмерность». Позднее, особенно после изучения в натуре памятников Рима, Брунеллески выстраивает их в ряд, они высятся, будто музейные экспонаты для обозрения. Но в этом меньше поэзии, чем в «варварских» аркадах Воспитательного дома*.

* М. В. Алпатов. Художественные проблемы итальянского Возрождения. С. 64.



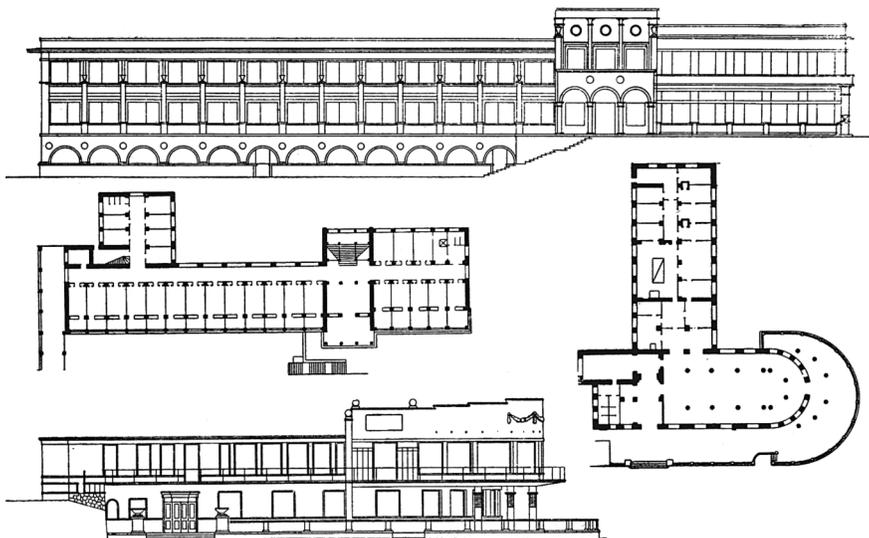
Главный корпус санатория «Заря», Сочи (Мацеста), 1931–1936,
архитекторы А. А. и Л. А. Веснины

И палладианство, и брунеллескианство на советской почве произрастали организмами, формы которых можно назвать «эстетические аристократизмы» — на обычные жилые дома эта флора не распространялась (исключение — дом Жолтовского на Моховой для чинов НКВД, которых трудно назвать людьми). Безответственным трёпом выглядят «наблюдения» некоего Н. Соколова: «жизнерадостная разнообразная архитектура жилых домов говорит об удобствах, уюте, о счастливой жизни советских людей»**, — когда всё с точностью наоборот. В общественных зданиях оба направления выглядели авторски-декоративными растениями.

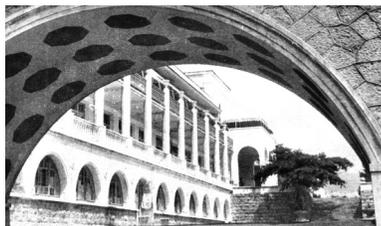
На их фоне обычная городская лесопосадка, взращённая архитектурными конторами без особого попечения о сохранности вида, оттеняла уникальность Жолтовского и Гольца на московских улицах 1930-х. И если палладианство Жолтовского как олицетворение сталинского режима исчерпало себя в бетонных капителях и визуальной мощи антаблемента, — брунеллескианство Гольца, допущенное по художественному недосмотру малограмотных кураторов и надсмотрщиков над цехом, благодаря известному демократическому

* Там же. С. 109.

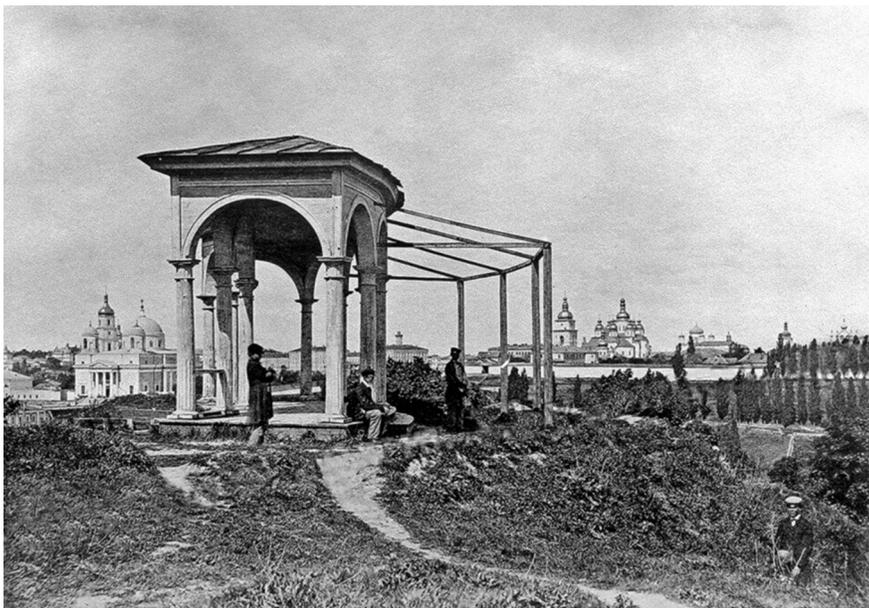
** Н. Соколов. Народность советской архитектуры // Архитектурное творчество: Сборник / Отв. ред. М. П. Цапенко. Киев, 1953. С. 103.



Санаторий «Курпаты» близ Ялты,
архитекторы П. К. Кржижановский,
В. И. Ковальский, 1936.
Фасады и планы корпусов,
фрагмент общего вида



Санаторий «Металлург»
в Мариуполе,
архитектор
А. М. Лукьянов, 1939



Деревянная беседка на Владимирской горке, Киев, 1860-е, архитектор М. С. Иконников

началу (правда, аристократически обустроенному) смогла сохранить потенциал формообразования общественных зданий в районах, где много солнца, и утвердить их как эталон релаксации, меру обеспечения социального инфантилизма.

Черноморские санатории 1930-х*, железнодорожные вокзалы Алексея Душкина начала 1950-х будто результат диктаторского попустительства, мол, «жить стало лучше, товарищи; жить стало веселей», когда это совершенно не так, когда хуже некуда: несложная визуальная радость, быстро доставляемая крымским и краснодарским отдыхающим белыми аркадами, стройностью башенок, зрительной проницаемостью пространства, которая говорит о двигательной свободе в стране, закрытой от цивилизованного мира, утопленной в зловонии ГУЛАГа, — умело найденная на советской земле равновесность материала, которая не отталкивает, будто жирная мощь палладианства, но привлекает, пусть обманчиво, влечёт, пусть безнадежно, втягивает, пусть без-

* Например: санаторий «Заря» в Сочи (Мацеста), архитекторы А. А. и Л. А. Веснины, 1931–1936; санаторий «Курпаты» близ Ялты, архитекторы П. К. Кржижановский, В. И. Ковальский, 1936; санаторий «Металлург» в Мариуполе, архитектор А. М. Лукьянов, 1939.

ответно и обманно, но — позволяет человеку хоть ненадолго почувствовать себя достойным акта появления на свет именно здесь, в «стране Советов». Иезуиты знали, что не всегда тетиву лука стоит держать натянутой — отпускали, для вида, чтобы усыпить оборонительную бдительность жертвы, дать ей эмоциональное послабление. Ажурные аркады пусть и обманный архитектурный приём, но в демократическом обществе может действовать более гуманно, по меньшей мере, оставлять такое по себе впечатление.

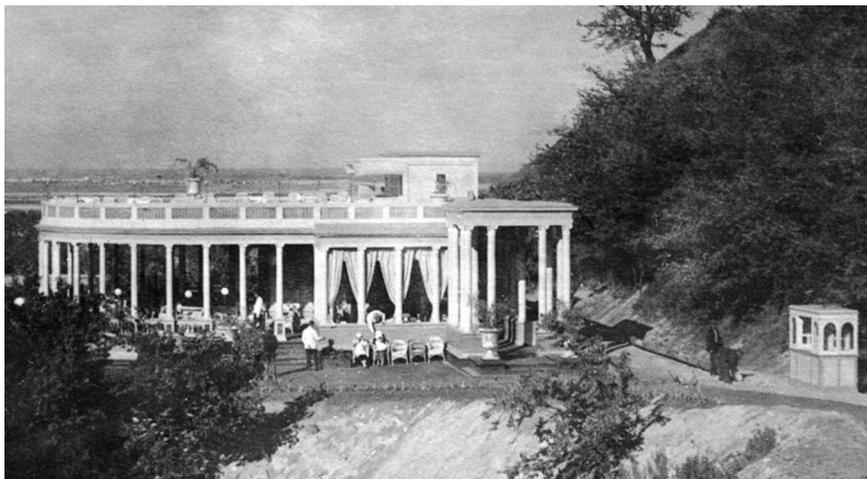
Если Палладио, строя для богатых и знатных, возбуждал во всех остальных веру в достоинство и благородство, которые не зависят от знатности и богатства, Брунеллески — для кого бы ни строил (церковь, ремесленный цех), утихомиряет страсти — достойные, благородные, он ратует за спокойное восприятие, приподнятое настроение и приподнятый бокал красного брунелло — очень тосканского, тихого, совершенно без сахара.

Если Алпатов настаивает, что в основе итальянского Возрождения таится представление о внутреннем родстве между всем миром в целом, макрокосмом и каждой его частицей, микрокосмом, и «прежде всего человеком»*, и это было сверхзадачей ренессансных мастеров, то советская перелицовка и Палладио, и Брунеллески — хорошими, волнующимися архитекторами, с вкусом и досугом для размышления — скорее может быть признана хотя бы формальным стремлением остаться продуктивно творческими людьми в нечеловеческих условиях и показать окружающим, что они тоже могут пробовать остаться людьми, и что это ощущение может быть даже гармоничным.

Приведу малоизвестный пример. В киевской Дарнице, где уже были введены в строй промкорпуса Фабрики вискозного шёлка**, московские архитекторы Б. В. Гладков и М. П. Кузнецов в самые мрачные годы (1937–1939) спроектировали и построили Дом культуры (ул. Магнитогорская, 1). Это своего рода упрощённый объёмно-пространственный римейк, с одной стороны, Воспитательного дома Брунеллески и, с другой, — Ливадийского дворца работы Николая Краснова, архитектора Императорского двора. Если вспомнить, что Воспитательный дом для сирот был выстроен Брунеллески на средства шелкопрядильного цеха (Сета), а здесь, в Киеве, Дом культуры призван обслуживать рабочих фабрики искусственного волокна, становится объяснимым, почему десять флорентинских каменных арок Брунеллески превратились в дюжину железобетонных киевских: мы «лучше», хоть время и другое. Мало

* М. В. Алпатов. *Художественные проблемы итальянского Возрождения*. С. 143.

** В. Ф. Петренко. *Промышленные здания и сооружения // Развитие строительной науки и техники в Украинской ССР: В 3 т. Киев, 1990. Т. 2. С. 57, 59; В. Приходько, К. Степанец, Е. Насырова. Киевское левобережье: от Соцгорода до Березняков. Киев, 2016. С. 22–23, 34–38.*

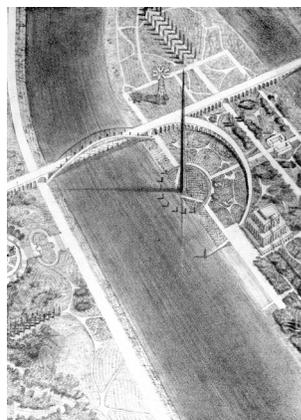
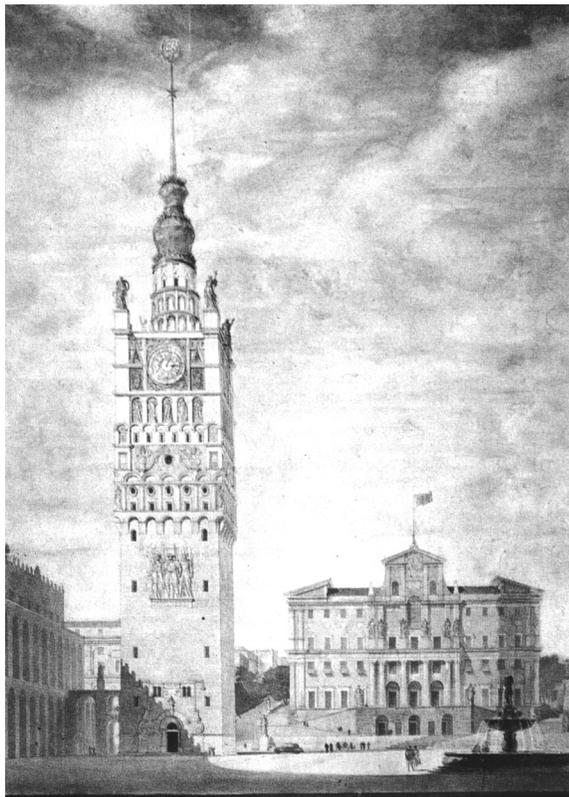


Летнее кафе и смотровая площадка (Балюстрада) в Пионерском парке, Киев, 1936–1938, студенты-архитекторы КИСИ К. С. Фельдман, Т. П. Фельдман-Бабак, под руководством В. И. Заболотного. Общие виды, аэрофотосъёмка конца 1930-х. Изображение Балюстрады на обложке первого тома романа Леонида Серпилина «Будівничі» (Киев: Молодь, 1955, рисунок Н. И. Лопуховой)

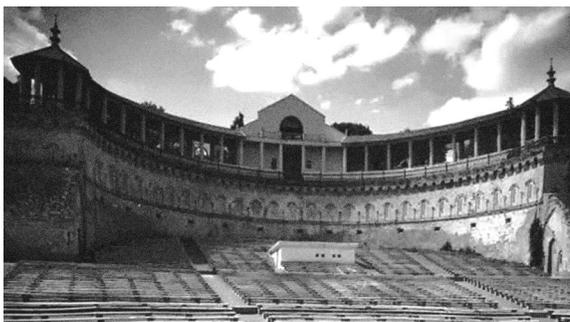
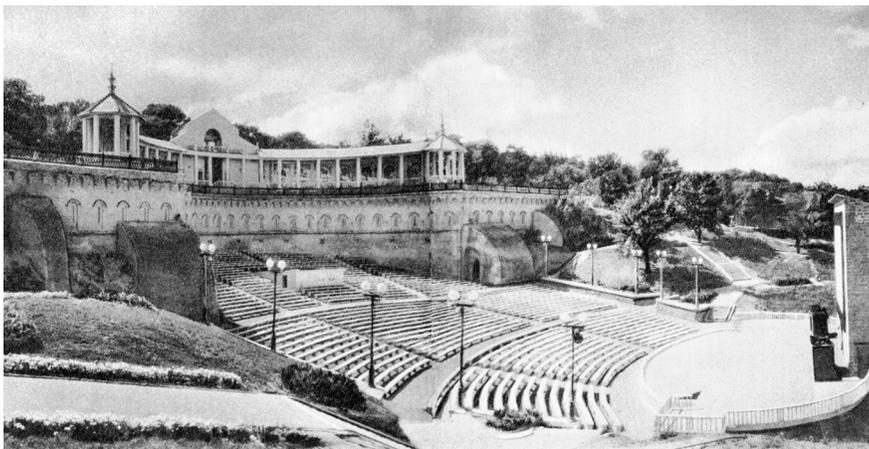




Дом культуры Киевской фабрики
вискозного шёлка
(ныне: ОАО «Киевхимволокно»),
Киев, улица Магнитогорская, 1,
1935–1939, архитекторы
Б. В. Gladkov, М. П. Кузнецов.
Фото автора: 2008, 2021



Конкурсный проект восстановления Крещатика в Киеве, 1944–1945, архитектор Г. П. Гольц.
Кампанила на площади Славы (ныне: Майдан Незалежності), театр Красной Армии (ныне: Крещатик, 25, «Дом со звездой»), генеральный план, мост через Днепр



Зелёный театр
на склонах Днепра,
Киев, 1949–1956,
архитекторы А. В. Власов,
А. И. Заваров,
инженер Н. В. Пестряков
Фото 1950–1960-х

Летний кинотеатр
на Владимирской горке,
Киев, 1947,
архитектор А. В. Власов,
фото: 1952



кто из принимавших проект к возведению могли разглядеть эти аллюзии, ныне очевидные, да и гуманнейшего Леонардо Бруни рядом с заказчиками не было. Зато Гладкову с Кузнецовым удалось реализовать *принцип лёгкости*, праздничности создания релаксационного объекта, сделал его в Киеве крымским, южным и, как ни странно, неповторимым.

Собственно, Киев — летом особенно — воспринимался южным городом, конечно, «утопающим в зелени», с присущими этой качественной характеристике решениями архитектурных форм в почти сочинско-ялтинских парковых пространствах. Построенные во второй половине 1930-х ресторан «Ривьера»*, летнее двухъярусное кафе**, смотровая площадка — Балюстрада (на которой Абрам Роом снимал романтические эпизоды агиточно-шапкозакладательской мелодрамы 1939 года «Эскадрилья № 5»), созданный после войны на старых субструкциях Новой Печерской крепости Зелёный театр на 3,5 тысячи мест

* Архитекторы Н. Б. Чмутина, А. В. Добровольский, Е. Н. Сарнавский, 1936–1937, разрушен, восстановлен после войны в 1946-м, затем снова разрушен, в 2000-х восстановлен в формах, приближённых к первоначальному, Творческой архитектурной мастерской «А. Пашенько». См.: Наталия Борисівна Чмутіна: Життєвий та творчий шлях архітектора / Упоряд. О. В. Мазніченко. Київ, 2012. С. 71–76.

** В середине 1950-х — начале 1990-х на его месте функционировала набитая до отказа танцплощадка-дискотека с народным названием «Жаба». Архитектор неизвестен. По убедительному предположению М. Б. Кальницкого (в личной беседе 25.07.2021), летнее кафе, Балюстрада и знаменитый памятник слонику входили в комплекс павильонов Дворца пионеров (ныне корпуса Национальной Филармонии Украины), который в 1935–1937-м в Пионерском парке (ныне Крещатый) под руководством В. И. Заболотного разрабатывали студенты-архитекторы КИСИ, ставшие впоследствии супругами, — К. С. Фельдман и Т. П. Фельдман-Бабак.

(архитекторы А. В. Власов, А. И. Заваров, инженер Н. В. Пестряков, 1949–1956), летний кинотеатр на Владимирской горке (архитектор А. В. Власов, 1947), водная станция ДОСААФ на Трухановом острове (архитектор О. Б. Кривоглаз, 1950), проекты Речного вокзала и прочее организовывались не иначе как по принципу следования раннеренессансным прототипам, верней, лёгкости брунеллескианства — принципу скорее зрелищному, задорному, нежели устрашающему (как Палладио) и даже пугающему.

По-своему зрелищный проект Гольца, выполненный в 1944–1945 годах на конкурс по восстановлению и реконструкции Крещатика, содержал все мыслимые мотивы классического наследия — от Брунеллески и Палладио до самого Гольца, — однако совершенно не учитывал специфику места: эта улица в исполнении Гольца украсила бы всякий город в Италии или в Сибири, но — не Киев. Проект догматизировал ранний Ренессанс и восхищался поздним, но праздничности с лёгкостью в нём не осталось. Остались прекрасные офорты Гольца; и мы видим, что это хорошо.

Когда архитектурную форму создают как зрелище, хотя и выращивают, будто дерево, всё равно стремятся доставить хоть какую-то радость, а не только отразить эпоху и реализовать профессиональные впечатления о возможностях материалов, конструкций, сочленения форм и деталей. Зритель присутствием своим будто санкционирует происходящее, принимает его как свою жизнь, терпит шум стройки и надеется, что скоро будет хорошо, ново и тихо. Если архитектор прикладывает к этому усилия продуманные, слава ему, даже безымянному, в веках.

* * *

Детали коринфского ордера Габричевский разбирает в лекциях на примере, конечно же, архитектурных форм имперского Рима. Переходя на почву римской архитектуры, сопоставляет с архитектурой эллинской.

«Греческий антаблемент весь целиком строился на облегчении сверху <...> В римской архитектуре наблюдается значительное утяжеление верхних членений, а в самом карнизе — очень богатое развитие поддерживающих членений <...> Грек всегда разрешает конфликт между тяжестью и ростом в пользу роста, римлянину хочется показать, что для того, чтобы поднять огромную тяжесть, необходимы огромные усилия, как будто римлянин прежде всего хочет произвести на зрителя впечатление силы». Римляне создали «коринфский карниз, которого в классической Греции не было»¹⁸¹.

Габричевский избегает рассматривать пространственное ядро римской архитектуры, которое оформляется коринфским ордерами: этот ордер явление *формальное*, не содержательное. Поскольку Габричевский не мог высказы-



Ансамбль санатория в Пуще-Водице, 1951–1954, архитектор Е. А. Маринченко. Пропилеи, ракурсы главного корпуса, перестроенного по проекту автора в 1973 году (ныне — Международный детский центр «Артек»). Фото из архива М. Б. Кальницкого

ваться об искусственном характере этого ордера откровенно (Сталин за кремлёвской спиной попыхивает трубкой), его заключение оставляет впечатление неоконченности: «в Риме центральную роль играет коринфский ордер, причём главное в нём антаблемент и капитель»¹⁸².

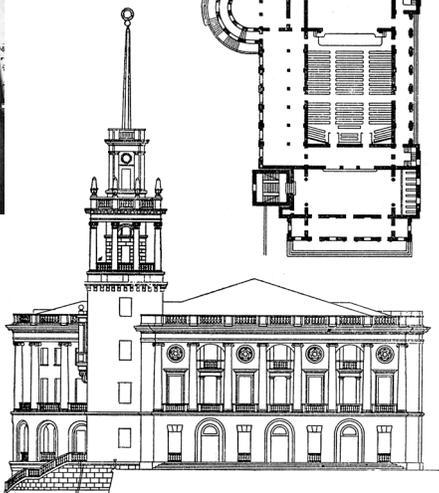
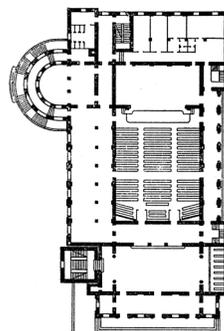
Но он не отказал в удовольствии подчеркнуть мутации дорического ордера на римской почве. Римскую дорику уже Витрувий называет «тоscanской». Позднее появился композитный (сложный) ордер, который занял место в догматических трактатах Виньоли и Палладио, на что эмоционально реагировал уже Дени Дидро: «Вся система размеров ордеров, витрувианских и строгих, кажется избрётённой лишь для того, чтобы привести к однообразию и задушить гений»¹⁸³.

Римско-коринфским ордерам олицетворён спор приторного декора с строгостью конструкций — будто соперничество политических партий (вроде венетов и прасин в Византии, вигов и тори в Англии, демократов и республиканцев в США итд). Этот спор бесконечен, и Габричевский, размышляя о сущности коринфского ордера в архитектуре имперского Рима, словно выказывает к нему антипатию. Однако при помощи анализа формы ордеров он мог затронуть социальные и политические аспекты архитектуры, что подтверждает его гражданскую позицию: *нефрjатие через уяснение*.

Однако следует восполнить образовавшийся пробел, отличающий Грецию от Рима. Это: перенос формирующего начала из *телесного* (Греция) в *пространственное* (Рим), из сферы пластических форм в сферу универсального, абсолютизированного архитектурного пространства. Иного тогда не было, не смогли предложить.

В римском Пантеоне «я» расширяется и отождествляется с формами именно такого пространства, оболочку которого, находясь там, внутри, ощущаем ныне как визуальную границу собственной личности. Внешний мир по ту сторону стен громадного пространства оказывается как бы элиминирован из сознания; пространство сосредоточено на нахождении внутри покрытой сводом величественной ротонды, то есть именно на той форме, какую придал пространству архитектор (император Адриан или Аполлодор Дамасский).

Говоря высокопарно, пространство Пантеона возвышает находящегося в нём человека до осознания *средоточности невиданного*: где нормальный римлянин мог увидеть сразу столько кессонов на криволинейной поверхности? где бы шарообразность пространства, внутри которого ты находишься, могла бы явиться римлянину ещё? Но мы же — путешественники, глазающие — понимаем, что даже в том древнем Риме такое овладение архитектурной формой относилось преимущественно к внешним её сторонам, к оболочке произведения, оставляя нетронутым организованной формой внутреннее пространственное ядро: функциональное содержание оставалось константным.



Матросский клуб
(ныне: Драматический театр
имени Б. А. Лавренёва),
Севастополь,
1952–1954, архитекторы
И. В. Богданов, Л. Т. Киреев,
конструктор А. П. Шумилов.
Общий вид, план первого этажа,
боковые фасады



«Телесная оболочка и расчленённа, и тектонична, и очеловечена, а пространственное ядро подавляет своей неоформленностью и стихийностью, своей несоразмерностью с человеком. Это наблюдается даже там, где оболочка оформлена очень продуманно, цельно и гармонично, как, например, в Пантеоне или базилике Максенция»¹⁸⁴.

Кроме ощущения правоты Николая Брунова, видим, сколь убедительно, к месту пользуется он архитектуроведческой терминологией Габричевского.

Габричевский трудился в разношёрстном научном контексте, и все учёные, так или иначе соприкасавшиеся с вопросами истории античной архитектуры и искусства (Н. И. Брунов, В. П. Зубов, А. И. Венедиктов, Д. Е. Аркин, Б. П. Михайлов, А. Г. Цирес, М. В. Алпатов), оказывались либо его друзьями, либо коллегами, либо учениками. Потому неудивительно, что цыплята российских архитектуроведческих студий первой четверти XX века (да и позднее) вылупивались в одном скверно благоустроенном курятнике.

Наверно, не в последнюю очередь по этой причине (школа?) исследования греко-римских архитектурных ордеров в 1930-х не диссонировали, но дополняли друг дружку. Наверно, в той — увы, близкой к оскоплению — умственной ситуации так было теплее. Скажем, Брунов начинает второй том «Очерков по истории архитектуры» (1937) словами: «Главным созданием греческой архитектуры является греческий *ордер*, наиболее существенную часть которого составляет греческая колонна»¹⁸⁵, что совпадает с мыслью Габричевского¹⁸⁶. Для архитектуроведов того времени ордер — не только рациональная конструкция, но гуманистически одухотворённый *образ конструкции*.

«Одухотворённый образ» это: форма и результат отражения в сознании объективной реальности как образ чего-то; более или менее осознанное, более или менее сложное «представление о чём-то, что лежит вне сознания или в другой плоскости сознания»¹⁸⁷. Ордерная композиция это своего рода воплощение античной эстетической утопии, своеобразный монументализированный (как пишет Брунов) образ человека и платоновского идеального общества при существовании различных стратов (классов). Всякое же идеальное общество это всё равно форма государственности, то есть по определению форма насилия над человеком, который «имеет мнение», могущее не совпадать с мнением соседа. Эти несовпадения, говоря метафорически, шуршат в ордерных интерколумниях, будто аисты в камышах, а колонны — конкретная материальная статика, утверждающая незыблемость здравого смысла¹⁸⁸ в сложно устроенном государственном организме. По большому счёту, о «монументализированном образе человека» в связи с ордером речь идти не может: человека показывала скульптура, специально для этого предназначенная. А для красного, вынужденно материалистического словца и антиков не пожалеешь.



Вадим Бакалов (р. 1968)
 Портрет Александра Габричевского,
 1992

В чём же архитектуроведческий приоритет Габричевского в вопросе о сущности ордера? Несмотря на то, что рассуждения Габричевского об ордерах носят пропедевтический характер, его подход к исследованию феномена самостоятелен и интересен как вне-учебный.

Габричевский подчёркивает примат логической структуры образования ордера над его декоративным убранством; исходя из идеи «ценного пространственного ядра» и оболочки, он формулирует значение греческого периптера и перистиля в формировании этого ядра, прослеживая пластическую и динамическую связь с движением человека (правда, оставляя без внимания мировоззренческие контексты древнего эллина; реконструкция такого мировоззрения в задачу не входила). Тектоника ордера, быть может, чересчур откровенно и непосредственно им связывается с воззрениями греческих мыслителей — динамическим и статическим началами в ионическом и дорическом ордерах «по Гераклиту» и «по Пармениду» (требование лекционного жанра), но в то же время отметка помпезности коринфского ордера в условиях тоталитарной эллинистически-римской архитектуры, с одной стороны, свидетельствуют о гражданской позиции и смелости в 1930–1940-е, во-вторых, — о признании историчности и преемственности ордера, что позволило увековечить его место не только в истории архитектуры, но и в истории «развития человеческого духа» как памятника труду, художественной сноровистости и терпению.

В рассуждениях же о классической, «правдивой» архитектуре очевидно влияние умственных построений Жолтовского. Во всяком случае, Габричевский лекциями об ордерах отреагировал на упрёк Шпенглера историкам, что, мол, история колонны ещё не написана, и — кратко набросал её конспект.



* * *

Сформулирую в краткой сводке-формуле основную концептуальную сущность теории Габричевского.

Габричевский предлагает и обосновывает альтернативу двух основных типов архитектурного «мирочувствия» — 1) пластического и 2) динамического (вычленив в последнем самостоятельные статическое и динамическое начала), — анализируя категориальную пару исторического генезиса архитектурного произведения: А) «неорганическая скульптура — проблема массы» и Б) «отрицательное зодчество — проблема пространства». Отчуждаясь от исторического оттенка и переходя к феноменологии архитектурного организма, он сглаживает конфликтный характер этих типов мирочувствия, обращаясь к взаимодействию художественного синтеза *облекающей массы* и *облаемого пространства*. Здесь выделяются а) идеальный и б) конкретный характеры архитектурного синтеза в а) систематической и б) исторической ретроспективах морфологии архитектурной формы. Для этого Габричевский останавливается

на А) пластических (*поверхность — плоскость*) и Б) социально-культурных (*мемориальность — содержание*) аспектах существования и функционирования архитектурного организма.

Исходя из понятий «пространство» и «масса», специфики экзистенциального характера статики и динамики пространства; уточняя их в паре «поверхность — плоскость» как пластических предикатах архитектурной массы и выделяя полифункциональное социальное место памятника архитектуры в понятии «мемориальность», — в исследовании ордера Габричевский производит апробацию этих положений, предыдущими категориями оперируя.

Хотя в исследованиях природы архитектурного организма он и оказывается последователем традиций формального метода венской и мюнхенской школ архитектуроведения, изучавших архитектурную форму в отрыве от её экзистенциальных содержаний, то есть «как таковую», формально, — Габричевский представляет не столько *формальную* школу (хотя и отдал ей дань), сколько *феноменологическую*, которая смотрит на архитектуру с разных точек зрения. Хотя такого кушанья тогда в России архитектуроведы не едали, взгляды Габричевского близки эстетико-философской традиции 1920-х (Г. Г. Шпет, П. А. Флоренский, Ф. И. Шмит, Н. И. Жинкин, А. Ф. Лосев и др.) и западноевропейской эстетико-феноменологической онтологии восприятия дальнейшего XX века (Э. Гуссерль, Э. Кассирер, А. Варбург, Э. Панофский, О. Розеншток-Хюсси, М. Мерло-Понти, П. Франкастель, Ж. Диди-Юберман и др.). При этом нужно заметить, что в Габричевском мы имеем оригинального собственно *архитектурного* мыслителя.

Несмотря на то, что в каждой статье, посвящённой изложению той или иной стороны своей теории, он прибегает к новой системе категорий и элементов, тем усложняя общую схему теории, удаётся назвать постоянные категории-понятия, взаимовлияние которых позволяет рассматривать его теоретико-архитектурные воззрения как *здоровый* мыслительный организм.

Впрочем, переходя к последующему, спешу подчеркнуть: не нужно фетишизировать и апологизировать размышления Габричевского.

Если положить статическое и динамическое в качестве «постулатов всякого творчества вообще», то «архитектура Габричевского», во-первых, окажется замкнутой в кинетическом, вечно подвижном состоянии его личного сознания, имеющего, быть может, мало общего с привычным («по Мардеру») пониманием архитектуры как феномена. (Замечу, что закрепощение сознания происходит само по себе, а над раскрепощением нужно трудиться; труд это «печёночный», но на редкость приятный.) Во-вторых, — классификация произведений мировой архитектуры по принципу тяготения «пространство — масса» станет опасной: в ней не останется, видимо, места произведениям, в кото-

рых масса и пространство *изживают* себя, вырождаются в нечто иное, не переставая при этом быть архитектурной формой (например, руины).

Стоит предположить существование специфического *аппарата отчуждения*, который даёт возможность выхода во внелогическое, неточное, стихийное мыслительное пространство, апофатическое по отношению к пространству конкретной архитектурной формы. По большому счёту, речь ни о чём ином, как о попытке логического структурирования человеческого самоощущения в среде, выяснении взаимоотношений человека с инобытием, с тем, из чего он сознательно, волево выкристаллизовывает себя как особь и ощущает как *принцип* собственной деятельности. Однако эту способность он прежде должен формулировать как собственное отчуждение, что и происходит чаще всего на путях, далёких от отвлечённых логических конструкций и понятийного аппарата. В этом, пожалуй, заключается основная *деятельностная* коллизия теории Габричевского.

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ АРХИТЕКТУРНОГО ОРГАНИЗМА

Габричевский, Гинзбург, Голосов: Теоретик и теоретизирующие практики

Учитывая идеально-абстрактную специфику рассуждений Габричевского, для противовеса стоит обратиться к умственному контексту 1920-х — *теоретическому* творчеству *практикующих* архитекторов, тех, во многом благодаря которым архитектура 1930–1950-х до сих пор бывает привлекательна; пусть даже как художественный курьёз.

В этом кругу наиболее выразительными были труды *Моисея Яковлевича Гинзбурга* (1892–1946) и *Ильи Александровича Голосова* (1883–1945).

Если высказывания и изложение отдельных тезисов концепций Александром Весниным, Эль Лисицким, Константином Мельниковым, Иваном Фоминим, Иваном Жолтовским, Георгием Гольцем итд носили мировоззренческий характер, не претендуя на статус цельной системы, — письменные работы Гинзбурга и Голосова, представляющие разные отпочкования архитектурной мысли 1920–1930-х, носят заострённый концептно-системный характер.

Это было хорошее время оголтелых, заболтанных и разболтанных, настоянных на остроте слов художественных концепций, когда сами слова обретали такую силу воздействия, что дело меркло за звучанием их и громкоголосьем. Смысл, не артефакты, — вот концептное обретение времени. Но смыслы смешались до такой степени неразличимости, что до сих пор непросто распознать, кто кого оплодотворил, кто кого обглодал: искусство — литературу, литературу — архитектуру, или все вместе участвовали в этом восхитительном свальном грехе. Неоклассики, реалисты, неореалисты, неоромантики, символисты, акмеисты, неоакмеисты, футуристы и неофутуристы, центрифугалы, имажинисты, экспрессионисты, презентисты, акцидентисты, ктематика, беспредметники, ничевоки, иллюзионисты, «поэты вне школ», инструменталисты — чорт ногу

слоमित, прежде чем разберёшься в различиях, уяснишь суть платформы, сможешь прилюдно охарактеризовать её. Архитекторы тоже выкаблучивались, не отставали. Но у них было меньше времени на болтовню, и потому концептность их воззрений вполне осягаема.

Вне поля зрения придётся оставить Николая Ладовского (1881–1941) и Якова Чернихова (1889–1951), хотя их размышления обрели законченность, корпусность как в теории композиции (пропедевтической) и общего формообразования, так и в продуктивно-творческих основаниях, вполне вменяемых, заслуживающих современного внимания.

Советская архитектура 1920-х — *целостное событие* в истории первой четверти XX века. Оно с каждым годом всё больше вызывает оправданное удивление: архитектуроведы исколесили архитектурные формы того времени вдоль и поперёк, и продолжают колесить, высматривая неведомое в таких закутках, где исследовательский смысл порой истёрт до невнятицы. В мою задачу не входит детальное выяснение места «архитектурной теории» в архитектурной практике 1920-х. Такая работа давно проделана другими. Ставится проблема выяснения места «частной» концепции Габричевского в среде таких же частных концепций мыслителей-практиков: Гинзбурга и Голосова. Насколько индивидуализированными были эти воззрения в то время?

В качестве рабочей гипотезы предположим, что идеи Гинзбурга, Голосова и Габричевского с трёх разных сторон обосновывали феномен архитектурного организма как таковой.

Существуют этапы в развитии культуры, когда территории, регионы, страны становятся центром генерирования архитектурных идей, рождают направления, а затем и стили, выходящие за пределы территорий, регионов и стран, которые потом долго скитаются по чужим землям, рассеивая зёрна новой художественной целостности. В первой трети XX века эта роль выпала на долю СССР.

Нельзя сказать, что конструктивизм проявился под влиянием только отечественных формотворческих откровений, в ощущении свободы от классического стереотипа. Несомненную роль сыграли здесь французская, немецкая, «чикагская» и голландская школы архитектуры. Однако, «советская архитектура 1920-х» это историческая категория, достояние художественного и архитектурного процесса. *Наши 1920-е* это время бурных мутаций всё ещё молодого искусствоведения, эпоха переосмысления приёмов формообразования разными творческими группировками (рационалисты — АСНОВА, конструктивисты — ОСА, «вульгарные социологи» — ВОПРА итд), уточнение формулировок только что устоявшихся эстетических категорий.

Одна из видных — концепция конструктивизма, предложенная и обосно-



Академик архитектуры
Моисей Яковлевич Гинзбург (1892–1946).
Рисунок Вадима Бакалова, 1992. Публикуется впервые

ванная Моисеем Гинзбургом. Поскольку Моисей Яковлевич основной теоретик и лидер советского конструктивизма, и эта сторона его деятельности более или менее изучена¹⁸⁹, меня интересует корреляция взглядов Гинзбурга и Габричевского на природу архитектурного организма и характер его формообразующих сущностных черт.

До большевицкого переворота в архитектурных кругах о Гинзбурге не было известно. Его исследование «Татарское искусство в Крыму», опубликованное в 1921–1922 годах, — первый научный труд. Приехав из Крыма в Москву и поступив на службу в ВХУТЕМАС, в центр «борьбы за новую эстетику», он оказался в атмосфере интенсивных поисков и до безобразия острой полемики («с марксистской прямотой») с направлениями эклектическими. Окончивший архитектурный факультет Миланской академии художеств и архитектурное отделение Рижского политехникума (в Москве), Гинзбург как преподаватель кафедр истории архитектуры Московского института гражданских инженеров и теории архитектурной композиции ВХУТЕМАС логично обращается к проблемам композиции.

Так написана его книга «Ритм в архитектуре» (1923). На основе анализа мировой практики сделана попытка найти общие закономерности, присущие явлениям архитектуры любой эпохи и региона. Гинзбург подходит к исследованию проблемы ритма с позиции компаративного и феноменологического анализа мирового наследия. Категории «активно-динамического» и «статического» ритмов¹⁹⁰ продолжают традиции формального метода (Вёльфлин), выявления основных законов образования архитектурно-композиционной массы, «завоевания пространства», «коллизии вертикальных и горизонтальных сил». Все эти размышления — композиционного толка — имеют практический смысл, подтверждаются примерами. Гинзбург был знаком с исследованиями

Габричевского — мог слышать его доклады в ГАХН, непременно читал программную статью «Пространство и масса в архитектуре» (1923).

Подходя к проблеме ритма в архитектуре, Гинзбург обозначил все его возможные проявления. *Феноменология ритма* приобретает в его книжке законченный характер. Позднее, как я постараюсь показать, Гинзбург будет негласно опираться на свои выводы: борьба вертикали и горизонтали, проблема «живописности», «преодоления ритма», «проблема монументальности» произведения, «ритм нарастания» и «ритм убывания» — свидетельства влияния ГАХН и исследований архитектурного организма, которые там проводились.

«Изучение эволюции ритмических задач естественно приводит нас к своеобразной проблеме преодоления ритма, разрешающей драматическую коллизию вертикальных и горизонтальных сил в известном статическом спокойствии. Надо создать ритм для того, чтобы суметь преодолеть его: такова сущность новой проблемы», — писал Гинзбург¹⁹¹.

Динамическая сущность всякого произведения архитектуры, по Гинзбургу, зиждется на противоборстве вертикали и горизонтали. Например, Константин Мельников исполнил гимн «диагонали», увидев в ней «чудо». Для Габричевского, Некрасова или Шервинского динамическая сущность организма опирается на другие предпосылки, выходят за рамки композиционно-формальных рассуждений. Но «монументален уже самый процесс архитектурного творчества: сотни рук оставляют следы своей деятельности на памятнике. Тринадцать великих архитекторов, в их числе Браманте, Микеланджело и Бернини, сменяются на монументальном фоне собора св. Петра в Риме»¹⁹², это наблюдение совпадает с взглядом Габричевского на *жест* (в прикладной его трактовке) и мемориальность архитектурного произведения.

На стерне композиционных сомнений о судьбах ритма в архитектуре зреет следующий пласт теоретического пристрастия Гинзбурга: интерес к проблеме стиля в архитектуре. Габричевский не касался этого вопроса, но нам любопытно проследить столкновение их концепций в *надстилевой сфере*, к которой каждый приходит собственным нетореным путём.

В 1924-м Гинзбург сделал в ГАХНе доклад, а затем опубликовал книгу «Стиль и эпоха: Проблемы современной архитектуры».

«Подобно тому, как эпоха архаизма характеризуется проблемой монументальности, а эпоха расцвета — гармонией, так и эпоха упадка стиля всегда сопровождается преимущественным развитием проблемы живописности»¹⁹³.

Эта идея, возникшая в книге о ритме, в трактате «Стиль и эпоха» развивается во всей сложности, тяготея к простоте.

Гинзбург показывает: история архитектуры не знает «лучших» или «худших» стилей.



Дом Госстраха в Москве, 1926
архитектор М. Я. Гинзбург

«Стиль изживает себя до конца. Проблема разрешается до пресыщения. Нужен новый приток творческих сил <...> чтобы вновь начать “эпоху архаизма”, вновь провозгласить проблему монументальности. Непрерывный круг развития стиля замыкается»¹⁹⁴.

Он призывает архитектора сделаться не декоратором жизни, а её организатором (ср. у Жолтовского), доказывая необходимость освобождения от формальных элементов ушедших классических систем и «стилей». Гинзбург рассматривает конструктивизм — своё теоретическое детище — как художественное явление. Характерные черты будущего стиля видит в простоте, ясности объёмно-планировочного решения, стандартизации и механизации производства, новом масштабе градостроительных подходов.

Габричевский, увы, невнимательно, даже безразлично относился к архитектурной практике современной ему эпохи. Его можно понять: всё, связанное с большевизмом он, как и тайно посетивший в 1925 году СССР монархист Василий Витальевич Шульгин (1878–1976), заинтересованно отрицал. Но если Шульгин, *побывав* уже в стране нэпа, изменил взгляд, Габричевский, сидя в «возлюбленном отечестве», *изнутри* наблюдал гнусность и лживость закосневающей системы, и зрелище было ему противно.

«Миллионы казнённых, десятки миллионов погибших от голода, доведение страны до пределов ужаса и бедствия и затем возвращение вспять. Тяжёлое, ступенька за ступенькой, восхождение опять к тому же общему положению, которым жила

дореволюционная Россия, к “довоенным нормам”... Вот и весь смысл вашей революции»*.

Если б Габричевский мог прочесть мемуар Шульгина «Три столицы» (книга вышла в январе 1927-го в берлинском издательстве Сергея Соколова-Кречетова «Медный всадник»), наверняка бы втихомолку сознался, что мог бы подписаться под каждым словом. Вместе с тем, конкурс на Дворец Труда в Москве (1923), где проектом братьев Весниных утвердилось новое течение, не мог оставить его совсем уж равнодушным, но отношения он печатно не выразил.

Его интересовали (вслед за Жолтовским?) *вневременные, вечные категории*, а контекст непосредственной практики строительства в них не очень вписывался. Впрочем, одну характеристику в его текстах я всё же нашёл: в XIX и XX веках, пишет Габричевский,

«архитектура не только не имела своей классики, но и вообще не создала себе своего языка. Этой эпохе одинаково чужды и зодчество, и скульптура, так как материал для неё суть нечто мёртвое, чужое и, в лучшем случае, нечто пригодное, находящееся, впрочем, в исключительном ведении механической науки <...> Разлад между статикой и динамикой обострился настолько, что статические инстинкты удовлетворяются точной наукой и техникой, а художественное творчество, поскольку оно не погрязает в сухом формализме, грубом натурализме или плоском эклектизме, носит резко иррациональный характер и ищет более податливого и заранее одухотворённого материала в слове, в звуке, в мазке»¹⁹⁵.

В этом пассаже — отрицательное отношение к техницизированному и механизированному, обобществлённому «производству архитектуры», сторонником которого выступал прежде всего Гинзбург. Тридцатилетний Габричевский в этом пассаже выглядит как архаист, косно судящий «дедушка 70+», не готовый, а может, неспособный к восприятию нового, что нарастало вокруг, шокировало московских снобов, «близких к искусству». Но так ли на самом деле?

Академически говоря, молчание Габричевского «о конструктивизме» в самый разгар его, во второй половине 1920-х, свидетельствует по меньшей мере о трёх обстоятельствах.

Во-первых, о том, что классически и академически изысканный Габричевский старается его не заметить: в печати — пылкая перебранка между представителями ОСА и АСНОВА, привлекавшая совсем не нужное ни для тех, ни для других правительственно-официозное внимание и игравшая на руку членам ВОПРА, что в конечном счёте и вызвало к жизни грозное партийное постановление 1932 года, разом прекратившее птичьую внутрицеховую склоку¹⁹⁶. Габричевский, безусловно, был «над схваткой».

* В. В. Шульгин. Три столицы. Москва, 1991. С. 304.



М. Я. Гинзбург (в тубетейке) осуществляет авторский надзор на постройке жилого дома на Новинском бульваре в Москве, фото: 1932

Во-вторых, отношение он высказывает, правда, в скрытой форме, выражая его отрицательно и именуя: «сухой формализм». При этом следует помнить, что именно с такой интонацией набрасывались критики на конструктивистов в начале 1930-х. Габричевский верен себе: честно высказал «общечеловеческий», а не «технократический» взгляд на течение. «Даже художник уже не видит потенциально заложенную в неё (архитектурную материю. — А. П.) живую стихию, а силы, имманентные материалу, взаимно не складываются в живую структуру архитектурного организма»¹⁹⁷. Даже нынче, в наше время, далёкое от конструктивистских настроений первой трети XX века, такой тезис, как ни странно, звучит освежающе.

И, наконец, в-третьих, Габричевский не был архитектурным критиком (как, например, Георгий Лукомский, Давид Аркин или Роман Хигер), и требовать от него аргументированного взгляда на конструктивизм вряд ли есть основания. Индифферентно-отрицательное (сейчас бы сказали: пофигизм) отношение к конструктивизму заметить у Габричевского тем более интересно, что мы прослеживаем корреляцию его позиции с теорией Гинзбурга, которая в основаниях довольно близка Габричевскому. Весь духовный настрой учёного, невзирая на внешние художественные проявления современной ему архитектурной

практики, остаётся в широких рамках общеклассического умонастроения и подчинён идее синтетической организации архитектурного организма, в ядре которой зиждется живое чувство, а не холодный расчёт, *полезный жест* человека, а не мертвенная функция.

Книгой «Стиль и эпоха» Гинзбург паралогичен Габричевскому во многом. «Изоляция пространства, замыкание его в какие-то определённые пределы и есть первая из задач, стоящих перед зодчим. Организация изолируемого пространства, та кристаллическая форма, которой охватывается по существу своему аморфное пространство, — есть отличительный признак архитектуры от других искусств <...> Изолируя пространственную призму, архитектор одевает её материальной формой»¹⁹⁸.

Соответствие понятию оболочки у Габричевского очевидно: принцип соиздания, а не анализа, поставлен в главу угла. У Габричевского это поле для аналитической работы, у Гинзбурга — апология созидательности. Габричевский обращается к прошлому опыту, Гинзбург стремится труд вперёд. *Закон предметности* и *закон независимости* предложены им как основные движущие мотивы становления стиля.

Гинзбург выделяет два начала архитектурного мышления: южное и северное. *Южное* начало обрело «совершенное развитие в архитектуре Эллады. Кратко формулируя, — это целевая ясность пространственного решения, получившая своё выражение в продольно развёрнутых организмах»¹⁹⁹. В эпоху Ренессанса этот тип развился в центрических зданиях, объединив систему продольного развёртывания с замкнутой центрической системой (то же самое можно видеть в украинской храмовой архитектуре XVII–XIX веков: «наивысшие достижения украинского барокко связаны с автохтонными традициями разработки тем трёхдольных, одно-трёхверхих храмов, или крещатых пяти-девятидольных с одним-девятью верхами как в дереве, так и в камне», — утверждает Г. Н. Логвин²⁰⁰). Другое начало — *северное* — ярче всего сказалось в готике и барокко (надо полагать, немецком барокко), «в использование тех же типовых организмов внесло иные черты, сказавшиеся в стремлении к динамическим свойствам и резко выраженному движению, привносящему в восприятие не успокоение, а резкое и волнующее чувство пафоса»²⁰¹.

Если Виолле ле Дюк, Жолтовский, Габричевский, Некрасов предлагают дифференциацию типов архитектурного мышления по принципу тектонического конструирования архитектурного организма, следуя традиции восприятия и переживания косной массы и динамического ядра, Гинзбург вносит свежую струю: демаркацию на спокойное (*южное*; «*статическое*»?) восприятие и беспокойное (*северное*, *нордическое*; «*динамическое*»?), находя в том и другом отличительные черты внеорганического и даже внекомпозиционного свой-

ства. Это не метод работы с материалом и функцией, — это такая система мышления, которая противопоставляет принцип гармонической трезвости упорядочивающего и организующего творческого духа стихийным порывам, сметающим чёткие грани и позволяющим создавать иные композиционные приёмы. В общем, метафизика в худшем исполнении.

Трудно судить, насколько Гинзбург последователен. Нужна порой известная возгонка смыслов, не всё же плестись по поверхности, взнуздывая здравую речь абстрактными профессиональными заклинаниями, будто прораба лёгким матерком. Гимн динамике, исполненный здесь, по громкости далёк от того классического панегирика динамическому (как противоположность статическому), который распевали теоретики 1920-х и, в первую очередь, Габричевский с Жолтовским.

«Динамика и её острая сила — это ли не элементы современного художественного воздействия, это ли не черты, наиболее жадно отыскиваемые архитектором сегодняшнего дня?»²⁰².

Чувствуете грохотание? Гинзбург рисует схемы, которые раскрывают довольно традиционное понимание движения в пространстве, выделяя специфику этого движения в формах от столетий эллинов до конструктивистского дня²⁰³. Обращаясь к изучению конструктивной системы, предлагает:

«Конструктивная схема становится для нас подлинным зрелищем, где глаз не перестаёт следить за исходом» борьбы вертикали с горизонталью; «конструкция как таковая перерастает самое себя; силы конструктивные, ассоциируемые с переживаниями внутреннего мира человека, создают *органический мир формы*, делающий её близким и родственно-понятным существом; аналогия со статическими и динамическими законами вселенной превращает этот органический мир в мир внешних сил, равный нередко по энергии воздействия могущественным силам природы. Таким образом, *конструктивная система*, благодаря нашему восприимчивому опыту и психологическим особенностям человека, порождает и другую систему, самодовлеющий и в то же время вытекающий и зависимый от конструкции мир формы или, правильнее, систему *эстетическую*»²⁰⁴.

Это заключение можно написать на форзаце теоретической системы Гинзбурга, поскольку он показал диалектическое единство конструктивной системы здания и, так сказать, *эстетической системы* человека, продемонстрировав путь, который проделывает органический мир форм в сознании, становясь личным достоянием. В этом близок Гинзбург феноменологии Габричевского и концепции психовосприятия Алексея Некрасова. Другими словами: как только элемент конструкции становится элементом формы воздействия (припомним теорию Гильдебранда), человек желает сделать жизнь собственно переживания, ассоциируемую с конструкцией, более яркой.

Система архитектурного стиля, по Гинзбургу, складывается из двух элементов — *пространственного* и *объёмного*, — дающих решение одной и той же задачи *изнутри* и *извне*. Как бы становясь на точку зрения Габричевского, этим тезисом Гинзбург обосновывает и подтверждает теорию оболочки в её композиционно-формальном проявлении: создание интерьера и экстерьера независимо от стиля «текущей» эпохи, как вообще работу над косной массой. (Наверное, с ней же имеет дело и скульптор; во всяком случае на своём материале над этой проблемой небезуспешно бился Владимир Домогацкий²⁰⁵.) Гинзбург, глашатай конструктивизма, восстаёт против понимания конструктивизма как нового модного стиля. Он неоднократно подчёркивает, что главное в конструктивизме — метод, принцип подхода к решению тех или иных конкретных задач, а не схоластическая сумма средств и приёмов композиции. В этом он методологически близок творческому кредо Жолтовского, для которого классика и классическое не система ордера, но принцип логического построения архитектурного организма.

Так, в публикации «Конструктивизм как метод лабораторной и педагогической работы» (1927) Гинзбург развивает и классифицирует цели и задачи «функционального метода», заключая, что целостность устремления конструктивизма сказывается не в отрицании воздействия материальных объектов, а в организации этого воздействия в процессе их утилитарно-конструктивного становления²⁰⁶. В этой концептной для конструктивизма и для автора статье речь о *гигиене целевого восприятия*, проблемах конкретной художественной выразительности поверхностей, специфических архитектурно-композиционных, «языковых» категориях конструктивизма.

Наследие Гинзбурга-учёного не исчерпывается трудами в области теории и практики конструктивизма. Его доклад «Конструктивизм в архитектуре» (1928)²⁰⁷, ставший как бы неявным предвестником рокового апрельского постановления 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», которое, по сути, позором заклеило конструктивизм, — свидетельство мировоззренческих мутаций во взглядах Гинзбурга: он отходит от теоретических исследований в области конструктивизма и возвращается в сады, где выращиваются архитектурные организмы. Написанное им предисловие к первому тому «Всеобщей истории архитектуры» (1944) — изящное методологическое основание для восприятия архитектурных форм в их прошлом и настоящем.

Труды Гинзбурга, посвящённые вопросам архитектоники и истории архитектуры, странным образом не получили освещения в специальной литературе (за исключением стохастических наблюдений Селима Хан-Магомедова). К ним стоит присмотреться: Гинзбург не только яркий архитектурный мыслитель, но и превосходный литературный стилист.

Правда, ещё в начале 1950-х, на излёте сталинской эпохи, Михаил Павлович Цапенко (1907–1977), киевлянин (в 1951–1958 годах директор Киев-НИИТИ²⁰⁸), умно бранился:

«Дотле никому не известный ни как теоретик, ни как практик, Гинзбург в 1923–1924 годах выступил в Московском архитектурном обществе и Российской академии художественных наук с докладами на тему о современном развитии архитектуры. Эти доклады и послужили основным материалом для <...> его книги [“Стиль и эпоха”]. Книга претендовала на то, чтобы изложить философию современного этапа архитектуры, вывести законы развития зодчества как в прошлом, так и в настоящем и будущем <...> Ознакомление с книгой Гинзбурга убеждает, что автор только пересказывал и компилировал многочисленные высказывания других формалистов, действовавших на общественной арене до него <...> Во многих своих работах М. Гинзбург занимался тем, что извращал развитие современного зодчества, изображая его не только как внеклассовое, но и как вненациональное вообще, как зодчество космополитическое»²⁰⁹.

Подобное наведение на резкость трезвит.

Вчитавшись в статью Габричевского «Пространство и масса в архитектуре», Цапенко — при помощи характерной для того времени бранно-декоративной лексики — едва ли не первым обратил внимание, что

«Габричевский выступил с проповедью архитектурной эстетики, столь же формалистической, как и теория Гинзбурга. По существу и по форме эти два публициста, казалось бы, стоявшие на противоположных полюсах, излагают понимание теории архитектуры с позиций буржуазной идеалистической эстетики. Вырисовывается известная идейная общность теоретической платформы как ранних формалистов, конструктивистов, так и сторонников эстетствующего догматизма в архитектуре <...> Так, пространство и масса представляются автору не только смыслом и содержанием архитектуры, но чем-то мистическим, некими мировыми магистралями, по которым “протекает жизнь человеческого духа” (!). Автор превращает архитектуру, пространство и массу в потусторонние категории, от которых веет поповщиной.

Но тот же смысл имеют слова Гинзбурга о “макрокосме конструктивных элементов”. У Габричевского фигурируют “две основных магистрали, по которым протекает жизнь человеческого духа”, а у Гинзбурга — “два начала макрокосма конструктивных элементов”! Оба эти автора обычным туманным языком буржуазных искусствоведов высказывают одну общую мысль, а именно, что не общественные идеи, переложенные на язык архитектуры, являются содержанием образов архитектуры, но что таким содержанием выступает сама форма, понимаемая метафизически и даже мистически, как “стихийная первооснова” зодчества <...>

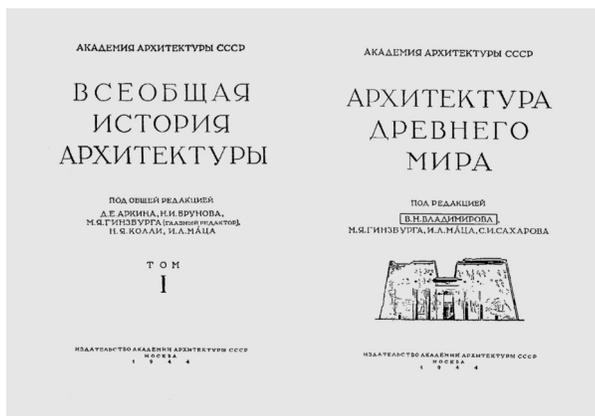
Идеализм, формализм и субъективизм воззрений автора очевидны и доста-

точно откровенно изъяснены. Нетрудно видеть, что в своей статье Габричевский излагает понимание архитектуры с крайних позиций идеалистической, реакционной эстетики, формалистической от начала до конца. Взгляды Габричевского на сущность архитектуры в основе своей совпадают со взглядами лидера конструктивизма Гинзбурга. И тот и другой пересказывали и пропагандировали в своих работах идеалистическую эстетику, построенную на работах философов-идеалистов крайнего реакционного лагеря (Мах, Шпенглер), западноевропейских искусствovedов-формалистов (Вёльфлин, Гильдебранд, Воррингер) и так называемой школы австрийских психологов-мистиков и идеалистов (Фрейд, Вундт). Таким образом, налицо общность теоретической платформы антиреалистических течений в советской архитектуре того периода.

Воззрения упомянутых авторов на искусство и архитектуру непримиримо враждебны марксистской науке, марксистской эстетике. И тот и другой стояли тогда на антимарксистских позициях буржуазного объективизма, пропагандировали “мировую” космополитическую архитектуру, не видели принципиального отличия в идейном содержании советской архитектуры от разложившейся архитектуры буржуазного мира»²¹⁰.

Читатель, конечно, уже на седьмой строчке простил мне длинную цитату из довольно мерзкого сочинения. Но осмеливаюсь злоупотребить вниманием, чтобы подчеркнуть: Цапенко (которого Григорий Ревзин назвал «вдумчивым погромщиком») будто в воду глядел. Если отбросить присущий времени тезаурус («реакционный», «буржуазный», «антимарксистский» итд), — нетрудно заметить, что Цапенко с умственной тонкостью точно показал подлинное место идей Габричевского и Гинзбурга в мыслительном пространстве засилья ленинско-сталинской «эстетики». Точнее, пожалуй, и не сказать. В книге Цапенко есть поразительно меткие наблюдения, свидетельствующие, во-первых, о социологической направленности размышлений автора (что прослеживается по всему тексту), во-вторых, о месте теории Габричевского (равно как и Гинзбурга) в общеевропейском архитектуроведении, корнях её и генезисе. Нельзя же не согласиться, что размышления Габричевского и Гинзбурга стоят в первых рядах общемировой архитектурно-эстетической мысли, что «налицо общность теоретической платформы антирационалистических тенденций в советской архитектуре того периода»? Да, стоят, да, налицо. Сколь ни диковинно, именно у М. П. Цапенко обнаруживаем наиболее грамотный анализ формообразования в советском конструктивизме. Если всерьёз отрешиться от присущей времени терминологии, перед нами оригинальная трактовка этого сложного художественного явления, убедительно предложенная с позиций материализма. Подчеркну: опыт прочтения этого труда в наше время должен основываться на постановке рассуждений Цапенко с головы на ноги²¹¹.

Титульный лист
и контритул
первого тома «Всеобщей
истории архитектуры»,
изданного под редакцией
академика архитектуры
М. Я. Гинзбурга,
Москва, 1944



Возвращаясь к Гинзбургу, нужно обратить внимание на «Предисловие», написанное им — инициатором издания и главным редактором «Всеобщей истории архитектуры» — к первому тому «Архитектура Древнего мира»²¹² в 1944-м. На нескольких страницах, по существу, вычерчена мировоззренческая канва истории мировой архитектуры. Гинзбург выполнил чертёж строго, изящно, сосредоточившись на борьбе противоречий между архитектурой и обществом, в котором вызревают её формы, и сведя основные черты этой борьбы к пяти положениям. Противоречия сказываются как во внутренних, так и внешних проявлениях *архитектурного существования* между 1) естественной природой и сооружением как искусственным созданием человека; 2) возможностями архитектуры того или иного периода и задачами, которые в это время ставит общество; 3) материально-техническими основаниями и художественной стороной архитектуры; 4) формой и содержанием; и, наконец, между 5) отживающими архитектурными формами и идущими им на смену новыми.

Поддерживая устойчивую дифференциацию на «стенное» (римское) и «столпное» (греческое) образование оболочки, Гинзбург полагает, что принцип решения тех или иных задач, первоначально возникший в результате конструктивной или функциональной необходимости, живёт долго и используется архитектором как художественно-композиционный, «стилевой» приём. Речь, конечно, о логических правилах (законах?) построения архитектурного организма, которые устанавливали для себя все значительные мастера.

При изучении истории мировой архитектуры, указывает Гинзбург, плодотворным будет такой анализ её памятников, при котором они могут рассматриваться не только 1) *социально* — как продукт эпохи, не только 2) *фөр-*

мально — как законченный художественный организм, но и 3) *генетически, процессивно* — как явление, которое имеет прогрессивные черты: им дано оплодотворить последующий стиль и новый принцип организации формы. В таком наблюдении, кажется, сосредоточен генезис стиля в прагматически-композиционной его трактовке.

Гинзбург выделяет две пространственно-формальные концепции зарождения и развития зодчества: *круглое* (овальное) и более или менее правильное *прямоугольное* пространства. Способы изоляции пространства он видит в «сплошной стене» и «отдельных ритмически расположенных опорах»²¹³.

В опубликованных в 1946-м отдельных частях большого теоретического труда Моисея Яковлевича о тектонике в архитектуре (который не был им завершён) на материале истории архитектуры показано *развитие* собственно тектонической организации произведения, начиная от Древнего Египта и кончая европейской архитектурой XX века — временем господства металла, стекла, железобетона, сетчатых куполов и зарождавшихся оболочечных покрытий.

Он будто подтверждает мысли, с одной стороны, Эжена Виолле ле Дюка (середина XIX века), с другой, — Жолтовского и Габричевского о *декоративистском* характере римской архитектуры:

«Перед нами в ордерах театра Марцелла или Колизея уже не тектоническое истолкование игры статических сил, а в известной степени их *театральная инсценировка*, навеянная влиянием величайших произведений эллинского зодчества <...> Это не просто декорация, а архитектурно-пластическая декорация, выступающая со всем арсеналом эллинской ордерной системы, совмещённой с римской арочной стеной и сохранившей принципы “показательной” тектоничности как основное присущее архитектуре свойство»²¹⁴.

Те же признаки *инсценировки тектоники* Гинзбург наблюдает в архитектуре Ренессанса, где, по его мнению, имеем дело с чистой декорацией, «выполненной в одной плоскости, с тектонической организацией, в которой трудно даже установить, существуют ли вообще взаимоотношения между стеной и каркасом»²¹⁵. Перед нами, по Гинзбургу, — «шаг на месте», пластическая и ритмическая имитация архитектурной формы, украшение «архитектуры архитектурой», которыми не устал возмущаться Жолтовский.

Гинзбург исследует тектонику с позиций соотношения материала и пространства, дополняя в этой части размышления Габричевского и как бы уточняя его. Материал и поверхность, материал и стена, обобщая — *материал* и *масса* — сфера его внимания. Обращение к архитектуре Египта, Греции, «византийским грекам» и готике всякий раз предоставляют исследователю новые системы взаимодействия основных материальных элементов. В основание этой мысли Гинзбург кладёт принцип *дематериализации*, то есть преодоления мате-



Доктор архитектуры, профессор
Илья Александрович Голосов (1883–1945).
Рисунок Вадима Бакалова, 1992.
Публикуется впервые

риала (как и «преодоление ритма» в книге 1923 года): сетчатые купола и облочки XX века полностью дематериализуют потолок, в то время как массивная стена периптериального греческого храма, «видимая лишь через пространственные интервалы», «оперение» («периптер»), дематериализуется снаружи, представляя всклокоченному глазу (умному, рассуждающему зрению) сооружение лёгким, пластически «насыщенным».

Насколько Гинзбург, диалектически сочетая принципы «преемственности» и «независимости», выступал новатором как архитектор-практик, сторонник любимого им «функционального метода» — конструктивизма, — и был целостен в методологических установках, подобно незримому оппоненту Жолтовскому, — настолько был он традиционен и классичен в теоретических суждениях о судьбах построения в истории мирового зодчества архитектурного организма.

Будучи конструктивистом, Гинзбург сильно уважал историю. Здесь он близок Габричевскому и всей архитектуроведческой школе 1920-х, никак не руша её высшие ритмы, не вступая с нею в диссонанс. Правда, «Гинзбург '1923–1928» это один Гинзбург, «Гинзбург 1940-х» это другой Гинзбург, эволюцию взглядов претерпевший²¹⁶. И всё же недаром в начале 1950-х именно Гинзбург и Габричевский были объективно поставлены Михаилом Цапенко рядышком как наиболее глубокие представители немарксистского архитектуроведения в советской эстетике.

Если в творчестве Гинзбурга удаётся достаточно строго развести практи-

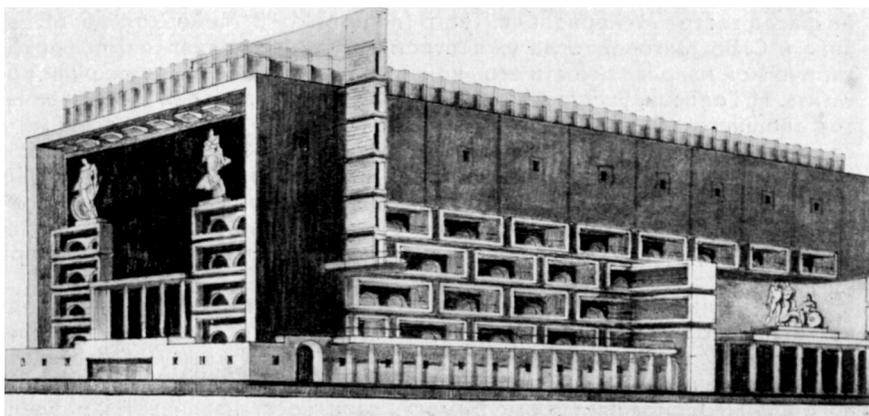


Дом культуры (клуб) имени С. М. Зуева на Лесной улице в Москве, 1925–1929, архитектор И. А. Голосов. Фото 1930-х

ческие и теоретические начала, выявить их относительную самостоятельность, то теория и практика **Ильи Голосова** столь поляризованной не кажется. Даже напротив: его теория построения архитектурного организма целиком подчинена задачам практического формообразования, зависит от них, питается ими.

В концепции Голосова меня будет интересовать не только категориальный аппарат и принцип заимствования из «прошлой теории архитектуры», но подтверждение уверенности, что *композиционная концепция Голосова* органически встраивается в контекст теоретизирования первой четверти XX века и прежде всего теоретизирований Габричевского.

Обращусь только к одному сочинению Голосова «Понятие массы и фор-

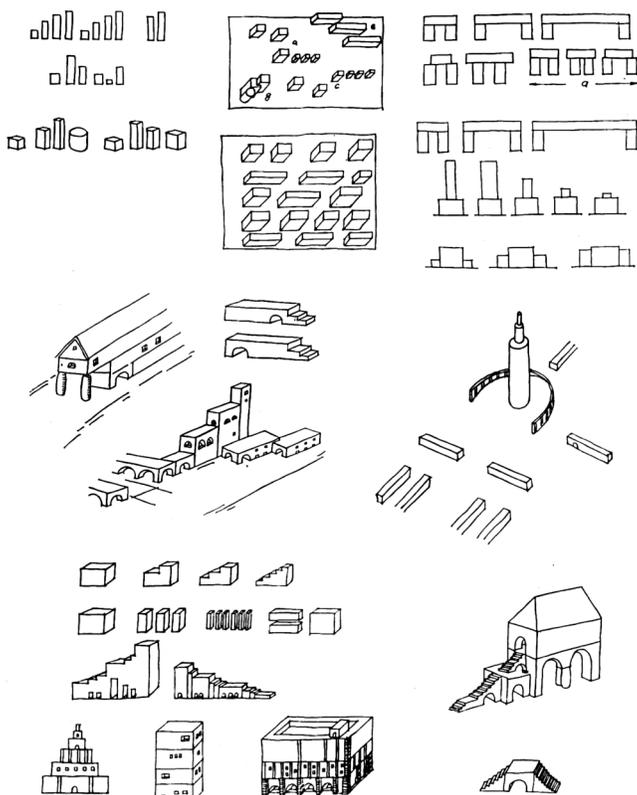


Конкурсный проект
Театра Вс. Мейерхольда в Москве,
1933, архитектор И. А. Голосов,
перспектива (вариант), скетч



мы в процессе архитектурной композиции» (1920-е)²¹⁷, поскольку оно, хоть и не завершённое, даёт представление о его методе.

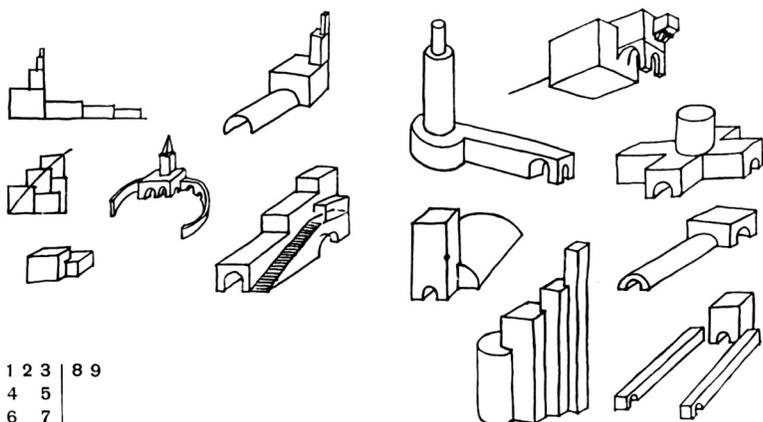
По мнению Селима Хан-Магомедова, Голосов вошёл в историю советской архитектуры как мастер крупной формы, не только виртуозно владевший приёмами создания выразительной объёмной композиции, но теоретически разрабатывавший взаимосвязи крупной формы и художественного образа²¹⁸. И если характеристика Голосова как «мастера крупной формы», по мнению другого исследователя, Александра Шадрина, «совершенно не раскрывает его творческий метод»²¹⁹, то исследование самого Шадрина, по-моему, тоже не доказывает обратное. Им замечено, что в советской архитектуре 1920-х была оригинальная, «голосовская» концепция формообразования, связанная с классикой и сущностью архитектуры, которая составила серьёзную оппозицию конструктивизму, рационализму и традиционализму. Шадрин относит концепцию (именно концепцию) Голосова к направлению *тектонический структуризм*²²⁰. Таким образом, оказывается, что творчество Голосова опиралось на создание



Рисунки из книги
Селима Хан-Магомедова
«Илья Голосов». Москва,
1988. С. 44–45.

форм, созвучных эпохе, с использованием законов классики, что выделяло его (Жолтовский, пожалуй, радовался) среди иных новаторов. Но отрицание в современной ему архитектуре исторических форм, декора, «божественных» пропорций итд отличало позицию Голосова и от традиционалистов. Он полагал необходимым раскрыть «основные принципы классической архитектуры — её внутренние законы»²²¹, чтобы работать «на основе принципов классической архитектуры, но без специфических классических ордеров и деталей»²²². Иными словами, мастер хотел выяснить, что же именно в классическом ордере определяет его *художественную внеордерную* структуру.

Невзирая на то, что после постановления 1932 года многим архитекторам (ещё больше — писателям и художникам²²³) пришлось пересмотреть отношение к конструктивистским приёмам организации архитектурного организма, и для большинства это было болезненным, — Голосов, как бы оправдываясь во



Эксперименты на форме, начало 20-х годов. Схемы из рукописей и программ И. Голосова

1 — ритм: пауза (два верхних ряда), насыщенность интервала (нижний ряд); 2 — ритм масс: на верхнем рисунке каждая из четырех групп (а, б, с, д) имеет свой ритм масс; 3 — пропорции: соотношение масс; форма воздушного пространства, заключенного между массами; отношение к общему объему масс; 4 — горизонтальное движение архитектурных масс; 5 — взаимозависимость архитектурных масс (вертикальная масса имеет самостоятельное значение); 6 — такт и ритм в архитектуре; 7 — роль лестницы как элемента, имеющего движение; 8—9 — различные соотношения горизонтального и вертикального движения

временных функционалистских увлечениях (именно в этот период он создал проекты Дворца Труда в Ростове-на-Дону, Дома трестов военной промышленности, кинофабрики, Смоленского рынка и Телеграфа в Москве, ряд жилых домов в Иваново-Вознесенске и Москве и, конечно же, Рабочий клуб имени Зуева), заявил, что

«классические формы могут быть приемлемы постольку, поскольку они являются в своих основных положениях абсолютными для всех времён. Колонна как опорный столб, арки и своды, фронтон как следствие двускатности кровли и др. во все времена были и будут основными элементами в сооружениях, коль скоро эти сооружения нуждаются *по своей сущности* (курсив мой. — А. П.) в подобных конструктивных элементах»²²⁴.

В первой половине 1930-х школа Голосова как в проектах (Дом Книги, Дом ТАСС, Академия коммунального хозяйства), так и в теории эволюционировала в сторону обогащения её композиционной системы классическими формами и мотивами. Вынужденно или нет — предстоит выяснить.

Если эволюция практики мастера претерпевала формологические изменения от неоклассики к символично-романтическим поискам (начало 1920-х), осуществив переход к конструктивизму (1924–1932), а от него — к *неоакадемизму* и *тектоническому структуризму* последних лет (1930–1940-е), его теоретическая концепция, вылившаяся в теорию «построения архитектурных организ-

мов», последовательно преодолевая эти рубежи, задорно сохраняла сопротивляемость влиянию ополчившихся стилевых примеров.

Быть может, это стало возможным оттого, что здоровая *надысторичность* создания архитектурного произведения, логика развития функции и внешней формы («массы и формы») всякий раз заново подпитывала творческую практику мастера. А может, оттого, что население заставляли бояться и лукавить?

Если у Гинзбурга теория и практика имели разнохарактерную направленность, в творчестве Голосова, соглашаясь с его исследователями, наблюдаем поразительную цельность. Если Гинзбург был просто близок взглядам Габричевского в исходном, — Голосов схож с Габричевским в самом принципе архитектурного мышления, диалектике *развития* организма. В самых общих чертах теория Голосова базировалась на принципах *тяготения архитектурных масс* друг к другу, принципе динамического взаимодействия архитектурных сил и, вторым пунктом, — «ценности организма в пространстве».

Как можно судить по его опубликованным работам, Голосов выделяет три составляющих композиционного мышления, которые рассматриваются Шадриным как уровни образования композиции: 1) рациональный, 2) отвлечённый и 3) смысловой. Ни о чём не напоминает? Об основах средневековой герменевтики, например? — Священный текст мог получить четыре интерпретации. Во-первых, его следовало понимать с фактической стороны (*историческое* толкование), во-вторых, как аналог другого события (*аллегорическое* толкование), в-третьих, как нравоучительное толкование (*тропологическое*), в-четвёртых, как раскрытие сакральной истины (*анагогическое, сверхсмысловое* толкование). Если в Средние века была тенденция распространить *четырёхсмысловое* толкование и на художественные вещи²²⁵, отчего этой тенденции — по природе текста — не протащить по умственным руслу истории и не вынырнуть в приёме интерпретации архитектора Голосова?

Характерно, что к классическим законам Голосов относит не только принцип построения (надысторичность), но и архитектурные формы-знаки, не зависящие от стиля (внестилевые). Ключевыми понятиями художественного в теории Голосова выступает 1) архитектурная масса и 2) архитектурная форма. *Масса* определяется им как объёмно-пространственная характеристика произведения, устанавливающая его место в пространстве, размер и соотношение элементов, это — «простейшая архитектурная форма, не несущая в себе никакого субъективного внутреннего архитектурного содержания и не зависящая от него»²²⁶. *Форма* же при массе это отражение внутреннего содержания, смысла, присущего ей. В свою очередь *массу* отличает от *формы* её нейтральность к таким свойствам, как вес, структура, материал, плотность и проч. Мас-



Жилой дом на Яузском бульваре, 2/16 в Москве, 1936–1941, архитектор И. А. Голосов

са и форма определяют взаимосвязь *отвлечённого* и *смыслового* (перцептивно-го и апперцептивного) уровней композиции, причём смысловой уровень является у Голосова наиболее разработанным.

Он писал о различии психологического и эстетического воздействий форм, восприятию «чувственно и пониманием», что роднит его концепцию с теорией Гильдебранда. Понятия *объективной* и *субъективной* архитектурной массы можно воспринять под углом зрения понятий *динамического* и *статического* в теории Габричевского: под субъективной массой Голосов понимает такую архитектурную массу, которая не зависит от других связанных с ней масс («статическое начало»); объективная масса пребывает в подчинении субъективной массе, зависит от неё, «не может быть изменена вне зависимости от изменения в субъективной массе».

«В организме масс не может быть элемента, не подчинённого субъективной массе этого организма <...> Элемент организма есть объективная ценность, звено его, живущее только при условии существования ядра этого организма — субъективной массы»²²⁷.

Субъективная масса композиционно может иметь простую и сложную зависимость. *Масса* всегда отвлечённа, «концептуальна», метафизична и помогает разобраться в общем замысле произведения; *форма* же общепонятна, конкретна, соответствует синтаксису и семантике архитектурного языка, профессиональному коду, затрагивая конкретные задачи структуры и функционально-морфологического смысла форм.

По Голосову, главным фактором отношения между отдельными архитектурными организмами является тяготение одного организма к другому: всякий организм несёт в себе силу, которая есть его жизненный импульс. Голосов говорит о динамическом начале композиции, о принципе собственно композиционного, *пластического тяготения*, и в его суждениях много эротического, даже фрейдистского. Подобно Гинзбургу, он выделяет понятие *линии тяготения*, показывающей общее направление развития организма. Такая линия может быть 1) *активной*, или *вертикальной*, и 2) *пассивной*, или *горизонтальной*²²⁸.

Характерность теории Голосова — в объединении функции и конструкций на технологическом (прагматическом, рациональном) уровне и введении в композицию вместе с формально-художественным отвлечённо-смыслового слоя. Ею учитывается не только выразительность конструктивного, геометрического начала, но и понимание его генезиса из экзистенциального опыта восприятия архитектурных явлений вообще.

Почти нигде Голосов не говорит специально об архитектурном пространстве, и самый термин «тектоника», по замечанию Шадрина, в его рукописях не встречается, но фактически смысловой этап композиции строится Голосовым на композиционно-тектоническом уровне. Шадрин пишет, что важная особенность концепции Голосова состоит в предпочтении объёмных критериев (масса / форма) пространственным. Решая форму как часть соразмерного целого, объёмной тектонической структуры, Голосов из плоскости функционально-технологической и пространственно-геометрической целиком переводит композицию в плоскость художественно-эстетическую (формальную).

Три этапа композиционного построения организма (от общей массы к деталям «формы» и связанной с ними полимасштабностью в учёных сочинениях Голосова) являются, по мысли этого мастера, центральным условием создания в многообразной городской среде полноценного сооружения. Они способствуют выявлению принципов соразмерности окружающих объектов, их сомасштабности человеку. Но в его теории архитектурного организма организм человеческий не предусмотрен, ничего не говорится и о решении пространственного ядра, зато много сказано об эстетике «оболочки-мембраны».

Направление движения (статика / динамика) объёмной композиции, по Голосову, зависит как от характера этой композиции, так и от «детальной обработки масс». «Ощущать формы, — писал Голосов, — есть художественное зрение. Знание форм — не художественное зрение»²²⁹. Опираясь на такое различие, Голосов строго разводит художественное зрение архитектора и художника. Здесь — ощущение формы как пространственно-функционального образования, там — ощущение формы, предназначенной для досужего рассматривания, интерпретации, устного пересказа.

Теоретическая борьба Голосова с традиционалистскими течениями (историзмом, академизмом) шла не по линии отрицания «старых» форм, утверждения необходимости замены их новыми, но по пути доказательств второстепенной роли стилистически «готовых» элементов в процессе создания в архитектурной форме потенциального художественного образа.

В этой части — и только в этой — Голосов близок Габричевскому. Их терминология сходна, хотя под «ядром» оба понимают разное. Создание ценной массы в противовес «пустому пространству» интерьера — лишь в этой, «чистой», формализованной области их концепции стыкуются. Но если Габричевский обращался с материалом как феноменолог, историк-искусствовед, где центральная фигура живой человек, Голосову его концепция была необходима для создания совершенной формы архитектурной вещи.

Большую роль в концепции Голосова занимал педагогический аспект, родивший метод преподавания творческих архитектурных дисциплин с психоаналитическим методом Николая Ладовского, Владимира Кринского и Николая Докучаева в ВХУТЕМАСе, но исследование этих корреляций в данном случае выходит за рамки моих задач²³⁰.

Сказанное о Гинзбурге и Голосове позволяет заключить, что Габричевский как теоретик по методу архитектурного мышления был не только оригинален среди архитекторов-практиков, но и во многом противоположен им. Особенно в той части поисков, которая может быть квалифицирована как теоретическая.

Габричевский, Некрасов, Шервинский: теоретик и теоретики

Наибольшую соотносимость с Габричевским во взглядах на природу архитектурного организма можно проследить в трудах *Алексея Ивановича Некрасова* (1883–1950), праправнука поэта Некрасова, человека трагической судьбы²³¹, создавшего теорию архитектуры, конгениальную теории Габричевского.

Некрасов больше известен как историк русской архитектуры и искусства, в том числе народного²³², как автор нескольких капитальных монографий об архитектуре Византии, Руси, зодчестве эпохи французского абсолютизма и Второй республики. Его воззрения на архитектуру ещё, кажется, не обрели полноценного исследователя²³³, и моё обращение к ним в связи с концепцией Габричевского призвано этот пробел конспективно восполнить. Прежде всего нужно взглянуть в общую концепцию Некрасова о пространственном содержании архитектурного произведения, изложенную им в труде «Теория архитектуры», написанном в Воркутлаге в 1940-х и опубликованном стараниями И. А. Кызласовой и В. В. Кириллова в московском «Стройиздате» в 1994-м.

Как и Габричевский, Некрасов выделяет в понимании архитектурной формы две категории, пространство и массу.

«Ограничение пространства в качестве архитектурного тела включает в себя ограничивающий материал, то есть не только внутренний объём, но и наружную массу с её формами. Можно сказать, что наружное выражение этой массы и является в нашем сознании гранью архитектурного тела как некоторой части пространства, организованной в себе и безразличной к окружающему пространству»²³⁴.

Или в другом месте:

«Словом, человек создаёт стены и кровлю, тем самым создавая как внутреннее пространственное ядро (внутренний объём здания), так и внешнюю, если смотреть на сооружение снаружи, массу здания, которая также имеет свою объёмность.

Эта внешняя масса с её объёмностью может быть чрезвычайно различна. Мы здесь должны обратить внимание на одно обстоятельство. Далеко не всегда оформление внешней массы совпадает с оформлением внутреннего пространства, т. е. не всегда внешний и внутренний объёмы будут тождественными геометрическими телами. Эта тождественность бывает в тех случаях, когда материальная преграда стен и кровли представляет собою некую более или менее тонкую и тщательно выработанную эпидерму, во всяком изгибе тождественную внутри и снаружи <...> Очень часто мы встречаем и подобие эпидермы в современном железобетонном строительстве. Известно, что ряд архитектурных школ, стилей и направлений в той или иной мере приближается к тому, что внешняя масса и её объёмность близки к внутреннему объёму. Массы в европейском зодчестве вообще довольно точно соответствуют внутренним объёмам, в то время как зодчество восточное далеко не всегда даёт возможность по внешности здания угадать его внутренний объём»²³⁵.

Если Габричевский рассматривает пространство и массу в их специальном, «техническом» и художественном взаимодействии, — Некрасов обращает главное внимание на материал собственно пластический, на проблему массы, поскольку именно с массой в первую очередь и приходится работать архитектору (хотя Николай Ладовский и утверждал, что *«пространство, а не камень — материал архитектуры. Пространственности должна служить скульптурная форма в архитектуре»*²³⁶, но это дело психологической ориентации).

Пространство понимается Некрасовым как рабочее «примышление» к массе. Да и трактовка понятия *архитектура* у Некрасова оригинальна:

«Для нас совершенно очевидно, — пишет он в лагерном сочинении, — что понятие архитектуры включает не только то, что она является, во-первых, вместилищем жизни и деятельности человека, во-вторых, разрешением во имя этой жизни пространства в качестве отрезка окружающего пространства и, в-третьих, организацией массы (материальной), ограничивающей этот отрезок, но также и то, что пространство и масса воспринимаются лишь как результат строительного дела, а не как его



Доктор искусствоведения, профессор
Алексей Иванович Некрасов (1883–1950).
Рисунок автора, 1993. Публикуется впервые

процесс, т. е. воспринимаются как-то специфически, что и является существом архитектуры. Раскрытие строительного процесса не есть существо памятника архитектуры»²³⁷.

Здесь не место входить в разбирательство этого определения, но, быть может, читателя остановит переспрос: не спутано ли здесь понятие «архитектура» с понятием «архитектурная форма»? Над этим не задумывался и Габричевский: об этом задумается в 1970-х киевлянин Абрам Павлович Мардер²³⁸.

Исходя из утверждения, что мир природы и мир архитектуры (ср. с взглядами Жолтовского) порывают связи, выходя в субъективно-творческий, «внеприродный» план, Некрасов небезосновательно утверждал, что, в принципе, установление такого отношения является лишь

«из нашей метафизической фразеологии, а не из предметного содержания архитектуры. Можно сказать, что архитектура это то, чего в природе нет <...> Искусство архитектуры живёт под знаком отвлечённого начала <...> Архитектура (как и музыка) воспроизводит именно то, чего “не бывает”»²³⁹.

Архитектура, по Некрасову, не только работа мысли, но и практический труд воспроизведения, деятельности по «созданию» её в конкретном пространстве, из конкретного материала руками человека. Габричевский будто бежит этого постулата: понятие мемориальности и связанных с ним аспектов он считает априорным. Некрасов же именно отсюда выводит понятие объёма (пространственного ядра) и понятие массы.

«Масса архитектурного организма может в нашем восприятии выразиться различно: она может быть тяжела, но может быть и легка, даже как бы отвлечённая, “имматериальна” (мы можем говорить о “воздушных замках” не только как о явлениях нашей фантазии)»²⁴⁰.

Архитектурное произведение держится за землю планом, *держится планом*, являясь чем-то вроде «мыслимого следа здания на земле, как бы отражением его подошвы или пят <...> план есть нечто отвлекаемое от здания в его целом»²⁴¹. Тем не менее, пишет Некрасов, хоть план здания и является отвлечением от него, он не постигается как носитель «массивного», как «элемент» постройки. План это своего рода значимая, архитектурно-символическая (знаковая?) абстракция.

Может быть, более увлечённо, нежели Габричевский, Некрасов делает упор на *психологическом моменте восприятия* архитектурного произведения, утверждая, что как-то должны сочетаться в зодчестве его художественная абстрактность, математичность выражения и конкретика действительного мира, конкретика материала.

Художественное восприятие массы и подводит Некрасова к необходимости предложить ряд дифференциаций.

Прежде всего в массе он выделяет понятие 1) *весомости* как непосредственно наблюдаемого признака вещи. «Эта-то весомость <...> и есть основное конкретное, совмещающееся в архитектуре с абстрактностью этого искусства»²⁴². Весомость логически предполагает наличие принципа 2) *равновесия*, без чего форма должна была бы и физически, и визуально разрушиться. Отсюда же следует категория 3) *неподвижности* архитектурного пространства, которую следует понимать как иллюзорное отсутствие функции движения в этом произведении, которое изменило бы пространственные отношения — это чрезвычайно близко понятию «статического» пространства у Габричевского. И если движение, по Некрасову, есть «душа скульптуры», то в архитектуре оно будто бы вовсе отсутствует, архитектура есть «искусство мёртвых и абстрактных форм»²⁴³. С другой стороны, «лишь вещь, т. е. нечто пластическое, составляет ценность архитектурного впечатления»²⁴⁴. В этом одно из центральных различий между Некрасовым и Габричевским. Однако оно не мешает Некрасову вернуться от формологического к экзистенциальному понятию движения в здании и различить 1) функцию движения, вложенную в форму, и 2) движение нашего глаза по форме.

Если архитектурное произведение неподвижно и мёртво в формальных проявлениях, — внутренняя сущность его, функция и восприятие целиком построены на двигательных, динамических моментах. Вывод изыщен до банальности: «Динамика и статика здания есть наши движение и покой»²⁴⁵.

Если Габричевский (и Жолтовский) подходит к понятию движения и покоя феноменологически и композиционно, Некрасов впечатления движения закрепляет исключительно на субъекте восприятия, избегая довольно мистических понятий в *статике* и *динамике* пространств, разработанных Габричевским²⁴⁶.

В трактате «Теория архитектуры» Некрасов, будто беря пример с Вельфлина, последовательно рассматривает более сложный комплекс пространственных пар: косное и целостное; дифференцированное и аналитическое; синтетическое и интегральное; абстрактное и конкретное; априорное и живописное²⁴⁷. Однако и он, тайно дискутируя с Габричевским или, если угодно, «развивая Габричевского», пишет, что

«под статическим пространством понимается такое пространство, наилучшее, полнейшее восприятие которого будет при отсутствии у человека движения, в состоянии его покоя, когда допускаются лишь движения глаз, головы, повороты туловища вокруг его вертикальной оси, чтобы “осмотреться”»; «динамическим пространством мы называем такое пространство, полное освоение которого невозможно иначе, чем двигаясь по нему (даже если данное помещение вовсе и не было для этого предназначено). Если даже человек не двигается в нём, то его протяжённость влечёт его, он ощущает её зрением и вполне осознаёт после её преодоления. Эта динамичность вовсе не должна быть связана с какой-либо совокупностью или группой помещений, которые надо пройти, чтобы её ощутить»²⁴⁸.

Согласитесь, это уже какой-то материализм с трезвым человеческим лицом, спелёнывание гносеологии онтологией, превращение метафоры в «фору».

Так или иначе, речь идёт о *субъективной эмоциональности* (а есть ещё какая-то?), о *индивидуально-поведенческом* восприятии пространства:

«в зависимости от выражения пространства и нашего его ощущения возникают различные чувства и даже может измениться характер нашего поведения: скука коридора то заставляет не задерживаться в нём, то развивает в нас вялость; под тяжкими сводами мы можем чувствовать себя придавленными, несмотря на их значительные абсолютные размеры, но взлёт лёгких сводов вверх и человека как бы тянет за собой, вызывая душевный подъём; интимность уютной комнаты бывает такова, что не хочется её покидать; в торжественном зале мы сами идём как-то торжественно и не размахиваем руками, как среди свободного пространства природы; если серьёзность и в своём роде умиротворённость мы испытываем в палатке Ренессанса, то пафос пространства барокко нас возбуждает. Идя в помпезный театр, все стараются принарядиться, что соответствует самому театральному помещению»²⁴⁹, итд.

Нужно напомнить замечательную мысль Александра Раппапорта: архитектура сглаживает крайности человеческих переживаний, обнаруживая их очищенный от волнения смысл. «Архитектура включена в жизнь, и любая встреча с ней — всегда живое событие и переживание — сильное или слабое, отрицательное или положительное»²⁵⁰. Однако если бы архитектурные формы улицы, гениально выполненные, звучали бы как симфония Бетховена, Чайковского или Малера, через пару дней по ней было бы опасно ходить: есть риск свихнуться. Попробуйте-ка ежедневно слушать Девятую Бетховена, Четвёр-

тую Малера или Шестую Чайковского. Сомнительное удовольствие. Архитекторы, пожалуй, это понимают, и потому ура-классицистическая улица России в Петербурге скорее моцартианская, нежели баховская.

Но чуткие люди всё-таки видят и слышат по-своему. Например, Сергей Эйзенштейн в «Автобиографических записках»:

«Есть площади, похожие на залы.

Есть площади, похожие на будуары.

Таковы крошечные площади в маленьких городах Сицилии.

Крест-накрест над ними протянута проволока.

И в центре висит хрустальная люстра.

Я знаю эти площади только по рассказам. Сам я там не бывал.

Сейчас эти площади, конечно, разрушены бомбёжкой, но сходство их с залами не пропало. Может быть, даже ещё увеличилось.

Ведь залы также разрушены. А отсутствие потолка делает их ещё более похожими на площади.

Но я бывал на улицах, которые не похожи на улицы.

Такова Rue de Larre в Париже.

Она так узка, так черна и так зажата с боков маленькими, но более чем сомнительными бистро, что кажется водосточной канавой. Вот-вот, того гляди, вас смоем поток мутной и грязной воды, которая должна промчаться по этим скользким камням...»²⁵¹, итд.

Некрасов разграничивает системы восприятия: в состоянии неподвижности воспринимаем *поверхность*, в состоянии движения, внешнего для нашего восприятия, — *предмет*; в состоянии движения, входящего в содержание восприятия, — *пространство*, и тогда приходится говорить не о движении пространства, присущего архитектурному телу (организму), но движении архитектурных форм в пространстве, присущем человеку, которое инертно и внешне по отношению к форме, либо — о некоем движении уже в «человеческом внутреннем пространстве». Здесь Габричевский, конечно, тоньше Некрасова.

Отсюда ясно, что, по Некрасову, движение архитектурного пространства суть нечто, нас в себя вовлекающее и переживаемое нами почти физиологически. Как бы посмеиваясь над терминологией Габричевского (Алексей Иванович был хорошо знаком со взглядами Александра Георгиевича), он пишет, что мы можем говорить о «толще» или о «животрепещущей» перегородке; но в этот момент мы воспринимаем только стену или только перегородку; воспринимать же здание не можем просто потому, что оно нам и не является всецело, а может быть лишь мысленно восстановлено в представлении.

«Так, для нас лишь стена или перегородка (или “тяжёлый” свод, “гнетущий” потолок и т. п.) является в этом случае самостоятельными архитектурными массами»²⁵².

Такое ощущение, что Некрасов намеренно, нигде не помянув о Габричевском, пытается полемизировать с ним. Используя привычные (становящиеся привычными) категории тогдашнего архитектуроведческого лексикона, стремится *разгабричевить* их смысл, населив понятие новыми, своими, некрасовскими, значениями. Так, пользуясь категориями массы и пространства, Некрасов понимает их иначе, чем Габричевский. У последнего это оперативные категории формологического анализа, но, будучи перенесены Некрасовым на конкретные условия восприятия, становятся экзистентными категориями, категориями человека, помещённого в здание, и инструментами осмотра, постижения этого здания этим непосредственно смотрящим человеком. Получается приземлённо, неостроумно, чудаковато. В общем, «не смешно» (Б. Ерофалов).

В 1926 году в статье о готической архитектуре²⁵³ Некрасов вводит категории *конкретного* и *отвлечённого* пространств, из которых первое следует понимать «массивно», пластически, второе же — в качестве «бесконечного», то есть такого, которое мы сознаём, «отвлекаясь от какой бы то ни было измеряемости». Изучая внешние признаки форм готики — стрельчатую арку, нервюру, аркбутан, — Некрасов совершает переход от бесконечного пространства к пространству пластическому, которое, в свою очередь, может расцениваться как «масса».

Более отточенно Некрасов рассуждает о 1) *данном* и 2) *мыслимом* в восприятии архитектурного пространства в статье 1928 года²⁵⁴. Он пишет, что его исследование выражения пространства касается принципов художественного восприятия, но не говорит ни о философских воззрениях на пространство, ни о психофизиологической стороне восприятия (это будет сделано и позднее, и другими). Касательно психофизиологии восприятия «синтез» Некрасова должен был начаться там, где кончился его «анализ» принципов восприятия. Похоже, под «психофизиологическим» восприятием он понимает рассуждения Габричевского (который уже напечатал основные статьи) о жесте, — но другими словами.

В статье о данном и мыслимом в пространственных искусствах с точки зрения восприятия пространства речь о движении *пространства* и движении *в пространстве*, о наличии и отсутствии движения как такового.

«Само движение наше связывается с нашим восприятием, даже более того — входит в него. Мы чувствуем, как замедляются наши шаги и устают наши колени в коридоре, хотя бы физически мы и не были утомлены»²⁵⁵.

Как видим, исходные положения сохраняются. Вправду, истоки дум Некрасова следует искать в трудах Вёльфлина о Ренессансе и немецком барокко или Бринкмана — о площади и монументе, пластике и пространстве.

Различение восприятий поверхностного, предметного и пространственно-

го, о чём сказано выше, ставится здесь в главу угла. *Собственным движением* приходится верить апперцептируемое человеком пространство, «о котором мы можем иметь некоторые намёки из восприятия внешнего нам предмета».

В концепции Некрасова налицо *двигательное содержание* связи между зрителем и образом, — то, чего нет и не могло быть в теории Габричевского. Там образ изучается безотносительно к человеку, феноменологически, данным как таковой, при этом всё же экзистенциально, человеческой меркой, но — без человека и — как внешняя форма. Некрасов же будто противоречит самому себе, утверждая, что «совершенно ясно, что в понятие массы входит понятие объёма, но коль скоро эта масса выражает функцию внешнего движения, она апеллирует к некоторой среде <...> в которой находится зритель»²⁵⁶. Противоречие здесь кажущееся. Принцип художественного восприятия, исповедуемый Некрасовым, подтверждается. Ту же функцию имеет и категория поверхности/ плоскости, но искать корреляций с концепцией Габричевского едва ли стоит: у Некрасова эти категории остаются неразработанными так же, как и понятие *художественный образ*.

Некрасов завершает разговор следующим *образом*. Он рассматривает созерцающего человека как средство преодоления косной массы среды:

«то, что нами выше было сказано об архитектурном теле, о резком отмежевании границ этого тела и пространства, предугадывает нам не рассматривать архитектурных форм в этом пространстве, а видеть в них систему ограничения пространства».

Совсем в духе Габричевского и даже будто следуя его рассуждениям, Некрасов пишет:

«среду в архитектуре преодолеваем тем, что находим ей границу в формах, пластическое выражение которых приобретает характер некоторого негативного отпечатка оригинального отрезка сознания, являющегося как бы мыслимым пространственным телом, ощущаемым нами изнутри»²⁵⁷.

В этом можно увидеть повторение мысли Габричевского об оболочке (правда, без ссылки на источник).

И Некрасов, и Габричевский почему-то пропустили отчётливый образ *мембраны*, в которую как бы превращается формально понятый принцип образования оболочки «извне — внутри» (хотя Некрасов и пользуется биологическим понятием эпидермы). В идеале такая мембрана должна чутко реагировать на художественное воздействие среды, равно как и аккумулировать среду актом своего присутствия. Это было достигнуто в архитектуре второй половины XX века с появлением новых пространственных конструкций и систем («оболочки» и «мембраны» в собственном смысле слова).

«В пространственном осмыслении форм, — полагает Некрасов, — мы будем иметь чувственный организм, а не одну лишь рационалистическую схему». *Вчув-*

ствование (Теодор Липс), «вмысливание» в пространственную организацию позволяет преодолеть косную данность восприятия, и то, что мы видим, может быть преобразовано в некий мистический, небывалый архитектурный образ:

«формы архитектуры через своеобразную схему их восприятия нами трансформируются в такие психические состояния, которые уже не увлекают нас в иной мир, как живопись, и не противостоят нам в условиях, уподобленных нашему бытию, как скульптура, а поглощают бытие целиком, как бесконечная психическая полнота, то есть наше сознание в целом <...> Если живопись — это восприятие иного мира, скульптура — мира подобного, то архитектура — восприятие человеком самого себя»²⁵⁸.

Концепция Некрасова в этом тезисе приобретает короткое феноменологическое замыкание.

Умственное восприятие и чувственное переживание пространства получают индивидуальный, если угодно, автобиографический момент. «*Архитектура оказывается самосознанием человека извне*», она понимается Некрасовым как последний из мыслимых пластически-пространственных пределов художественного мышления. Следует признать, что в этом тезисе Некрасов концептно законченной, нежели Габричевский.

Справедливости ради приведу отзыв Некрасова о Габричевском, записанный собственноручно в протоколе допроса НКВД от 19.11.1938:

«Наиболее я был удивлён, придя в Академию архитектуры и застав там Габричевского, который не только был заместителем редактора Маца И. А., но и заведовал кафедрой искусствознания. Габричевский был в ГАХН типичным метафизиком, его (очень немногочисленные) работы были полны темноты. После закрытия ГАХН Габричевский нигде не мог устроиться как ярко антисоветский учёный и жил на заработки от переводов, отлично зная языки. Само профессорское звание Габричевского незаконное. В Академии архитектуры Габричевский выступал как марксист. А на мой интимный вопрос ему: “Что это значит?” — ответил: “Иначе теперь нельзя”»²⁵⁹.

В тексте НКВД-шного допроса Габричевского от 21.03.1942 читаем:

«Моё знакомство с Некрасовым относится примерно к 1918 г., когда я и он работали преподавателями историко-филологического факультета МГУ, кроме этого, мне приходилось с ним сталкиваться по совместной работе в РАНИОН по Институту археологии и искусствознания.

Вопрос: Только ли были знакомы или поддерживали и дружеские отношения?

Ответ: Только знаком, и это знакомство носило неприязненный характер, потому что в его лице я видел не учёного, а халтурщика. Насколько мне известно, обо мне он также отзывался нелестно»²⁶⁰.

В правдивости взаимных оценок Некрасова и Габричевского едва ли сто-

ит сомневаться, с всеми оговорками относительно обстоятельств, вызвавших их к озвучке. Однако едва ли Габричевский прав в оценке трудов Некрасова как «халтуры»: если то, что сделал Некрасов, «халтура», как же охарактеризовать сочинения остальных? Просто Некрасов исходит из иных, *восприимчивых* оснований, и потому приходит к напрашивающемуся экзистенциальному заключению. Габричевский имел иные задачи, цели и основания. В этой плоскости их нельзя сравнивать. Размышления Некрасова дополняют концепцию Габричевского своей субъективно-экзистентной основой архитектурного мышления. Если Габричевский — феноменолог, Некрасов — мыслящий «архитектурный зритель».

Совершенно иначе, менее теоретизированно, но под более острым историческим углом зрения подошёл ко взглядам Габричевского его друг и однокашник по Московскому университету, поэт и переводчик с древних и новых языков *Сергей Васильевич Шервинский* (1892–1991). Обратимся лишь к одной его статье 1923 года, посвящённой исследованию феномена стеной плоскости.

Идея Шервинского некоторым образом соотносима с концепциями как Габричевского, так и Некрасова; она уточняет их «общий» характер и придаёт категориям, в частности, поверхности и плоскости (вводимым и скрупулёзно изучаемым Габричевским и зарисовочно — Некрасовым) конкретно-исторический смысл. Это тесно связывает его с традицией формального метода и как бы придаёт ещё большую остроту как рассуждениям Эжена Виолле ле Дюка, который сопоставил принцип образования внутреннего объёма у греков и римлян, так и теоретизирования Жолтовского над типами построения — стенового и каркасного (у греков и римлян) — архитектурного организма.

Некрасов и Шервинский исходят из одного очевидного постулата: «Основной момент в творческом архитектурном акте — создание известного пространственного объёма»²⁶¹. Следуя Габричевскому, Шервинский свидетельствует, что создание такого объёма может быть материально осуществлено двояким путём: либо методом 1) «вытия» из сплошной массы (негативное зодчество), либо путём 2) «изоляции» данного пространственного объёма посредством материальной оболочки (гегелевская неорганическая скульптура). Шервинский акцентирует на процессе строительства: только в пределах строительства возникают понятия отдельных взаимно координируемых архитектурных элементов и, как частность, — собственно понятие стены и вообще стеной плоскости. Не феноменологический, не экзистенциальный — практический, прикладной характер рассуждения очевиден.

Вместе с тем, *феноменология плоскости*, предлагаемая Шервинским, дуалистична: изоляция архитектурного объёма массой может быть 1) *условной* и 2) *безусловной*. Первая это «неполная» изоляция (навес, аркада, лоджия, ло-

Сергей Васильевич
Шервинский
(1892–1991),
рисунок автора, 1992,
публикуется впервые;
фото 1950-х



джетта), вторая — «полная» (собственно стена). Изолирующая плоскость может быть 1) материальной (стена) и 2) идеальной (дверной проем, окно) или, в терминах автора, — 1) реальной и 2) условной. Понятие *иррациональной плоскости*, вводимое Шервинским, предполагает не только непризнание её неким конструктивным элементом, но даже не понимается как совпадающая с идеальной изолирующей плоскостью. «Такая “иррациональная” плоскость не может быть локализована в пространстве, и её можно было бы приравнять пустоте или бесконечности»²⁶². Иррациональные плоскости, формирующие пространство аркады, лоджии или навеса, целиком субъектны, и акт сознания того, что стена здесь не является необходимой, есть прямое следствие некраповского «примышления» основной системы «навеса» и «главная ось целого устремления архитектурного мышления».

Шервинский, приводя примеры греческого периптериального храма, упускает феномен *точки зрения*: ряд колонн греческого храма, наблюдаемый в перспективе, «с угла», превращается из *иррациональной стены* в *стену условную*, поскольку интерколумний скрадывается условиями «точки зрения». Таким образом, плоть стены может быть «массивно» воспринята в фронтальном качестве²⁶³. Шервинский считает, что в архитектурных произведениях, в которых налицо условная стенная плоскость, ничто не определяет её настолько, чтобы пространственная форма здания «была бы достаточно выявлена и при отсутствии данной стенной плоскости»²⁶⁴. Анализ ряда типов греческих храмов ещё раз позволил Шервинскому подтвердить важное заключение, что греческое архитектурное сознание базировалось на конструктивном характере стойки и балки, но не на конструктивности самой стены. И, по сути дела, применение «всякой полуколонны, пилястры, анта влечёт неминуемую условность сочетаемых

с ними плоскостей и свидетельствует о тождестве принципа «столбы — покрытие»²⁶⁵. Более того, продолжая эту мысль, можно заметить, что как зрительный акцент в классицизме ордер отчуждается от стены как её тектоническая антитеза, тем самым приближая ордер к его античной модели только по видимости, но не по сути.

Именно в этом коренится характерный для послеантичного времени образ своеобразной «несвободы» ордерного принципа вообще. Домысливание оказывается тектонической интенцией архитектурного мышления. Такого домывливания лишён непрофессионал. Это восприятие не является «простым», непосредственным. Нужно было сознательно прийти к идее об идеальной стеной плоскости. Некрасов в статье о готике подтверждает эту мысль, не ссылаясь, как у него заведено, на Шервинского:

«Не существующая, но постулируемая поверхность проходит по колоннадам храма, отрезая ими организованное пространство от окружающего, неорганизованного»²⁶⁶.

В 1925-м, рассуждая о покрытиях в архитектуре Передней Азии, Некрасов вспоминает идею Шервинского:

«Масса античного храма давит на землю, на своё основание, но это давление не представляет ничего сплошного; это не есть давление на каждую точку в горизонтальной плоскости, на которой лежит ограничение здания, ибо это ограничение не стена, а колоннада. На этих впечатлениях явилась даже попытка толковать особым образом отношение к стене как к ограничению объёма здания в античной и византийской архитектуре»²⁶⁷.

Но в первом случае поверхность, проходящая по колоннаде храма, не только отсекает организованное пространство от окружающего, но и соединяет его с окружающим точной притиркой. Во втором случае в греческом храме была стена-оболочка, имеющая оперение с двух сторон: снаружи это был «периптер», а внутри — «перистиль»; таким образом, внешнее и внутреннее сближается по форме этого оперения.

Если же вести речь о впечатлении, в принципе соглашаясь с Некрасовым, то, по сути, не колонны, а мощный пьедестал, подиум периптера одной сплошной точкой давит на поверхность земли. «Струны» колонн при помощи моих «впечатлений» могут звучать как идеальная стенная плоскость. А могут не звучать.

Усугубляя понятие стеной плоскости, Шервинский пишет, что всякое зияние, отверстие, окно, углубление будет восприниматься неким ущербом для этой плоскости. Плоскость должна быть гладкой. Осмелюсь предположить, тезис смутил Габричевского, чем спровоцировал его пристальные рассуждения о поверхности и плоскости в 1928 году.

Сравнивая Ближний Восток и Грецию, Шервинский говорит, что подобно

тому, как из рудиментарной формы деревянного навеса на столбах естественно возникает система ордера (явно не соглашаясь с Виолле ле Дюком), — на Востоке из основы плоскостного подхода естественно образуются свод и купол.

«От свода мысль совершенно последовательно переходит к куполу как высшему и 7 совершеннейшему выражению сплошной стены, вышедшей из “плоскостной” архитектурной системы»²⁶⁸.

Те же тенденции, впрочем, можно проследить на материале Рима и Греции. Скажем, Некрасов в статье о купольных покрытиях Передней Азии тонко развивает это положение.

Работа, проделанная Шервинским, свидетельствует о его безусловной причастности идеям Габричевского и следовании ему в самом принципе рассуждения, также близком феноменологическому. С одной стороны, она будто вытекает из концепции об организации оболочки, являясь её частным случаем, с другой, — будто предваряет рассуждения и Габричевского, и Некрасова, предлагая рассматривать стену и с точки зрения феноменологии.

Я остановился на самых выпуклых моментах архитектурной теории 1920-х. При разнородности выводов и структур затронутых концепций налицо единство подхода к изучению феномена архитектуры. В прежние времена всем троим пришили ярлык «реакционных идеалистов и формалистов», но давно уж видна качественная философская испарушенность архитектуроведческих наблюдений Габричевского, Некрасова, Шервинского, в чём они могут на равных соперничать с мировой архитектуроведческой мыслью*. Рассмотренные выше наблюдения над архитектурой помогают углубить процесс понимания архитектурного пространства, побуждают осмысливать архитектурную деятельность в категориях причастности к истории архитектуры.

Жолтовский и Габричевский: практик теории и теоретик практики

Творчество Ивана (Яна) Владиславовича Жолтовского (1867–1959) всегда интересовало архитекторов. О нём есть книги Шайгена Айрапетова (2004) и Селима Хан-Магомедова (2010); первая²⁶⁹ очень личная, потому не в счёт, вторая — биографически обзорная с прекрасными иллюстрациями; есть диссертация А. В. Фирсовой в Московском университете (2004), но и этот труд, сам по

* См.: Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory / Ed. by Neil Leach. London; New York, 1997. 410 p. В книге, среди прочих, собраны *архитектуроведческие* тексты Г. Башляра, М. Хайдеггера, Х.-Г. Гадамера, А. Лефевра, Дж. Ваттимо, Р. Барта, У. Эко итд.

себе научно полезный, тоже историко-обзорное «снятие сливок» с материала, не затрагивающее теоретические аспекты деятельности Жолтовского.

«В данной работе, — пишет автор, — мы попытаемся дать ответ на основополагающий вопрос: почему творчество И. В. Жолтовского актуально и в современной архитектурной ситуации. Для этого мы предлагаем изменить устоявшуюся позицию, с которой оценивается творческая деятельность мастера как эпигонство или вторичность. Мы анализируем наследие Жолтовского, в том числе и с точки зрения его великой просветительской миссии»²⁷⁰.

Не более. Есть книжка И. Е. Печёнкина и О. С. Шурыгиной «Архитектор Иван Жолтовский: Эпизоды из ненаписанной биографии» (2017), в которой тоже отдана дань биографии, а не теоретическим взглядам мастера. Юбилейные статьи в архитектурных журналах, выходившие регулярно ещё при жизни мастера; изящно изданный большеформатный каталог увражей, составленный Г. Д. Ощепковым, предварённый его неброской вступительной статьёй (1955)²⁷¹, публикации Р. Я. Хигера, Н. П. Былинкина, Л. К. Игнатъевой, Г. И. Ревзина, Дм. Хмельницкого²⁷² итд, являясь вкладом в изучение наследия мастера, тоже не исчерпывают *парадокс Жолтовского*. По кусочкам есть, куском не предлагают.

Всё это представляется тем более странным, что речь идёт о значительнейшей фигуре в архитектурной практике первой половины XX века, противоречивой как всякая значительность. Никто, пожалуй, столь долго не оказывал на архитектуру Российской империи и СССР влияния, как Жолтовский. Быть может, именно эта противоречивость и в то же время стабильная верность одному стилевому направлению делают не только его личность и мироотношение привлекательными для изучения.

Сложность двух фигур — *практика Жолтовского и теоретика Габричевского* — без сомнения, рано или поздно должна была явиться предметом пристального анализа, поскольку в контексте советской архитектуры приобрела такие причудливые, даже одиозные социальные очертания, что, по-видимому, благодаря Жолтовскому Габричевский как теоретик сумел занять в теории архитектуры 1940–1950-х надлежащее «практическое место», а Жолтовский в интерпретации и «изложении» Габричевского приобрёл свою «теорию». Иначе говоря, в опыте характеристики творческого метода Жолтовского собственная теория Габричевского получила новый окрас, найдя прикладное выражение.

Популярность и значимость Жолтовского в архитектурных кругах и сферах искусства вообще были огромны. В поздравительном письме из ссылки (27.XI.1942, Каменск-Уральский) по случаю 75-летия зодчего Габричевский писал:

«Я всю свою жизнь посвятил искусству, отдавал и отдаю ему всю свою любовь и все свои мысли, но и многое и, быть может, самое главное в искусстве открылось мне только в беседах с Вами и в Вашем творчестве. И это прежде всего относится



Иван Жолтовский в рабочем кабинете, начало 1950-х

к архитектуре, на которую Вы мне открыли глаза. Я давно привык проверять свои суждения и свой вкус, прислушиваясь к Вам, всматриваясь в Ваш художественный почерк, а в Вашем отсутствии всё время думая о том, что сказал бы Иван Владиславович и как он поставил бы этот вопрос.

Ваш образ мысли стал для меня настолько близким, что я не представляю, как бы я мог существовать без этого единомыслия <...> умственная и художественная потребность в Вас давно сделалась для меня потребностью жизненной и душевной <...> Мне иногда кажется, что, если бы мы познакомились с Вами раньше, Вы сделали бы из меня настоящего художника, и мне иногда бывает грустно и досадно, что я не смогу в ответ на всё то, что Вы делаете и сделали для меня, создать что-нибудь достойное Вашего внимания ко мне, создать произведение искусства, которое мне было бы не стыдно Вам показать <...> Я мечтаю <...> провести остаток дней своих при Вас, чтобы принять, сохранить и передать потомству хотя бы частицу той правды о природе и искусстве, которой Вы так щедро одаряете всех тех, кто имеет счастье слышать Ваши слова и вникать в Ваши мысли»²⁷³.

Программная минимонография Габричевского «Иван Владиславович

Жолтовский как теоретик архитектуры: Опыт характеристики», написанная в 1946 году к 80-летию зодчего, представляется наиболее важной из всего, что было написано им в области теории архитектуры в 1940-е — после вынужденного отхода от исследований в этой области, проводившихся до войны в ГАХН и Академии архитектуры СССР. Поскольку Габричевский вынужден был отойти от теоретико-архитектурных студий и заняться историей архитектуры и искусства (преимущественно эпохи Ренессанса), преподавал и продолжал переводить ради хлеба насущного, эта статья также может считаться его последней важной теоретической работой.

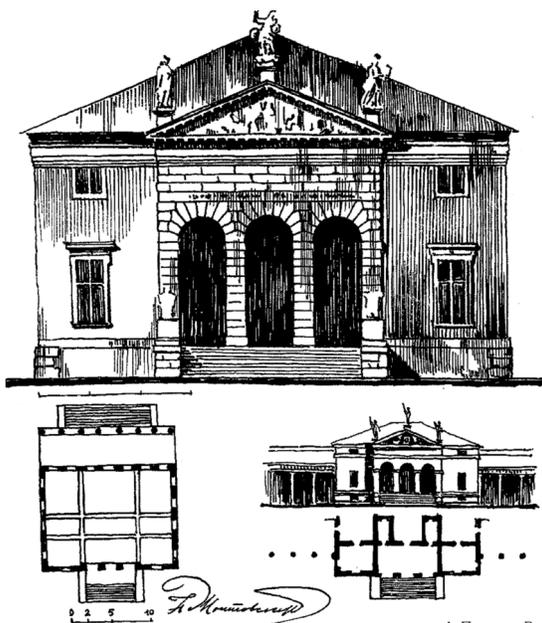
Активное сотрудничество Габричевского и Жолтовского, по свидетельству О. С. Северцевой²⁷⁴, началось в 1920-е, когда Габричевский всерьёз занялся теорией архитектуры, хотя знакомы они были раньше — Жолтовский был дружен с родителями Габричевского. Контакты с Жолтовским стали особенно тесными, когда в 1926 году он переехал в бывший дом Е. В. Габричевской (Бодиско), наследственный дом Станкевичей (ул. Станкевича, 6).

«Жолтовский пользовался огромным уважением и авторитетом. Ученики и друзья называли его за глаза “Папой”, намекая на папу римского. Александр Георгиевич в это время активно продолжал исследования, начатые совместно с Кандинским, и его интерес к палладианству Жолтовского может показаться странным. Обращение Жолтовского к классике Габричевский расценивал не как возврат к застывшим классическим образцам, а как путь формирования нового художественного мышления. Он увидел, что классические архитектурные формы Жолтовский наполняет совершенно иным, современным содержанием, и его художественный язык несколько не уступает в смелости самым дерзким опытам архитектурного авангарда»²⁷⁵.

По свидетельству Вл. Маркузона, роль Жолтовского в развитии советской архитектуры представлялась Габричевскому во многом схожей с ролью Фаворского в развитии графики. Габричевский, без сомнения, ясно видел общие черты, свойственные обоим мастерам, — «философский склад мышления, определивший глубокий подход каждого из них к изучению истории из внутренних закономерностей своего искусства»²⁷⁶.

Габричевский как теоретик и Жолтовский как практик (и теоретик) существовали в одном культурном времени, жили общими пристрастиями к классике, осознавали тяжесть окружающего, к которой приходилось приравниваться, чтобы работать.

Анализ указанной статьи, на котором остановлюсь, предпринимался фрагментарно (до её публикации в 1983-м журналом «Архитектура СССР» по рукописи из архива Ольги Северцевой) Вл. Маркузоном (1976), Вениамином Быковым (1976, 1978) и Григорием Ревзиным (1988). Сказать, что дело сводилось к цитированию нельзя: авторы стремились, пересказывая, понимать,



А. Палладио. Вилла
Бьянко Сарраченто в Финале

Главный фасад жилого дома в усадьбе Бережки под Москвой, 1910,
архитектор И. В. Жолтовский. И его палладианский прообраз*

а Вениамин Быков даже транспонировал размышления Габричевского о Жолтовском на мировоззрение Георгия Гольца.

Габричевский задался целью связно изложить основные позиции теории Жолтовского, в критический их разбор не входя. Этим объясняется, что ему в статье принадлежит лишь методологическая сторона дела, существо же его — целиком на «творческой совести» Жолтовского.

Принцип, которому следовал Габричевский в анализе теории Жолтовского, методологически отчётлив. Быков назвал систему категорий, которыми оперирует Габричевский, «постулатами Жолтовского»²⁷⁷. Таких постулатов Габричевский выделяет шесть: *глаз, природа, архитектурный организм, гармония, история, человек*²⁷⁸. В результате у Габричевского получается «не более

* Здесь и далее рисунки произведений Жолтовского выполнены мной (1992). Впервые опубликованы: *Андрій Пучков*. Иван Жолтовський у парадоксальних пертурбаціях архітектурного часу, або Башточка як семіотична колізія хронотопу // *Культурно-містецькі обрії* '2017: Збірник наукових праць НАКККіМ / За заг. ред. К. І. Станіславської. Київ, 2017. Вип. 3. С. 128–147.



Здание Российского скакового общества на Беговой улице в Москве, 1903–1904, архитектор И. В. Жолтовский

как набросок или эскиз портрета»²⁷⁹, но ещё не самый портрет, в котором автор стремился бы уловить как типичные, так и индивидуальные черты кругозора здраво умствующего зодчего.

Основным теоретическим постулатом Жолтовского Габричевский называет «ГЛАЗ». Проводя параллель с «абсолютным слухом» в музыке, он формулирует категорию «абсолютного глаза», которая, по его мнению, раньше не предлагалась.

Этому стоит возразить, поскольку, как известно, понятие «абсолютного глаза» и «абсолютного зрения» встречаем в трудах Конрада Фидлера (см. выше), согласно которому искусство является средством, при помощи которого человек «желает выйти из своего одиночества и вновь приобрести связь с природой» для того, чтобы преодолеть хаос чувственных впечатлений, вызываемых наличной действительностью. Это осуществляется посредством развития «видения», которое полученные нами впечатления способно «поднять на высоту определённости и чистоты». Такую форму видения в искусстве Фидлер называет «абсолютным зрением». В основе лежит чистое созерцание, очищенное от какой-либо логической или моральной примеси, ведущее к познанию «чистой формы» предметного мира («формы бытия» в отличие от «формы воздействия» в терминах Гильдебранда). Воссоздание этой «чистой формы» и входит в задачу искусства²⁸⁰. Хотя Габричевский отрецивается от знакомства с теорией



Театральный зал в особняке МИД СССР на ул. Алексея Толстого в Москве, 1946, архитектор И. В. Жолтовский

Фидлера (что, учитывая его эрудицию, выглядит странно), но следует идеям последнего. «Без наличия абсолютного “глазомера” как в области пространственной формы, так и в области цветового качества, величайшие проявления человеческого гения в архитектуре, живописи и скульптуре — необъяснимы», — пишет он²⁸¹. Сущность этого постулата, по Габричевскому, состоит в выяснении вопросов пропорциональности и гармоничности произведений архитектуры.

Поскольку «проблемы пропорциональности выдвигаются всё чаще и чаще, и этим мы в значительной степени обязаны И. Жолтовскому», Габричевский предлагает сопутствующую категорию «культура глаза», которая является обозначением одного из основных компонентов архитектурного мастерства, имеет педагогическое значение. У Жолтовского культура глаза неразрывно связывается с его «художественной совестью»²⁸², необычайно обострённым чувством ответственности за произведение. В этом отношении мастер является незаменимым наставником, советчиком и критиком. Так что «глаз» получает у Габричевского целиком практическое значение. «Глаз» существует не сам по себе, никаких метафизик с идеализмами здесь, конечно, нет: напрасно в них обвиняли автора в 1949–1950 годах. «Глаз» всегда в приложении к чему-то. В данном случае — к остальным пяти постулатам.

Безусловно важным является рассмотрение «глаза» в контексте понятий статики и динамики архитектурного произведения. Жолтовский уделял этим

категориям много внимания. Можно даже сказать, что они были для него первичней прочих. Как замечает Габричевский, *архитектурный язык* строится на тонких нюансах отношений несущих и несомых частей, отношений между силой роста и силой тяготения, равно как и перспективных отношений, которые свойственны нашему зрительному восприятию. Сам Жолтовский в одной из лекций перед архитекторами ВОЕНПРОЕКТА (1939–1940) отмечал, что

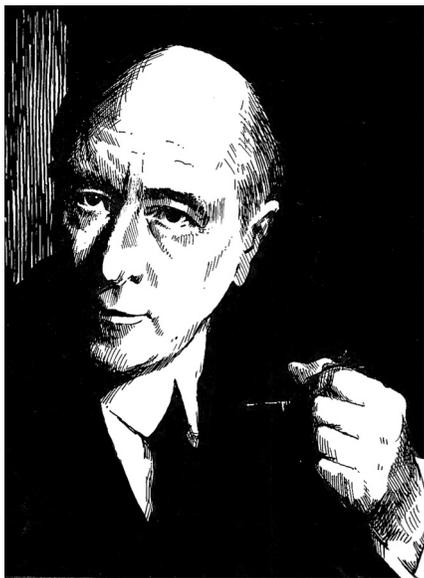
«есть два закона решения архитектурного объёма: динамический и статический. Объём статический играет роль господствующего пятна в ансамбле и подчиняет себе остальные составляющие его объёмы, которые должны быть решены динамически. Так, например, Парфенон статичен, остальные постройки Акрополя динамичны; Иван Великий в Кремле — статичен, остальные здания, даже башни, — динамичны»²⁸³.

Та же мысль получила развитие в статье «Воспитание мастера архитектуры» (1937):

«Необходимо помнить, — пишет Жолтовский, — о созидательной силе “статического начала”. Оно, подобно растительному семени, завязи, порождает подчинённые ему формы. Формы эти развиваются в определённой закономерности <...> чем дальше от питающего их “статического начала” отдельные элементы, тем больше они множатся и разветвляются в строго определённой последовательности, сопровождающейся облегчением и уменьшением форм. Закон дифференциального развития приводит нас к *закону роста организма* (курсив мой. — А. П.), роста, преодолевающего силу тяготения в вертикальном направлении и инерцию — в горизонтальном»²⁸⁴.

В статье «Ансамбль в архитектуре» (1940) Жолтовский вновь говорит о динамическом развитии статического начала архитектурной формы: доминанта имеет статическую форму, то есть лишена чёткой направленности, в то время, как все остальные подчинённые ей части имеют форму динамическую, то есть обладают направленностью, которая зависит от местоположения доминанты по отношению к другим членам организма. При этом, однако, статическое начало отнюдь не является нейтральным (мёртвым) центром композиции, но источником жизни для всего организма в целом, организующим её началом, как почкой или завязью, определяющей закономерный рост ансамбля.

Для городского ансамбля в целом та же мысль повторится и в рассуждении 1951 года «Город, улица, дом»: после сооружения в городе здания, принявшего на себя роль статического начала, все остальные архитектурные постройки должны решаться динамично, то есть получать определённую направленность по отношению к ведущему сооружению. Здесь же любопытны мысли мастера по поводу симметрии и асимметрии в композиции ансамбля: симметричным здание может быть тогда, когда главенствует в композиции (статическое начало), когда оно центр композиции или когда находится в общем ряду безличных элемен-



Академик архитектуры
Иван Владиславович Жолтовский
(1867–1959).
Рисунок автора, 1992.
Публикуется впервые

тов повтора. Асимметричным (динамичным) здание должно быть лишь тогда, когда оно подчинено, второстепенно, и либо должно показать направление к главному статическому, симметричному объёму, поддерживая его значимость, либо свидетельствовать о направленности всей композиции к объекту притяжения: центру города, реке и проч. Это замечание о логичности динамизма было высказано в 1940-е, когда каждое городское здание обычно делалось подчёркнуто самостоятельным, самим в себе, с собственной осью симметрии, то есть без особого попечения о целостном ансамбле.

Очевидно, что статическое и динамическое начала как элементы архитектурной композиции занимали творческую мысль Жолтовского постоянно. Они имеют сугубо «офтальмологическую», визуальную, и в то же время — сколь ни странно — содержательную наполненность.

Собственные размышления Габричевского после 1920-х, во многом перекликающиеся с мыслями старшего друга, зиждутся на других основаниях. Габричевский подходит к этой идее философски, Жолтовский же большое внимание обращает на полезностную, практическую сторону вопроса. Но для обоих мыслителей архитектурный организм это маневр для творческого поиска, в котором, объединившись с двух противоположных сторон (теоретически-философской и композиционно-практической), общая идея статики и динамики²⁸⁵ приобретает необходимую ей мыслительную законченность.

Возвращаясь к постулату «глаз», отмечу, что декларируемая Габричевским «связь ясности зрительного образа с художественной совестью» Жолтовского существует в его работах наглядно. Жолтовский, на протяжении полувековой деятельности в архитектуре не изменивший ренессансным идеалам (невзирая на все искушения стиля, времени, возможностей строительного материала), принадлежит к тому типу художников, который обладает прежде всего

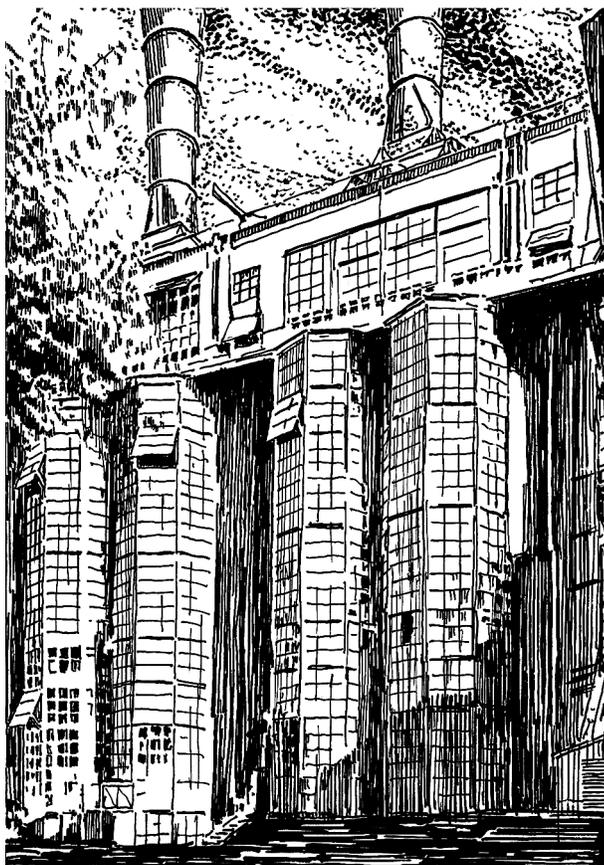
«доверием к глазу как совершенному, непогрешимому органу познания мира, что <...> типично для классического реализма в искусстве. И Леонардо да Винчи, и Гёте уверены в том, что глаз, воспринимая единичное, видит всеобщее, что художник в индивидуальном явлении усматривает типическое, то есть закономерное»²⁸⁶.

Это требует от мастера точности слуха и зрения, ясности мысли, которые невозможны без «художественной правдивости» и без известной степени честности перед собой.

Доверие к профессионально отточенному глазу попеременно с продуцируемой художественной правдой имеет и логику, и законы. Их источником оказывается «ПРИРОДА». Жолтовский видит её двоякой. Во-первых, следует античному представлению, что человек, творя, «подражает» природе (стоики, Аристотель), но не повторяет её произведений, а как бы продолжает «творчество самой природы» на основе её собственных законов, в гармонии с ней. Во-вторых, и это главное, природа для Жолтовского — природа того материала, с которым он работает как архитектор, внутренняя сущность, организованность и органичность, свойства которых задействует в качестве значимых для *художественной правдивости* построения организма. Архитектурная вещь должна совпадать с природой по принципу построения²⁸⁷.

Связь с природой выражается, с одной стороны, в том, что природный антураж является значимой частью архитектурного целого («организм»), он либо подчинён, либо подчиняет, либо они оба гармонично слиты. С другой же, — в том, что постройка является как бы равнодействующей между двумя природными диаметрами — землёй и небом, тяготением (вниз) и ростом (вверх). Это геометрия и география, планиметрия и топология, «Клара и Роза». Как удачно замечает Быков, закономерности природы и природное окружение, наряду с функцией и структурой лежат в основе архитектурной композиции, на них строится «весь выразительный язык её вертикальных и горизонтальных членений, система пропорций и тектоника сооружения».

Соглашаясь с мнением Григория Ревзина в оценке роли Жолтовского в советской архитектуре, вероятно, не будет ошибкой предложить *социальную интонацию понятия «природа»* в его творчестве. Имеется в виду суровый государственный климат, в котором Жолтовскому пришлось работать. С одной



Котельная
Московской ГЭС, 1923,
архитектор
И. В. Жолтовский

стороны, он будто бы органично вписывался в стилистический ранжир «сталинского ампира», был отмечен Сталинской премией, с другой, — его личная практика настолько выпадала из этих грубых рамок, что даже трудно представить для неё контекст более неподходящий: престарелый дворянин с неизжитыми при большевизме прежними манерами, московский барин-сноб в профессорской шапочке, дореволюционный академик архитектуры, и — орден Ленина, Сталинская премия.

«Его теория не носит пропагандистского и конъюнктурного характера. Её внутренняя чуждость архитектурной теории социалистического реализма не вызывает сомнений, — говорит Ревзин. — Один из самых яростных борцов против “формализма” и “космополитизма” в архитектуре, М. П. Цапенко <...> обративший внимание

на Жолтовского, ужаснулся тому, кто стоит едва ли не во главе советской архитектурной школы <...> И если теория социалистического реализма лишь в крайне опосредованной форме отражала реальную творческую практику, влияя на неё скорее в административном, нежели в художественном плане, то теория Жолтовского — творческое кредо, к которому желают прийти, а не к которому вынуждены приспособиться»²⁸⁸.

Специфика моей книжки не позволяет дольше задерживаться на этом аспекте, однако изучение *социальной природы* архитектурного организма в мировидении Жолтовского представляет интерес для архитектуроведения. Именно с этой точки зрения, быть может, не сыскать в истории архитектуры XX века фигуры более парадоксальной, чем Жолтовский.

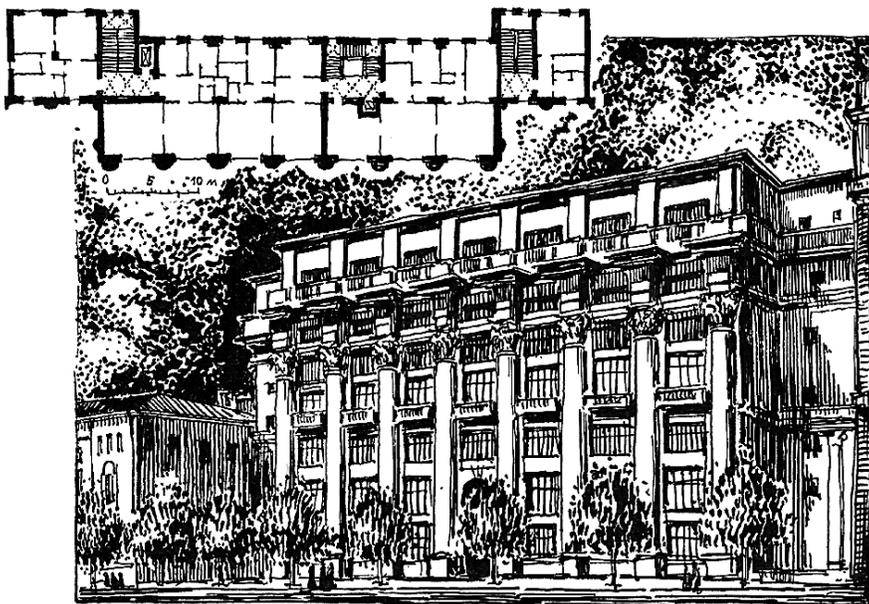
Вслед за постулатом «природа» Габричевский чтит **«АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРГАНИЗМ»**. Из всех природных закономерностей, — говорит он, — наглядно данных «нашему зрительному опыту, закономерности органического мира наиболее богаты, сложны, совершенны и наиболее выразительны»²⁸⁹.

Категория «организм» уходит корнями в историю. Пожалуй, наиболее ярко она выражена в трактате Палладио «Четыре книги об архитектуре» (1570). Тело и произведение искусства не механическое сочетание разнородных частей и органов, а сообразное их единство, со своими специфическими функциями, которые во многом сходны: социально или психологически. На русский язык трактат Палладио перевёл Жолтовский.

Итак, в теории Жолтовского можно выделить три основные особенности его понимания организма. Это: 1) наличие единой идеи или замысла, определяющего все выразительные и формальные качества целого и его частей. 2) Содержание определяет форму²⁹⁰. Идея не исчерпывается темой или сюжетом; недостаточно, чтобы функциональное содержание постройки, её назначение было полно и убедительно выражено во внешних архитектурных формах. 3) Это содержание должно быть эмоционально насыщенным, должно иметь особый характер²⁹¹.

Более сжато: единство идеи (или замысла); преобладание содержания над формой; эмоциональная насыщенность содержания. Это классическое понимание архитектурного организма. Даже если утверждать, что содержание и форма в архитектурном произведении неразрывны²⁹², всё равно приходится говорить о том или ином преобладании в произведении архитектуры либо «формы», либо «содержания», и пусть это будет материализм и «марксистско-ленинская эстетика» — в хорошем исполнении, например, бывшего киевлянина Моисея Самойловича Кагана (1921–2006):

«Глубочайшее взаимопроникновение содержания и формы, достигнутое в результате творческого процесса, сказывается в том, что между ними нет каких-либо гра-



Жилой дом на улице Моховой в Москве, 1934–1935, архитектор И. В. Жолтовский

ниц, демаркационных линий; напротив, в произведении искусства *всё является формой* (так как в вещественном его составе нет ничего, кроме слов, движений, красок, объёмов, звуков) и одновременно *всё является содержанием* (так как в каждом элементе его формы и во всех их очертаниях заключён некий внутренний поэтический смысл, некое выразительное значение). Поэтому различать его содержание и его форму можно лишь так, как различаются значение и знак, — как *духовное* наполнение, *духовный* смысл, *духовная* информация, заключённая в данном произведении, и как *материальное воплощение* этой информации, этого значения, этого смысла в слове, звуке, движении, рисунке, цвете, объёме»²⁹³ итд.

«Архитектурный организм» Жолтовского имеет те же признаки жизнепроявления, что и обычный организм. Больше: они практически неотличимы.

Архитектурный организм в процессе «роста» принимает все те формы, что и живой, но *статически*: 1) «молодой» и малый организм развивается в быстро убывающих и крупных членениях, 2) «зрелый» и большой организм растёт в медленно убывающих и мелких членениях, организм 3) «стареющий» и умирающий, в котором сила роста уже не преодолевает силы тяготения, имеет членения не убывающие, но нарастающие.

Если Моисей Гинзбург дал ухватистое по диалектичности определение

развития стиля²⁹⁴, то Жолтовскому принадлежит примерно та же экспликация *на* специфику развития архитектурной композиции, то есть он — вслед за Гинзбургом — до известной степени дублирует стилевую характеристику архитектурного организма почти в геронтологических категориях.

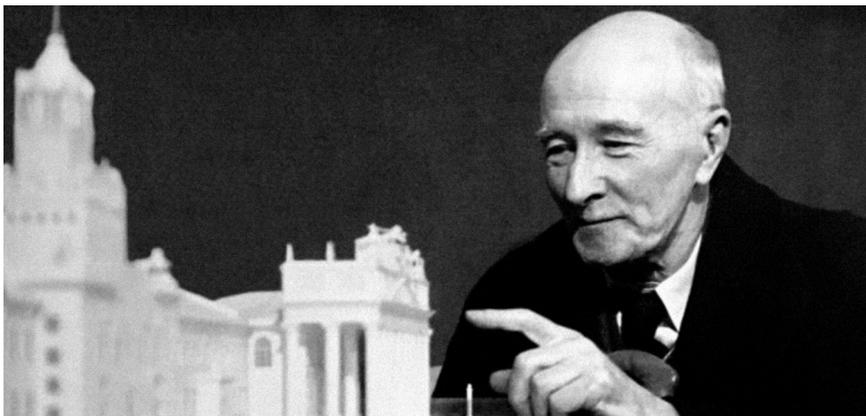
Понятие «архитектурный организм» у Жолтовского и Габричевского, в каком бы контексте оно ими ни употреблялось, следует, на наш взгляд, понимать, во-первых, как некую характеристику архитектурного произведения (здания, площади / улицы, города) в качестве социального явления, способного в силу обстоятельств изменять функциональную структуру, подчиняя этим изменениям архитектурную форму этого произведения. Во-вторых, — как оценку конкретной архитектурной формы, которая целостно представлена в её прагматических, художественно-композиционных и потому отчасти эстетических качествах. (Развитие этих положений требует отдельного исследования.)

В анализе Габричевским постулата «архитектурный организм», конечно, сталкиваемся с понятием «природа» и привычными категориями статики и динамики. Подобно дереву, уходящему корнями в землю и ветвями в небо, классический, совершенный архитектурный организм всегда развивается, множится от своего статического начала в бесконечность.

Закон развития и дифференциации или же, по слову Жолтовского, закон «размножения» организма, определяет общую композицию «массы» произведения. Обращаясь к городскому организму, Габричевский вновь говорит, что поскольку здание, являющееся статическим началом, организующим целый ансамбль, само может быть совершенным организмом, оно само в себе полагает и снимает противоположность конечного и бесконечного, статики и динамики. Так, в Парфеноне или в храме Вознесения в Коломенском статическая замкнутость преодолевается динамическим переходом от внешнего пространства к внутреннему замкнутому пространству, и оттуда снова к пространству природы. Здесь осуществлена дифференциация на 1) организм большой, что проявляется в композиции архитектурного ансамбля, и 2) организм малый, характерный для композиции внутренних пространств произведения.

Связь архитектурного организма с природой подводит Габричевского к определению архитектурного пространства: архитектурный организм замкнут, завершён и «конечен». И в то же время, он станет мёртвым, немым и бессмысленным, если не будет связан с окружающей средой, струящейся чрез него «как бы живительной влагой», и если эта связь не будет выражена в его форме. Сравним с мыслью Жолтовского: архитектура обслуживает человека целиком — от элементарных нужд отдельной особи до самых сложных и высоких потребностей коллектива²⁹⁵.

Противоречие практического характера теории Жолтовского наиболее



Академик Жолтовский и его ипподром

отчётливо, на мой взгляд, Габричевский выразил в постулате: «ГАРМОНИЯ». Рассуждая о системе пропорционирования Жолтовского, Габричевский ничего не говорит о специфике гармонических воззрений мастера, а общее размышление о теории пропорций, к тому времени уже, похоже, успевшее стать триумфом (труды Дж. Хэмбиджа, Э. Мёсселя, А. Цейзинга, М. Гика, Г. Тимердинга, переведённые на русский язык и выпущенные Академией архитектуры, книги Н. И. Брунова и Г. Д. Гримма), не может исчерпываться цитированием апофега Жолтовского: «Если взять тухлую колбасу и разрезать её по золотому сечению, тухлая колбаса останется тухлой колбасой»²⁹⁶.

Архитектуровед ограничивается общим утверждением, что заслуга мастера заключается не только в том, что он в результате многолетних исследований установил существование как в природе, так и в искусстве целого ряда систем построения, производных от золотого сечения*: главная его заслуга в том, что он обосновал художественный смысл, выразительную природу этой системы пропорционирования. Перемещая рассуждения Жолтовского о «гармонии» в контексте его теории, Габричевский указывает, что мастер дал в руки архитектору «мощное выразительное средство, которое <...> облегчает и изощряет “интуитивные” операции нашего глаза, но которым надо уметь пользоваться». Художественный замысел Жолтовский считает первичнее пропорций как средства его гармонизации²⁹⁷. Это стало общим местом гораздо раньше.

* В том числе «живой квадрат Жолтовского»: Н. И. Брунов. Пропорции античной и средневековой архитектуры. Москва, 1935. С. 6–8; А. Я. Штейнберг. Методы и инструменты архитектурного проектирования: Справочное пособие. Киев, 1977. С. 36–37.

Внеисторичность концепции Жолтовского, на которую Габричевский указывает в постулате «ИСТОРИЯ», оказалась наиболее уязвимой с стороны социальной природы его теории. Это не удивительно. Именно в неисторичности, временном «космополитизме» негласно, а потом и вслух обвинили школу Жолтовского.

«Действительно, — соглашается Габричевский, — все бегло перечисленные нами свойства совершенного архитектурного <...> организма подводятся И. Жолтовским под общее понятие классики и классического»²⁹⁸.

И тут же оправдывает все притязания, мастерски парируя их одним ударом, всего одной фразой: «Таким образом, понятие классики и классического даёт не историческую характеристику, а художественную оценку»²⁹⁹. В этом, пожалуй, камень преткновения и непонимания сути вопроса в оценке творчества Жолтовского на протяжении долгого времени. В маленьком разделе «История» Габричевский будто расставляет все необходимые знаки препинания, вскрывая суть этих препинаний. Делает он это виртуозно: нужно было любить Жолтовского, чтобы столь качественно вдумываться в его работу.

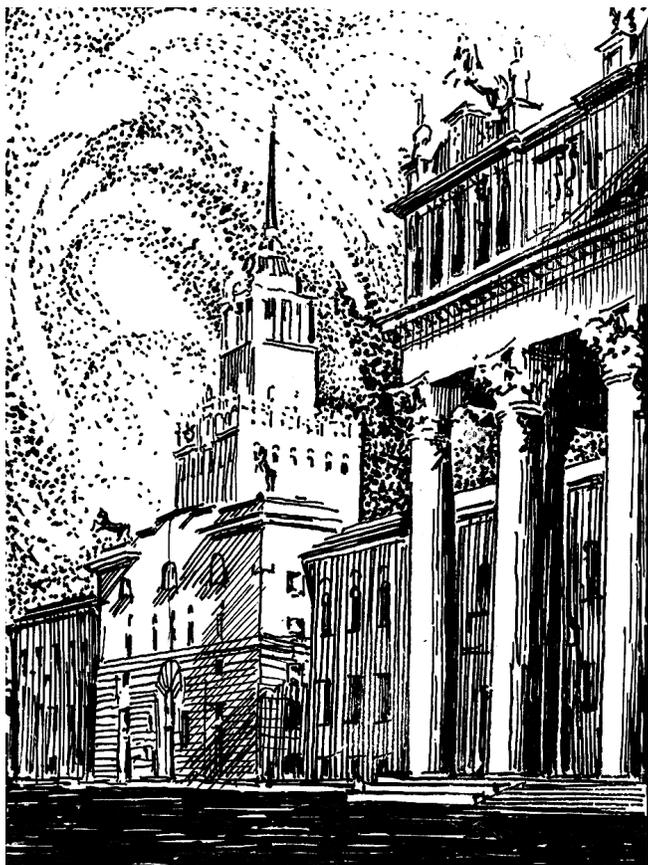
«Я имею в виду всем известное противопоставление “греческого”, “классического” архитектурного мышления и мышления “римского”, “барочного” — как двух основных типов решения проблемы роста архитектурного организма. Если в первом случае имеем облегчающееся развитие молодого организма, то во втором — образ созревшего растения с тяжёлым цветком <...> уже преодолевающего силу тяготения»³⁰⁰.

И вправду, если обратиться к немногочисленным публикациям Жолтовского, постоянно натыкаешься на эту демаркацию. Стоит заметить, речь о *логике развития организма*, о приёме, в пеленах которого он пестуется как архитектурное целое.

Статья Габричевского о Жолтовском 1946 года — новый и, увы, последний письменный всплеск архитектуроведческой мысли Габричевского.

Имя Габричевского как теоретика после 1920-х вновь прогремело в 1949-м (жестко, болезненно: он назван «охвостьем Жолтовского») в дискуссии о «формализме и безродном космополитизме». Благодаря этой работе и её беспощадной, грубой, несправедливой критике имя Габричевского как бы вновь «засверкало» на фоне идеологической ангажированности советской архитектурной теории. А потом, в 1952-м, ещё и несколько пинков в книге Цапенко. Габричевскому это обошлось дорого: остался без работы. Но живым.

Однако кроме разобранный выше статьи, нужно обратить внимание на диалог «Классика и эклектика: Беседа мастера с учеником» (1940). Это интервью, взятое Габричевским у Жолтовского, посвящено выяснению вопроса о сущности творческого метода последнего.



Реконструкция здания Московского ипподрома, 1949–1955, архитектор И. В. Жолтовский

Спокойный разговор двух уставших людей построен в стиле платоновского диалога, не меньше. Это не спор о терминах и понятиях, о классике и эклектике — это беседа о принципах архитектурного построения вообще.

Можно как угодно обращаться с канонической формой (Жолтовский изобилует примерами), если зодчий всесторонне понимает её тектонический смысл. Дух исследования, логика и рассудительность стоят выше конкретных историко-архитектурных традиций. Иными словами, классическая архитектура, по Жолтовскому, может быть не связана с ордерной композицией, классическим может быть произведение, которое вовсе не имеет колонн, пилястр или портиков (Жолтовский доказывает это своими произведениями последних лет:



Габричевский за музицированием, 1960-е

жилыми домами на Большой Калужской и на Смоленской площади). Классика, таким образом, — нечто, лежащее по ту сторону ордерной системы, нечто более широкое, чем только применение ордера.

«Классика, — рассуждает Алексей Лосев, — там, где есть некоторая абстрактность, целомудренное воздержание от разврата, психологизма и натурализма, нечто общее или всеобщее, бегущее сумбура и бесконечного хаоса, частностей и случайностей, т. е. чисто числовое, математическое, геометрическое, структурно-эйдетическое. Но классика в то же время там, где эта абстрактная всеобщность не есть только логика и система чисто рассудочных схем, а где она сама есть некая вещь, субстанция, некая живая сила и творческая мощь. Всмотримся в “классическое искусство” безразлично какой культуры, античной ли V в. до н. э. или новоевропейской эпохи Возрождения. Почему классические формы так солидны, увесисты, крепки и основательны? Почему их красота, стройность, холодноватая величавость или, как мы выражаемся, абстрактная всеобщность, так бытийственна, устойчива, фундаментальна? Именно потому, что под этими числовыми симметриями кроется чувство *онтологизма числа*, чувство вещественности всякой смысловой, а значит, и числовой структуры»³⁰¹.

Что Лосев в этом рассуждении отъявленный пифагореец, понятно. Однако нельзя же всё классическое истолковывать с точки зрения пресловутого Поликлетова канона, здесь неназванного, но безмолвно присутствующего (больше ведь апеллировать, по сути, среди древнего не к чему)?

Пожалуй, как я осмелился это сделать в предисловии, классической всё же можно считать всякую *форму рефлексивно-исторической сдержанности*.

Стиль, по Жолтовскому–Габричевскому, тоже связан с понятием классического достаточно опосредовано. «Стиль — явление преходящее, — утверждает Жолтовский, — каждый стиль это только вариации на тему <...> классики»³⁰².

Осмелюсь утверждать: творчество Жолтовского как бы избежало *проблемы* стиля. Нет, не мучился он над стилистикой своих произведений. Это потому, что стиль архитектуры Жолтовского не ограничивался словарём собственно классического. Давид Аркин в импровизированном «Разговоре о Жолтовском» (1940) заметил:

«Неужели только из-за возраста какой-нибудь прекрасной капители или веками проверенного профиля карниза Вы откажетесь от их применения в современной архитектуре? Ведь это же — проповедь новаторства ради новаторства!»³⁰³.

Звучит неожиданно, но призадуматься стоит. Над этим в первой половине XX века не задумывался советский сталинский ампи́р, зато во второй его половине задумался мировой постмодернизм.

Итак, скорее речь должна идти не о *внеисторичности* теории и творческого метода Жолтовского, а о её *надысторичности*, свободе от стереотипа времени и довлеющего в данную эпоху стиля. Не его вина, что они формально совпали в 1930–1950-х. Ему повезло, что не пришлось кривить творческой душой.

Предлагаемое понятие лишено тех отрицательно-оценочных обертонов смысла, которыми тяготеет над творчеством мастера ярлык «внеисторичности». Социально Жолтовский довольно «историчен» и смел. Напомню выступление академика архитектуры Виктора Веснина, первого президента Академии архитектуры СССР, на Майской выставке 1934 года:

«Иван Владиславович слишком большой художник, чтобы поставить этот дом (дом на Моховой для сотрудников НКВД. — А. П.) на улице советской столицы, он должен был его отделить, и он отделил его, он выкопал ров, который ясно поставил границу между современностью и прошлым. Жолтовский это отделение провёл во всём, в каждой детали. Если вы выйдете во двор, то увидите, что двор не только ограждён стеной от соседнего строения, — там создано замкнутое пространство, защитный двор. Всё отделено крепостной стеной от всего мира, вам кажется, что по этой стене ходит дозорный»³⁰⁴.

Довольно смелое по тем временам заявление. Жолтовский действительно защитил свою «историю» от социальных посягательств сталинской эпохи, хотя и дом был правительственный, и охранялся от населения как положено, и качеством строительства отличался от всего, что строилось вокруг. Но Жолтовский формологически корректно выделил постройку посреди центра Москвы, визави Александровского сада.

В *надысторичности* Жолтовского — закон классического построения архитектурного организма, не зависящий от исторических стилей, приёмов организации; утверждение того, что метод мастера, основанный на классике мышления, по своей сути неисторичен, вечен, и оттого классичен.

Последним постулатом в анализе взглядов Жолтовского был, ясное дело, «ЧЕЛОВЕК». Жолтовский прямо говорит, что архитектура организует не только пространство, но и человеческую психику, архитектура это «подлинный организатор жизни» (как писатель — «инженер человеческих душ»). Габричевский формулирует особое отношение мастера к человеку как к произведению природы, человек — естественный организм, органично же встраиваемый архитектурным «образом». Это не может не быть естественным. Если произведение архитектуры столь же прекрасно, как природа, человек не должен ощущать дискомфорта. Такое представление о природе человека предполагает и новое представление о человеке, создаёт «образ здорового, свободного, гармонически развитого человека». Собственно, рассуждение о постулате «человек» сведено к общей форме восхищения пониманием Жолтовским «места человека во вселенной» и в его творчестве, говорит о традиции и преемственности в собственной практике нутряных канонов зодчества. Такой себе «Тейяр де Шарден для архитекторов», будто «Вечерний Кафка для малят».

По сути, здесь нет ничего специфически принадлежащего Жолтовскому. «Человек» замыкает открытую систему постулатов по необходимости, потому что иначе нельзя: система рискует потерять логическое изящество. Но ничего нового здесь не сказано. Впрочем, Ревзин замечает, что

«то, что в архитектурной теории Жолтовского на место человека ставятся некие неовиталистические завязи и узлы, отнюдь не случайно. Ренессанс оказался как бы незаметно (характерно, что Габричевский именно здесь не заметил подмены) освобождённым от гуманистического идеала»³⁰⁵.

Если глядеть на человека с точки зрения его общественного статуса, действительно оказывается, что его место лишено того ценного ядра, на котором располагалось понятие о человеке в эпоху Ренессанса, столь чтимую мастером. Конечно, жилой дом на Большой Калужской, 11, заслуживший и суровые нападки и помпезные (после присуждения Сталинской премии) восхваления, тоже был создан не для «простого советского человека», а для сотрудников аппарата Совета Министров СССР (ну, не заказывали мастеру рядовые постройки и провинциальные гостиницы), это ничуть не меняет отношения Жолтовского к общему подходу в проектировании жилья. Человек здесь — абстрактная антропологическая мерка, некое «античное тело» божества, — занимает центральное место. С механической же точки зрения, конечно, человек это мера всех портных и всех архитекторов.

Теоретические воззрения Жолтовского, его высказывания и архитектурные афоризмы большинство исследователей отделяет от творческой практики. Но личность органична, если это личность.

Габричевский взял на себя труд сохранить для нас целостность концепции Жолтовского. Их взгляды на природу архитектурного организма совпадают в многих точках, иначе бы столь долгого сотрудничества не было. Маркузон пишет, что все публикации Жолтовского, равно как и перевод трактата Палладио, осуществлялись при непосредственном и тактичном участии Габричевского, в его «литературной обработке». Из жолтовских текстов заметно проглядывает габричевское письмо. Но эта подмена авторства, «плагиат наоборот», выполнены тонко, «по обоюдному согласию». Архитектура Жолтовского, по замечанию Ревзина, — архитектура не для своего времени, а для вечности, и именно так, парадоксально, она передаёт дух собственного времени, ибо как нельзя лучше толкует содержание архитектурного образа «тысячелетнего царства» большевизма.

«Уже сейчас, — пишет Габричевский в самом конце, — учение Жолтовского сыграло огромную роль в культурном росте советского архитектора, оно помогает нам заложить основы той будущей теории композиции, которая рождается на наших глазах вместе с советской архитектурой и для овладения которой каждый архитектор должен прежде всего научиться архитектурно мыслить»³⁰⁶.

Этот тезис беспробитен даже в его деланом ситуативном пафосе.

Через много лет после появления теоретического компендиума концепции Жолтовского, в 1954-м, зодчим была написана статья «О подлинной и ложной классике в архитектуре» (почему-то не вошедшая ни в одно из изданий «Мастеров советской архитектуры об архитектуре» — в 1953 году — по понятным временным причинам, в 1975-м — по маловразумительным), в которой обращается к проблемам архитектурного образа. До образа, кажется, он так и не добрался, зато в тексте есть замечательные строки, в который раз демонстрирующие неизбежность мировоззрения Жолтовского-архитектора, в какие бы социальные и технические условия оно ни было помещено:

«Я глубоко убеждён, что удешевление и индустриализация массового строительства, стандартизация и типизация не противоречат, а способствуют задаче создания величественной и радостной архитектуры <...> Если мы правильно решим проблему индустриализации, то сможем по-настоящему поднять нашу архитектуру на более высокую ступень, ещё более поможем быстрейшему становлению советского стиля архитектуры. На этом пути у нас имеется полный простор для новаторства»³⁰⁷.

Было бы странным утверждать, что Габричевский лишь «жадно впитывал» (как это следует из его собственных признаний) всё, что слышал от Жолтовского. Надо полагать, польза от профессионального общения практика и тео-

ретика была убедительно обоюдной. Именно здесь следует усматривать сходство позиций для осуществления сотворческого акта двух мастеров. Сходство такое проявлялось во многом.

Жолтовский хлопотал перед властями (он с дореволюционных времён был влиятелен «в сферах», затем удачно комментировал градостроительные идеи Ленина*) за ссыльного Габричевского в начале 1940-х, помог ему вернуться в Москву, вновь получить прописку. Именно Жолтовский пригласил в 1933-м Александра Георгиевича в Высший архитектурно-строительный институт читать лекции по истории архитектуры и создал условия для занятий архитектурой эпохи Возрождения.

«Вы знаете, что я всегда радовался и гордился тем, что я Ваш современник, — писал Габричевский в цитированном выше письме, — <...> судьба мне даровала возможность непосредственно черпать из этой сокровищницы большой художественной мудрости, хранителем которой Вы являетесь. Вы знаете моё глубокое убеждение в том, что Ваше творчество есть новый шаг на пути, завещанном человечеству теми немногими светлыми умами, о которых мы с Вами так часто говорили»³⁰⁸.

Космополитская травля Габричевского в 1949-м, по утверждению Ольги Северцевой, не отразилась на их отношениях: старый академик был не из пугливых. Они оставались друзьями и единомышленниками до самой смерти 92-летнего Ивана Владиславовича, последовавшей на строительных лесах в 1959 году.

* * *

Как советские архитектуроведы 1920-х, так и архитекторы-практики оставили теоретическое наследие, позволяющее развивать классификацию и проследить взаимосвязь рациональных, структурных и смысловых субъективных (и объективных) закономерностей и зависящих от требований времени и технических условий средств построения архитектурного организма.

Габричевский не был одинок в интересе к феноменологическому изучению его построения и функционирования. Его концепция может равноправно рассматриваться в архитектурном контексте наблюдений Гинзбурга и Голосова в области творческого метода архитектора-практика и трудов Некрасова и Шервинского в сфере эстетики архитектуры. Специфика названных концепций делает, увы, громоздким сопоставление их в связанной форме. Отчасти это проделано в теле этой книжки. Но при всей витиеватости можно, впрочем, конспективно отметить некоторые общие позиции.

* См.: И. В. Жолтовский. В 1918-м // Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине: В 5 т. Изд. 2-е. Москва, 1979. Т. 3. С. 210–212.

Исследования Гинзбурга и Голосова в области теории архитектуры оригинальны и индивидуально узнаваемы. Если у Гинзбурга можно проследить отрыв теории от практики (он сам стремился к подобному разотождествлению в работах, не касающихся обоснования конструктивизма), то Голосов, напротив, стремился к всемерной увязке своих философем с творческой практикой, много в том преуспевая. Гинзбург родствен Габричевскому в историчности подхода к анализу категорий истории архитектуры (проблемы стиля, ритма, законов тектоники и общеисторических закономерностей), не уступая ему по глубине анализа и будучи продолжателем его идей в вопросах проявления принципа «ядро — оболочка» и «поверхность — плоскость» в деле образования архитектурного организма.

Трудно указать на точки нестыковки воззрений Гинзбурга и Габричевского: самый метод их архитектурного мышления видится единым. Можно утверждать, что теоретические идеи Габричевского в некоторой степени оказали влияние на исследования Гинзбурга. Если у Габричевского сущностью сооружения является ядро, которое проявляет себя пластически как пространственная единица произведения, выражается пространственно и инициирует собой аморфную массу, — в концепции Голосова таковым является некий «примитив», который надо понимать как первичное, начальное, охватывающее весь предмет-организм сразу, понятие, являющееся ядром, отправной точкой архитектурного мышления мастера.

Если Габричевский понимал образование архитектурного организма как взаимное порождение массы и пространства (ядра и оболочки), выделяя в массе феномен поверхности и плоскости как частность проявления формы, — Голосов рассматривает в качестве основного элемента архитектурного организма массу и её формальное выражение, ища в ней сугубо композиционные закономерности проявления поверхности как элемента формы этой массы. Так же, как Габричевский подвергает *композиционному* анализу статическое и динамическое начала образования организма в теории Жолтовского, так же и Голосов считает основными композиционными приёмами категории «линии тяготения» произведения и зависящие от неё объективные массы вертикального и горизонтального тяготений архитектурного организма.

Несмотря на индифферентно-отрицательное отношении Габричевского к конструктивистской архитектурной практике 1920-х, его концепция в своих глубинных основаниях близка Гинзбургу как лидеру конструктивизма.

Некрасову принадлежит рассмотрение психовизуального восприятия архитектурного произведения (с разработкой собственного понятийного аппарата), Шервинскому — исследование специфически «стенового» феномена в истории зодчества, что является феноменологическим (а не просто формаль-

ным) усугублением теории Габричевского относительно поверхности и плоскости. И Габричевский, и Некрасов начинают исследование с постулирования демаркации пространства и массы в архитектурном организме. И если Габричевский формологическим образом уделяет одинаковое внимание обеим категориям, отмечая пространственное (динамическое) ядро и всю связанную с ним специфику движения человеческого жеста и его отражения в формах зодчества (в массе), — Некрасов уделяет основное внимание проблеме массы, рассматривая её с точки зрения почти исключительно визуального постижения. Если Габричевский понимает динамику развития архитектурной композиции имманентно её пространственной организации, — Некрасов концепцию организации массы (плоскость, предмет, пространство) строит на движении глаза. Шервинский, опираясь на идею Габричевского о двух типах образования оболочки, обращает внимание на формальный генезис стеновой плоскости в истории архитектуры (прежде всего в греко-византийской традиции), в то время как Габричевский рассматривает феномен поверхности и плоскости в их диалектическом друг дружку порождающем единстве. Точек соприкосновения трёх концепций, из которых две первые — монолитны и грациозны (Габричевского и Некрасова), а третья — лишь «дополнительна» (Шервинского), — бесчисленное множество, что требует специального изучения.

В изучении творческой концепции Жолтовского Габричевский проявил талант интерпретатора, критика и своеобразного «практика архитектурной теории». Его исследование является наиболее полным отражением профессиональных взглядов большого мастера и оказывается основным для исследования архитектурного творчества Жолтовского вообще. «Глаз», «природа», «архитектурный организм», «гармония», «история» и «человек», вводимые Габричевским в качестве рабочих постулатов теории Жолтовского, наиболее полно отражают существо этой теории. Габричевский и Жолтовский расходятся в оценках роли статического и динамического начал только на прагматической доске. Габричевский подходит к этой идее с позиций, по сути, формального метода, впрочем, усугублённого его собственной разработкой феноменологии архитектуры. Жолтовский же ищет приложения к композиционным приёмам и приводит примеры из истории, то есть выступает как практик. Статья Габричевского «Иван Владиславович Жолтовский как теоретик архитектуры» (1946) столь же тектонична, логична и вместе с тем противоречива и спорна, сколь самое творчество Жолтовского. В этом Жолтовский и Габричевский тоже родственны. В таком же отношении эта статья может рассматриваться как пронизательный творческий портрет зодчего. Принципиальных расхождений во взглядах Жолтовского как преимущественно практика и Габричевского как исключительно теоретика на природу архитектурного организма нет.

Концепции Гинзбурга и Голосова, Некрасова и Шервинского нужно рассматривать и как важнейшие звенья архитектурной мысли 1920-х, и как актуальные методологические предложения (реляции) к структурно-формологическому становлению современных уже нам архитектурных форм.

Следует более пристально обратить внимание на соотношение воззрений Габричевского с воззрениями мировой эстетической мысли первой половины XIX века (Гёте, Гегель, Шеллинг, Шопенгауэр) и всего XX века, сместив точку зрения с специфически архитектуроведческой на философскую.

Два издания трудов Габричевского — киевское 1993-го под моей редакцией и московское 2002-го под редакцией А. М. Кантора вкпе с томом биографических материалов и писем 2011-го (под редакцией В. И. Мильдона) и томом избранных сочинений «Гётеана» 2014-го (составитель А. Л. Доброхотов) — хорошее источниковедческое подспорье для решения таких задач.



Рисунок академика Жолтовского

ГАБРИЧЕВСКИЙ и «ВОЗЛЮБЛЕННОЕ ОТЕЧЕСТВО»

Текст о Габричевском, гуттаперчевый, мозаичный, подвигается к завершению.

Теория Габричевского остаётся книгой раскрытой и по-прежнему качественно, от корки до корки не прочитанной.

Стиль его изложения, язык письма трудны, тяжелы, местами текст тёмный, будто у эфесского Гераклита.

Текст Габричевского похож на фугу: посвящённым дано пробраться сквозь кажущийся хаос звуков и таинство смыслоорождения.

Концепция Габричевского в языке его. Как, впрочем, всякая концепция.

Но это особый, *пластифицированный язык*, самим актом существования (проговаривания, прочитывания) сознательно оформляющий другое архитектурно-созиданное пространство — пространство мыслительное, которое здесь, в голове.

Это пространство, как водится, непопулярно, тяготит надобностью излишней мыслительной работы, лишено, на первый взгляд, лихого архитектурного артистизма.

Как говорил Генри Форд: думать это самая трудная работа, вот, вероятно, почему этим занимаются немногие.

Пространство размышлений Габричевского местами может казаться просто скучным. Но прежде всего это, используя неологизм, «элитное» пространство, уединённое и тихое. Его обитатели могут себе позволить быть странными для окружающих, «скучными». Но его существование, ненавязчивое и спокойное, — непреходяще интеллектуальная ценность, *то, ради чего*.

Идеи, высказанные Габричевским, витали в воздухе (мы убедились в этом): каждый втискивал их в строгие логические рамки по-своему. Не каждому это по силам: человек приучивается заниматься лишь тем, что получается. Габричевский нашёл занятие по силам, хотя силы его в много раз превыша-



Панорама Коктебеля: на первом плане черепичные крыши домиков в усадьбе Габричевских. Фото автора: май 2009

ли самую специфику занятий, и виртуозно исполнил, что было необходимо, выстроил, будто пчёлка соты, изнутри то, что до него обладало только внешне-выраженными пространственными характеристиками.

Он оказался первым анатомом специфического архитектурного организма. И если его анатомия местами кажется «патологичной», впечатление располагается не на сложных структурных пластах метода, научившего руку пользоваться скальпелем, а на структуре и специфической построенности самого организма.

Сколь ни удивительно, Габричевский как олицетворение духовного подъёма, свойственного 1920-м, не только в архитектуроведении, но и в культурной коммуникации вообще, вместе с коллегами оказался некоторым за-

вершителем традиции. В силу известной исторической ситуации с начала 1930-х и чуть ли не до сегодняшнего дня (за редкими-редкими исключениями) эта красивая традиция, тянувшаяся с середины XIX века, сошла на нет. Архитекторы не хотят думать об основах профессии и просто выполняют заказы. Качественно и не очень.

Хотя уже о 1920-х Корней Чуковский записал в дневнике:

«Все живут зоологией и физиологией. Психическая жизнь оскудела: в театрах стреляют, буфонят, увлекаются гротесками и проч. Но во всём этом есть одно превосходное качество: сила. Женщины дородны, у мужчин затылки дубовые. Вообще очень много дубовых людей, отличный материал для истории. Смотришь на этот дуб и совершенно спокоен за будущее: хорошо. Из дуба можно сделать всё что угодно — и если из него сейчас не смастерить Достоевского, то для топорных работ это клад»³⁰⁹.

А вот академик Никодим Павлович Кондаков — о кошмарно-революционном преддверии 1920-х:

«По улицам носятся на моторах и извозчиках (3 руб. всякий конец) каторжники с девками, пьяные. В саду сидят матросы тоже с цыганками и чинят непристойности открыто.

Вот почему я прямо радуюсь открыто тому будущему игу, которое готовят немцы русскому народу. Ибо это зверь, которого развращённая власть не смогла обуздать, а его надо даже зануздать. Стране теперь хуже, чем при Пугачёве, нами управляют преступники из рахитиков, алкоголиков и припадочных, а их паства 300 тысяч еретиков и каторжан, а народ наш уже, действительно, “Бога слопал”, так нами собирается закусить»³¹⁰.

Резко, но точно.

Можно вспомнить Бунина и Замятина, миллионные погосты лагерей, голodomор в Украине, скрытый государственный антисемитизм и под видом «светлой идеи» постоянно внушаемый страх. Если усилиться, можно вспомнить и хорошее: дешёвую колбасу и вкусное вино, всеобщее братство «братских республик», примерное равенство в зарплатах, отсутствие безработицы и наказание за тунеядство, неистощимый оптимизм, песни и пляски Советской Армии, и — «люди были добрее». Когда изгнанный Иосиф Бродский переиначивал шолоховский якобы афоризм: «Святая обязанность — любить страну, которая вспоила и вскормила нас, как родная мать» в стихотворении о своём 40-лети: «...Бросил страну, что меня вскормила», он знал, о чём пишет. Если бы действительно можно было бросить. Коммунистический оскал светлого будущего, до сих пор не объявленный вне закона, это грозное предупреждение потомкам: не будьте равными хотя бы самим себе. Правда, оскал пенитенциарным службам не свойствен.



Могила Александра Габричевского и Наталии Северцовой-Габричевской на Коктебельском городском кладбище. Фото автора: май 2009

Габричевский и коллеги его изо всех сил стремились быть «над схваткой», и не случись революции (заставившей каждого себя заметить), он так же продолжал бы работать, не оглядываясь на дверь, в которую может войти палач. «Я больше, чем я думал, я лучше, чем я думал, я не умеаю между своими башмаками и шляпой», — мог тихонько бормотать Габричевский вслед за Уолтом Уитменом. Но — утверждая язык, на котором невозможно мыслить, который безжалостен в своей неуязвимости, — бесовская эпоха, эпоха лживых законоговорителей, аккуратно, со знанием дела добивала лучшее, что ей исторически досталось. Другого знания у нее не было: выггли. Те, что чудом остались в живых, вынуждены были прикидываться простецами, *idiotae*, чтобы оставаться незаметными. Но они «пятились к будущему»³¹¹, глядя перед собой в прошлое, двигались навстречу ему спиной вперед. Такой ракоход иногда свойство и нашей походки.

Зачем я заговорил об этом здесь, в финале сочинения, из которого никак не могу выскочить? Что-то не пускает.

Как в том страшном времени могли появляться такие тексты? В каком напряжении нужно было держать страну, чтобы война казалась, по свидетельству Надежды Мандельштам, облегчением?

О каком свободном мышлении могла идти речь в трагическом, как обсиженная мухами тюремная лампочка, «свете решений»?

Неужели до сих пор, как и двести лет назад, «про нас можно сказать, что мы составляем как бы исключение среди народов. Мы принадлежим к тем из

них, которые как бы не входят составной частью в род человеческий, а существуют лишь для того, чтобы преподать урок миру»?³¹²

И всё-таки нам, потомкам, остаётся в наследство удивление, сколь мощным был творческий и духовный потенциал небольшой горстки людей 1920–1930-х, и среди них Габричевского, — если, презирая время и будучи вынужденными молчать (это порой трудно), они усилились оставить результаты дерзновений, кстати, тоже чудом уцелевшие. В этом удивлении и утешение.

Нет, не благодаря эпохе эти люди стиснув зубы работали, пока могли, пока хватало воздуха, пока их не забили и не запугали насмерть убийством близких в бесшумных милицейских подвалах, — вопреки дебильной, жестокой.

Их потенциал, эрудиция и талант были настолько велики, что позволяли, вышлифовываясь на оселке времён, заостряя чувством, брести туда, где дышать легче или ещё позволяют.

В этом удивлении и — надежда: теперь время за нами.

Киев, 1992–2022

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ АРХИТЕКТУРНОЙ ЭСТЕТИКИ ГАБРИЧЕВСКОГО³¹³

АРХИТЕКТУРА — 1) формологически, как «зодчество вообще»: 1-а) вид человеческого художественного творчества, изолирующий часть пространства, ценную для духовной и материальной жизни и деятельности индивидуума или коллектива, а) либо при помощи удаления материальной («аморфной») массы, уже данной в природе, б) либо при помощи сооружения трёхмерной материальной («массивной») оболочки, отграничивающей изолируемый пространственный объём и воздвигаемой на участке земной поверхности, этому объёму соответствующем; 1-б) вид художественного творчества, создающий организованное единство изолирующей массы и изолируемого пространства; 2) художественно, как собственно «архитектурное формообразование»; 2-а) вид пространственных искусств, создающих постройку, являющуюся не только а) функционально прагматизированной вещью, но и б) художественным произведением, наглядным художественным единством пространственных отношений; 2-б) особая категория, выражающая структуру как конструкцию, как результат (или — подобие) разумного целесообразного построения; 3) в «строительном» смысле: все виды строительства (создания, др.-рус. «здания») как целесообразной деятельности живых существ (архитектура человека; архитектура животных; архитектура мироздания; архитектура книги). «Архитектура закрепляет на земной поверхности некоторую ценную для человека сферу его деятельности, выражая в своих границах характер этой деятельности».

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРГАНИЗМ — характеристика всех ценных (функциональных, художественных, социальных итд) идеальных качеств (проявлений) самостоятельного (завершённого в себе) архитектурного произведения в его взаимоотношениях с контекстом; открытая динамическая система, пребывающая в подвижном равновесии со средой. Представление о произведении архитектуры (и искусства) как о завершённой семиотической системе, обладающей жизнеспособностью, то есть как об организме, столь распространённое в эстетике XX века, вероятно, восходит к Аристотелю, который разводит произведение искусства и произведение природы, обнаруживая в первом смысл, проявляющийся в отношении к человеку, а во втором — присутствующий только в самом орга-

низме. Природная или художественная действительность, по Аристотелю (*Метафизика* V 24, 1023 а 33; VII7; X 1, 1052 а 20; *Физика* VII 3, 246 а 17–20; 245 в 9 — 246 а 4; *Поэтика* 20 1457 а 28–30), есть не только результат некоторого целесообразного человеческого творчества, но и органичное выражение духовной сущности, то есть именно организм. Чтобы возникло архитектурное произведение, недостаточно наличия формальных элементов (ритм, симметрия итд), необходимо нечто оживляющее, что пронизывает собой все эти элементы, — человек.

Таким образом, художественный организм это наиболее совершенная идеально функционирующая модель произведения искусства. Плотин утверждал категорию художественного организма как бытие символическое (на что организм указывает, тем он и является), то есть внутреннее и внешнее в таком организме неразличимо. На этих основаниях базировались эстетические рассуждения о произведении искусства как художественном организме представителей немецкого романтизма (братья Шлегели, А. Тик, В. Г. Вакенродер) и немецкой классической философии, прежде всего Шеллинга. Термин «архитектурный организм» в отечественном архитектуроведении, кроме Габричевского, активно употреблялся И. В. Жолтовским, А. И. Некрасовым и И. А. Голосовым.

ЖЕСТИКУЛЯТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО — часть пространственного ядра, в пластическом формировании (изменении) которой главенствующую роль играют сознательно-двигательные (жестикулятивные) художественно-пластические проявления (действия) человека. Габричевский пользуется этим понятием для характеристики целесообразной деятельности человека по преобразованию первичной среды его обитания. Явление, названное «мускульным жестом», развито А. Г. Раппапортом.

МАССА (В АРХИТЕКТУРЕ) — один из двух (второй — пространство) факторов функционального и художественного образования (органическое творчество) архитектурного организма, ключевым признаком которого является пластическое. Оформление «пластического тела» архитектурного произведения, в котором масса является первичной, неизменно ведёт к проблеме пространства, то есть проблеме синтеза облекающего и облекаемого (ограничивающего и ограничиваемого). Понятие массы в концепции Габричевского неразрывно связано с понятием пространства.

МЕМОРИАЛЬНОСТЬ (МЕМОРАТИВНОСТЬ) — качество, символически присущее мемориальному сооружению или месту, которое оно занимает, и означающее, по Габричевскому, художественно оформленную и выраженную вовне память человека о своём социально значимом прошлом. Место, помеченное таким сооружением и носящее символический характер мемориального (меморативного), имеет тройкий смысл и решает следующие задачи: служит местом погребения человека (группы людей), память о котором должна быть увековечена (пирамида, мавзолей, братская могила); означает, что на данном месте совершилось какое-либо заслуживающее памяти событие (битва, жертвоприношение); либо — должно осуществляться действие, связанное с памятью о таком событии или о человеке (шествие, поклонение, тризна, молебен).

НЕОРГАНИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА — тип архитектурного сооружения, которое либо совсем не имеет пространственно ядра (лингам, обелиск), либо, имея таковое, внешней формой о нём умалчивает (пирамида, зиккурат), то есть тип трёхмерного сооружения из сплошной (или почти сплошной) массы, граничащего с произведением скульптуры. Понятие заимствовано Габричевским из архитектурного раздела гегелевских «Лекций по эстетике». По Гегелю, к произведениям неорганической скульптуры относятся такие, которые в своей внешней форме могут выражать смысл лишь символически и потому могут называться *символической архитектурой*. Они как по своему содержанию, так и по способу изображения имеют исключительно символический характер. Дёрдь Лукач в «Своеобразии эстетического» (1960-е) критиковал Гегеля за такую «ошибочную позицию».

ОБОЛОЧКА (АРХИТЕКТУРНАЯ) — ограничение, преграда в архитектурном произведении, соотносящаяся с облеканием ею субстанциального (динамического, пространственного) ядра и внешним образом выражающая отношение этого ядра к окружающей среде. Оболочка, таким образом, идеально облекает не само человеческое тело (подобно костюму, одежде), а некоторый пространственный объём, в котором развиваются и живут движения этого тела. Архитектурная оболочка неподвижна и тесно связана как с массой, так и с пространством. С понятием массы архитектурная оболочка, по сути, Габричевским отождествляется. Это понятие не имеет общего с оболочкой как специальной конструкцией пространственного перекрытия большепролётных покрытий в архитектуре XX века.

ОТРИЦАТЕЛЬНОЕ ЗОДЧЕСТВО (НЕГАТИВНАЯ АРХИТЕКТУРА) — в собственном смысле «интерьерные» произведения так называемого пещерного зодчества, самостоятельные пространственно замкнутые единицы искусственной среды, созданные путём удаления из них аморфной массы, данной в природе, в которых внешняя оболочка хотя и дана самим фактом строительства (воплощения), но ещё не воспринимается как искусственная трёхмерная масса (пещерные святилища и храмы у разных народов, метро). Пространственное ядро в отрицательном зодчестве находит наиболее чистое формальное выражение. Идея выделения такого типа архитектурных произведений среди прочих принадлежит Гегелю, термин предложен Габричевским в 1923 году. Наряду с неорганической скульптурой отрицательное зодчество, по мысли Габричевского, составляет основной исходный пункт анализа двух основных формологических элементов архитектуры-массы и пространства. Негативная архитектура морфологически связывается с проблемологией пространства, тогда как неорганическая скульптура — с проблемологией массы.

ПОВЕРХНОСТЬ И ПЛОСКОСТЬ (В АРХИТЕКТУРЕ) — двигательные (жестикюлятивные) и функциональные характеристики аморфной массы архитектурного произведения, из которых вторая является лишь частным случаем первой. Поверхность — граница, не имеющая пространственной толщины и содержащая момент трансцендентности как полое вместилище аморфной массы. Плоскость это идеальный (отвлечённый) вид поверхно-

сти, является преградой, обладающей толщиной, и материальной поверхностью как специфической сферой взаимодействия двух (внутреннее/внешнее) слоёв бытия.

ПРОСТРАНСТВО (В АРХИТЕКТУРЕ) — один из двух (второй — масса) факторов функционального и художественного образования архитектурного организма, распадающийся на статическое и динамическое и органически связанный с массой. Архитектурное пространство тесно связано с пространственным (динамическим) ядром и употребляется Габричевским тождественно ему.

ПРОСТРАНСТВЕННОЕ (ДИНАМИЧЕСКОЕ) ЯДРО — коррелирующая с материальной пластической оболочкой архитектурного произведения «ценная пустота», образующая функциональное и художественное содержание этого произведения. Габричевский наряду с этим понятием употребляет также тождественные ему — живое ядро, облакаемое ядро — для характеристики того облакаемого массой пространственного объёма, в котором потенциально развиваются движения человеческого тела, иными словами — жестикюлятивного пространства. Понятие пространственного ядра — органическая составляющая категория архитектурного пространства в концепции Габричевского и употребляется им терминологически тождественно.

СТАТИКА И ДИНАМИКА АРХИТЕКТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА — единство динамических (двигательных, жестикюлятивных) качеств архитектурного пространства — как композиционно-формологических, так и экзистенциальных, из которых каждая обладает свойствами, анализируемыми Габричевским. Статическое пространство рационально и может быть выражено в количественной системе координат (план, разрез, число этажей). Динамическое пространство иррационально, изменчиво и зависит от субъекта восприятия; иными словами — это статическое пространство, пропущенное сквозь человеческое восприятие, экзистенциально искривляющее статику проекта и оживляющее (динамизирующее) статическое произведение внесением в него личного, индивидуально переживания. Категории статики и динамики пространства в концепциях Жолтовского, Голосова и Габричевского, хотя трактуются по-разному, занимают в них главное место. Габричевский расценивал корреляции статических и динамических характеристик архитектурного пространства феноменологически; статический момент связывается им, в основном, с облакающей массой и является пластичным, динамический же — с облакаемым пространством.

АРХИТЕКТУРА¹ (от греч. *architecton* — главный строитель) зодчество в широком смысле этого слова обозначает все виды строительства как целесообразной деятельностью живых существ (так, например, говорится не только об А. человека, но и об А. животных и, по аналогии, об А. мироздания). В более узком своём значении А. обозначает: 1) особый вид пространственных искусств, создающих постройку, которая является не только полезной вещью, но и созерцается как художественное произведение, как наглядное художественное единство пространственных отношений; 2) особую эстетическую категорию (чаще *архитектоника*, *архитектоничность*), выражающую природу эстетического объекта как структуру, как конструкцию, как результат или подобие разумного целесообразного построения (см. *структура*, *конструкция*).

Разница между полезным строительством и художественной архитектурой чрезвычайно зыбка. В существующих памятниках А. чрезвычайно трудно разграничить утилитарные здания строителя от художественных, и огромное большинство произведений художественной А. являются в то же время и полезными сооружениями. Поэтому основные проблемы, занимавшие эстетику и философию А., сводились к вопросам о том, какую роль играют в художественной А. утилитарные моменты. Играют ли они вообще какую-нибудь роль? Какое место занимает А. среди других искусств? В какой мере она может называться чистым искусством или даже искусством вообще, раз в неё входят внехудожественные элементы, и раз основным признаком художественного почти единодушно признавалась его автономность в смысле отрешённости от какой бы то ни было внехудожественной целесообразности? Этот же круг проблем с не меньшей остротой возникает по поводу так называемых прикладных искусств.

Так, например, Кант, выделяя архитектуру и прикладные искусства в особую группу, которую он в пределах пластики противопоставляет скульптуре, говорит о своеобразном переводе реальной целесообразности в эстетическую, но уже Шопенгауэр совершенно отрицает значение реальной целесообразности и видит сущность А. лишь в чисто художественной целесообразности созерцаемого равновесия природных сил. Зольгер и Шлейермахер полагают, что А. является «свободным» искусством лишь в тех случаях, когда она является монументальной, то есть служит религиозным и нравственным целям. Гартман выделяет А. по аналогии с риторикой в особую группу формальных — несвободных искусств. Лишь Шеллинг и Гегель поставили проблему А. на должную почву, исходя из самого строения архитектурной художественной формы. Шеллинг, проводя грань между А. и прикладными искусствами, которые он исключал из области прекрас-

¹ Публикуется по: А. Г. Габричевский. Морфология искусства / Сост. и прим. Ф. О. Стукалова-Погодина; Общ. ред. А. М. Кантора. Москва, 2002. С. 396–401. Статья подготовлена Габричевским для «Словаря современной художественной терминологии», составлявшегося в ГАХН, зачитана в заседании Терминологической комиссии ГАХН в начале 1926-го. Впервые опубликована Ольгой Северцевой и Фёдором Стукаловым-Погодиным в подборке «Из творческого наследия Александра Габричевского» в журнале «Архитектура и строительство Москвы» (1989, № 1, с. 30).

ных искусств, считал зодчество искусством свободным, поскольку оно свободно подражает самому себе как полезному строительству, так что целесообразность является в А. не столько её принципом, сколько необходимым условием. Кроме того, он определял природу архитектурного художественного образа как аллгорию, поскольку в нём неорганические формы иносказательно изображают живые функции организма. Для Гегеля содержанием А. является то или иное отношение духа к внешнему, то есть по преимуществу к материи как таковой, поэтому архитектура по природе своей символична. В частности, А. либо символична, то есть является памятником — самостоятельным сооружением, означающим, отмечающим то или иное культурно-ценное место во внешнем мире — таков характер древней доклассовой А., — либо создаёт материальную оболочку для ценных содержаний и этим разумное, целесообразное единство пространственного ядра и материальной оболочки — такова ступень классического искусства, либо, наконец, в искусстве романтическом является одновременно и полезным зданием, и самостоятельным символическим памятником. В новейшее время, в связи с развитием техники и зарождением нового архитектурного стиля, теоретики склонны вновь отрицать всякую разницу между целесообразностью практики и художественности и готовы признать всякое целесообразное орудие человека прекрасным в меру его полезности.

В А. строение художественного образа гораздо сложнее, чем в живописи и скульптуре. В то время как в *живописи* <...> все изобразительные и экспрессивные содержания художественного образа даны исключительно как функции двумерной плоскостной формы, а всё содержание *скульптуры* <...> выражается в формах объёмной вещественности, если, таким образом, [в живописи] всё богатство пространственных отношений сведено к выразительному начертанию на материальной поверхности, а скульптура даёт органическое претворение массивной материи как самоценности, в А. мы всегда имеем сопоставление или противопоставление пространства и массы, пространственного ядра и материальной оболочки. В противоположность однозначной структуре живописи и скульптуры, художественные формы, строение архитектурного художественного образа двузначны.

Следует отличать два принципиально отличных друг от друга типа художественного выразительного оформления вещи: *пластическое* и *тектоническое*. В первом случае вещь истолковывается как знак самоценного замкнутого в себе бытия, которое по преимуществу воплощается в формах органических, чаще всего человеческих, во втором случае вещь является знаком самой себя как вещи, то есть как материи, как средства некоего ценностного содержания, лежащего за его пределами. Тектоническая целевая форма заставляет нас созерцать материю по аналогии с живой органической формой как носительницу некоторых присущих ей закономерностей, истолковываемых как её живые свойства. В этом заключается выразительность тектонической формы, но поскольку она выражает функции материи как таковой, она всегда предполагает нечто «иное». В пространственных искусствах это «иное» есть динамическое формообразующее простран-

ство как носитель ценных двигательных содержаний, которые отпечатываются на данной вещи. Полезный жест человека закрепляется, увековечивается на выразительно оформленной вещи и этим переносится из сферы эмпирической в сферу культурного выражения, а отвлечённые механические свойства вещи, которые используются практикой, выражаясь в её внешней созерцательной форме, истолковываются как её внутренние свойства. Функция принимает форму органа и, наоборот, связь между ними и является предметом тектонического выражения. Это двузначное строение тектонической формы и заставляло многих (как, например, Шеллинга) определять природу архитектурной выразительности как аллегорическую.

В то время, как отдельные виды целевых выразительных форм (так называемые прикладные искусства) закрепляют отдельные ценные функции человека, архитектура создаёт оболочку и окружение для человека в целом и, являясь поэтому наиболее универсальной формой тектоники, включая в себя все другие её отрасли, она создаёт художественно более замкнутую и более автономную систему тектонических форм. Выразительная форма, например, топора, соотнесена с окружающим её пространством, но она определяет строение этого пространства лишь постольку, поскольку в нём могут протекать все двигательные содержания, которые предполагают форму топора.

Архитектурное внутреннее пространство со всех сторон ограничено и представляет замкнутое целое, которое, в свою очередь, оформляется внешними формами здания как культурное содержание.

Анализ архитектурного художественного образа должен, таким образом, исследовать взаимоотношение трёх моментов: внутреннего пространства здания, его оболочки и внешнего пространства, его окружающего.

Культурный человек окружён целой системой выразительных оболочек, располагающихся концентрически вокруг его тела как верховной ценности (начиная с одежды и кончая зданием, городом и т. п. вплоть до данного представления о мироздании). В А. внутренние пространственные объёмы в порядке утилитарном являются определённой, ценной для движения человека сферой, закреплённой и отграниченной от всего остального при помощи материальной оболочки. В архитектуре как искусстве форма этих объектов и форма оболочки созерцаются как два необходимых момента, взаимоопределяющих и взаимоотражающих друг друга. Рассматриваемая со стороны динамического пространственного ядра, в неё заключённом, материальная архитектурная оболочка есть как будто лишь сгусток, отпечаток, негатив этой динамики и всецело ей определяется. С этой точки зрения искусствоведение давно уже научилось классифицировать основные типы пространственных архитектурных объёмов по принципу их двигательной ориентации: так, принято различать формы центральной (*Zentralraum* [центрической]), продольной (*Langraum*) и поперечной (*Breitraum*) ориентации, формы, предполагающие человека идущего (*Gehraum*) и человека неподвижного (*Vermeilraum*). С другой стороны, очень важен характер сочетания пространственных объёмов в зависимости от того, восприни-

маются ли отдельные пространственные единицы как самостоятельные слагаемые некой системы или как части, выделяемые из первичного целого (Addition + Division). Художественно это внутреннее пространство оценивается и измеряется как функция человеческого тела, что особенно ясно на тех элементах архитектуры, где человек, так сказать, непосредственно соприкасается с материальной оболочкой, как, например, в дверях, окнах и т. п. частях. Тем не менее, внутреннее архитектурное пространство может восприниматься не только как адекватное выражение функций человека, но и как некая иррациональная стихия, не поддающаяся антропоморфному овладению. В очень высоких, например, помещениях вся сфера доступного только зрителю пространства, поскольку оно действует как аморфное, нерасчленённое, оценивается в категориях возвышенного.

Однако оформляемая изнутри материальная оболочка остаётся всегда формой тектонической, то есть материя сохраняет все свои материальные функции, свою специфическую структуру, в свою очередь определяющую строение пространственного ядра. Эта своеобразная тектоника или эстетическая механика (Т. Липпе) накладывает свою меру, свой метр на живое движение, которое протекает в пределах архитектурной оболочки. В этом выражается тектоническая связь между пространством и массой. Число и мера, созерцаемые как художественная природа и материя, диктуют свой строй всякому человеку, вступающему в архитектурное пространство (шаг, дыхание). Таков смысл знаменитого изречения Шлегеля и Шеллинга, определявших архитектуру как застывшую музыку*.

Эстетическая механика сказывается, однако, не только в своём отношении к пространственному ядру, но и в собственном строе самой оболочки. Так, например, стена воспринимается не только как ограда, не только как схема двигательных содержаний, заложенных в пространственных объёмах, но и как самостоятельное сооружение, как нечто построенное, причём, в то время как в порядке утилитарном самый процесс строительства является несущественным преодолённым этапом, для художественного созерцания [он] может служить могучим фактором чисто тектонической выразительности; стена характеризуется либо как результат кладки, как разумная механическая система подпорок и нагрузки, либо как аморфная масса, либо, например, в готике, как своеобразная сверхчеловеческая органически растительная тектоника.

Внешняя форма здания выражает: 1. Внутреннее строение ядра. 2. Связь внутреннего ядра с внешним пространством и 3. Связь всего здания в целом с его окружением.

Существуют тектонические сооружения, которые либо совсем не имеют пространственного ядра (например, обелиск), либо, имея таковое, своей внешней формой о нём

¹ См. исследование, в котором установлено авторство этого афоризма, на самом деле принадлежащего Йозефу Гёрресу (1776–1848): А. В. Михайлов. «Архитектура как застывшая музыка» // Античная культура и современная наука: [Сборник в честь А. Ф. Лосева]. Москва, 1985. С. 233–239.

умалчивают (пирамида) (ср. гегелевское понятие неорганической пластики, которую он связывает с символической стадией в развитии архитектуры). Обычно наружные формы оболочки более или менее красноречиво говорят о своём содержимом; здесь возможны всевозможные оттенки: неприступность крепости, выявление отдельных структурных элементов на нерасчленённой стене (романская архитектура), растворение всей стены в идеальную наглядную тектоническую систему (Ренессанс), выражение борьбы между напором внутренней динамики, распирающей свою оболочку, и более или менее устойчивыми формами самой оболочки (барокко).

Связь внутреннего и внешнего пространства, главным образом, при помощи отверстий окон и дверей, которые не только служат целесообразным средством освещения, но и являются одним из основных факторов, определяющих внешнюю физиономию здания (говорят, например, что здание «глядит» своими окнами). Кроме того, размеры и количество отверстий определяют степень связанности здания с окружающим его. Здесь мыслимы все ступени — от одноглазого маяка до сквозной беседки или крытого рынка. Вообще здание всегда включено либо в большие архитектурные ансамбли, либо в непосредственно природное целое.

В первом случае возникает проблема двора, усадьбы, города, которые сами по себе могут являться архитектурным художественным единством с динамическим ядром (система улиц) и внешней оболочкой (городская стена).

Во втором случае А. либо сливается с природным окружением, либо выделяется из него по контрасту. Основными факторами, выявляющими эту связь, являются здание, его силуэт и характер его связи с почвой. Здесь опять-таки возможны все ступени — от древесных построек диких народов, которые настолько растворяются в ландшафте, что являются почти что природными растительными образованиями, и кончая современной городской архитектурой, отрицающей природное как таковое.

Через внешнюю тектоническую форму архитектуры, которая опять-таки имеет то же двузначное строение, архитектура включает себя в природу как своеобразную сферу культурного выражения. Естественно, что с этой точки зрения садовое искусство должно целиком рассматриваться в сфере тектонического оформления.

Александр ГАБРИЧЕВСКИЙ

Москва, декабрь 1925 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Это не биография Габричевского. Если бы я писал биографию, непременно воспользовался советами и методикой двух авторов: А. Л. Валевский. Основания биографики. Киев, 1993; Э. Ю. Соловьёв. Биографический анализ как вид историко-философского исследования // Э. Ю. Соловьёв. Прошлое толкует нас: Очерки по истории философии и культуры. Москва, 1991. С. 10–52.

² А. Ф. Лосев. История античной эстетики: Ранняя классика. 2-е изд. Москва, 1994. С. 287.

³ З. А. Каменский. Русская философия начала XIX века и Шеллинг. Москва, 1980. С. 23.

⁴ А. Р. Усманова. Умберто Эко: Парадоксы интерпретации. Минск, 2000. С. 31–32.

⁵ В. И. Ленин. Философские тетради // В. И. Ленин. Полное собрание сочинений: В 55 т. 5-е изд. Москва, 1977. Т. 29. С. 194.

⁶ М. А. Гаспаров. Филология как нравственность: Статьи, интервью, заметки. Москва, 2012. С. 151–152.

⁷ Мой друг профессор Владимир Степанович Возняк в начале 1990-х, когда я зачем-то учился на архитектурном факультете, придумал апорию: «не будь архитектором — не строй из себя».

⁸ К. Маркс. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные сочинения: В 10 т. Москва, 1986. Т. 4. С. 5.

⁹ Лидия Гинзбург. О психологической прозе. Ленинград, 1971. С. 11.

¹⁰ Онофе Бальзак. Утраченные иллюзии (Часть третья) // Онофе Бальзак. Собрание сочинений: В 24 т. Москва, 1960. Т. 9. С. 460.

¹¹ А. В. Босенко. Реквием по нерождённой красоте. Киев, 1992. Там же. С. 52.

¹² И. Д. Ковальченко. Методы исторического исследования. Москва, 1987 (2-е изд. — Москва, 2003). См. также: И. Д. Ковальченко. Научные труды, письма, воспоминания: Из личного архива академика. Москва, 2004.

¹³ М. А. Гаспаров. Современный русский стих. Москва, 1974. С. 9–10.

¹⁴ «Это понятие [культура] большое и страшное, я до сих пор не научился его охватывать взглядом в целом, а без этого уже трудно заниматься частностями. Я его стараюсь охватить через стили эпох, а их через поэзию (что общего между Вергилием и стоиками, Корнелем и Декартом, Пастернаком и Бергсоном?)... А тренировка в этом разбирании у нас одна и та же: какими упрощёнными словами я расскажу свой сложный научный предмет моим детям? Умоляю, не бойся упрощать. Условно и тёмными обиняками от невыразимого пусть занимаются молодые. Или имитирующие молодость шарлатаны. Мы с тобой уже в том возрасте, когда нам нужна простота, и без неё трудно» (М. А. Гаспаров — Н. С. Автономовой, 23.01.1993 // Ваш М. Г.: Из писем Михаила Леонovichа Гаспарова. Москва, 2008. С. 323). Ухватывать явления культуры через «стиль эпох» — занятие неблагодарное. Хотя таким образом, быть может, и удастся различить Вергилия с Бергсоном, но к Вергилию и Бергсону эти наблюдения будут иметь такое же отношение, как Лосев к античности. Культура — явление идеального (по Э. В. Ильенкову), как теория стоицизма. Изучать её можно лишь творчески, с художественной убедительностью, а не с научной доказательностью. Культура это творческая остановка времени при помощи материи. Уж кто и как останавливает, — тем ведаёт культуроведение: диковинная наука без объекта и с каждый раз назначаемым предметом.

- ¹⁵ Н. Я. Мандельштам. Вторая книга. Москва, 1990. С. 379.
- ¹⁶ Александр Георгиевич Габричевский: Биография и культура: документы, письма, воспоминания / Руковод. проекта В. И. Мильдон; Сост. О. С. Северцева. Москва, 2011. С. 654.
- ¹⁷ Речь о визите Хрущёва в Манеж на выставку «Тридцать лет МОСХ». См.: *Юрий Герчук*. «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущёв в Манеже 1 декабря 1962 года. Москва, 2008. 312 с.: илл.
- ¹⁸ Н. Н. Каретников. Темы с вариациями. Москва, 1990. С. 51–52.
- ¹⁹ И. И. Лазаревский — Э. Ф. Голлербаху, 25.04.1936, Москва // Э. Ф. Голлербах и И. И. Лазаревский: Из переписки 1930-х / Публ. О. С. Острой, Л. И. Юниверга // Минувшее: Ист. альманах. Москва; С.-Петербург, 1994. Вып. 16. С. 376.
- ²⁰ А. М. Кантор. [Габричевский о творчестве Мантенья] // Творчество. 1992. № 1. С. 1.
- ²¹ Александр Георгиевич Габричевский (1891–1968): К 100-летию со дня рождения: Сб. материалов / Сост. О. С. Северцева, Я. В. Брук; Под ред. Я. В. Брука. Москва, 1992. С. 27.
- ²² А. Г. Ратнапорт. Наследие архитектурной мысли // Архитектура СССР. 1987. № 5. С. 91.
- ²³ Д. В. Житомирский. Возродиться ли утраченное? // Советская музыка. 1989. № 6. С. 80.
- ²⁴ А. М. Кантор. [Габричевский о творчестве А. Мантенья]. С. 1.
- ²⁵ В. Ф. Маркузон. А. Г. Габричевский и архитектура // Творчество. 1992. № 1. С. 12.
- ²⁶ А. Г. Габричевский. От издательства // А.-Б. Альберти. Десять книг о зодчестве: В 2 т. Москва, 1935. Т. 1. С. X.
- ²⁷ А. Г. Габричевский. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения / Под ред. А. А. Пучкова. Киев, 1993. С. 67–86.
- ²⁸ Государственная академия художественных наук: Краткий очерк. Москва, [1925]. С. 2.
- ²⁹ Забытая академия (конференция, посвящённая Государственной академии художественных наук) // Психологические исследования: электрон. науч. журн. 2010. № 1(9). URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения: 20.02.2021).
- ³⁰ См.: А. Г. Дунаев. Лосев и ГАХН (исследование архивных материалов и публикация докладов 20-х годов) // А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения / Отв. ред. А. А. Тахо-Годи. Москва, 1991. С. 197–220.
- ³¹ См.: Т. М. Перцева. О деятельности Академии художественных наук (1921–1930 гг.) // Проблемы истории советской архитектуры: Сб. науч. трудов / Под ред. С. О. Хан-Магомедова. Москва, 1977. Вып. 3. С. 52–56; Н. Т. Савельева. Организация науки об архитектуре в Государственной академии художественных наук // Проблемы истории советской архитектуры: Концепции. Конкурсы. Выставки: Сб. науч. трудов. Москва, 1983. С. 48–56; Experiment / Эксперимент: A Journal of Russian Culture / Ed.-in-chief John E. Bowlt. Los Angeles, 1997. Vol. 3: RAKhN: The Russian Academy of Artistic Sciences / Ed. by N. Misler. 328 p.; Философия и науки об искусстве: ГАХН в истории европейского эстетического сознания / Гл. ред. В. Анашвили // Логос. 2010. № 2 (75). 216 с.
- ³² А. Г. Габричевский. Трактат Виньолы и его историческое значение // А. Г. Габричевский. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения. С. 104.
- ³³ А. Г. Габричевский. Филиппо Брунеллеско: К пятистолетию со дня смерти // Там же. С. 118.
- ³⁴ А. Г. Габричевский. Леонардо-архитектор // Там же. С. 134.
- ³⁵ А. Г. Габричевский. Вазари и его история искусств // Там же. С. 147.
- ³⁶ Э. Панофский. Ренессанс: Категория культуры или самообольщение эпохи? / Пер. с англ. М. Кушнарёвой и А. Пучкова // Философская и социологическая мысль. 1993. № 11/12. С. 143.
- ³⁷ Р. И. Хлодовский. Декамерон: Поэтика и стиль. Москва, 1982. С. 5. См. также спекулятивный трактат: М. Т. Петров. Проблема Возрождения в советской науке: Спорные вопросы региональных ренессансов. Ленинград, 1989, а также: М. Т. Петров. Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанс-

са. Москва, 1982. С. 17–58. В последнем труде заслуживают внимания рассуждения автора о социокультурных ролях интеллигенции (с. 3–16).

³⁸ В 1978-м этот пробел восполнен А. Ф. Лосевым в трактате «Эстетика Возрождения», где гуманистические идеалы Ренессанса чётко связываются с платонической идеей.

³⁹ См. подробнее: А. О. Пучков. Нарис історії архітектурознавства. Київ, 2013.

⁴⁰ А. И. Венедиктов. Архитектурная наука в странах Западной Европы (от античности до XX века): Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1969. С. 7.

⁴¹ Г. В. Ф. Гегель. Эстетика: В 4 т. / Под ред. Мих. Лифшица. Москва, 1971. Т. 3. С. 26–27.

⁴² А. С. Канарский. Диалектика эстетического процесса: Генезис чувственной культуры. Киев, 1982. С. 147.

⁴³ Г. В. Ф. Гегель. Эстетика. Т. 3. С. 29.

⁴⁴ А. Г. Габричевский. Проблема архитектурного синтеза как взаимной организации массы и пространства // А. Г. Габричевский. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения С. 51.

⁴⁵ А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление // А. Шопенгауэр. Собрание сочинений: В 5 т. / Под ред. А. А. Чанышева. Москва, 1992. Т. 1. С. 221.

⁴⁶ См.: А. А. Пучков. «Тектоника эллинов» Карла Бёттихера в «Прописях» Павла Леонтьева // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. праць ІПСМ НАМ України. Київ, 2012. Вип. 8. С. 409–430.

⁴⁷ В. Ф. Маркузон. Александр Георгиевич Габричевский (1891–1968) // Сов. искусствознание '76. Москва, 1976. Вип. 1. С. 345.

⁴⁸ «Наука об искусстве» — художественно-теоретическая дисциплина (сформировавшаяся к началу XX века в Германии: Kunstwissenschaft), которая объединила в себе методологические проблемы истории с основными вопросами формологически трактованной теории всех видов искусства. В качестве «объективной науки», исключающей какое-либо оценочное отношение к искусству, «наука об искусстве» противопоставлялась эстетике как дисциплине именно оценочной. Её задача виделась в том, чтобы изучать эстетический объект феноменологически, как таковой, и давать классификацию искусства по видам и типам (В. Дильтей, М. Дессуар), формально-стилистическим категориям с точки зрения способов художественного видения (Г. Вёльфлин), видам «мировосприятия» и «художественной воли» (А. Ригль, В. Воррингер и др.). Виднейшими теоретиками этой науки были М. Дессуар и Э. Утци. Идеи «науки об искусстве» были широко распространены в искусствознании Запада предвоенных лет. См.: Современное искусствознание за рубежом: Очерки / Отв. ред. Б. Р. Виппер и Т. Н. Ливанова. Москва, 1964; История европейского искусствознания / Отв. ред. Б. Р. Виппер и Т. Н. Ливанова: [В 4 т., 5 кн.] Москва, 1969. [Т. 4, кн. 1–2]: Вторая половина XIX века — начало XX века.

⁴⁹ См.: К. фон Штегман, Г. фон Геймюллер. Архитектура Ренессанса в Тоскане / Пер. с нем.: В 5 вып. Москва, 1938. Вып. 1: Филиппо ди сер Брунеллеско. Вып. 2: Микелоццо, Донателло, Вероккио и др. Вып. 3: Леон Баттиста Альберти.

⁵⁰ См.: И. Д. Четот. Проблема классического искусства и барокко в работах Г. Вёльфлина о художниках XVIII и XIX вв. // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Ленинград, 1982. Вып. 2. С. 51–108; И. Д. Четот. Теория «Основных понятий истории искусств» Г. Вёльфлина в критике и интерпретации Э. Пановского и Э. Винда // Вестник Ленинградского университета. 1982. № 8. Вып. 2. С. 23–31.

⁵¹ А. Г. Габричевский. Формальный метод в искусствоведении // А. Г. Габричевский. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения С. 55–56.

О том же самом, правда, без ссылки на эту статью Габричевского, пишет Юдифь Матвеевна Каган (1924–2000) в книге об Иване Владимировиче Цветаеве: «Этих разных людей объединяло то, что,

по их убеждению, искусство развивается имманентно, т. е. объясняется своей же собственной природой. Если оно и связано с окружающей жизнью, то не эта жизнь определяет развитие искусства.

Для Г. Вёльфлина <...> главное — эволюция человеческого видения; у А. Ригля — “художественное стремление”, художественная воля.

Г. Вёльфлин не интересовали сами художники. Для него история искусства — это развитие искусства, безразличное к творческой индивидуальности, потому что он считал, что вне зависимости от конкретных личностей эстетические представления развиваются от линейного к живописному, от плоскостного к глубинному, от замкнутой формы к открытой, от единичного к множественному, от тектонического к атектоническому <...> Г. Вёльфлин не обращал внимания на содержание в обычном понимании этого слова, но, художественно исследуя только форму, делал очень интересные наблюдения, которые многими оспаривались, хотя игнорировать эти наблюдения было бы неразумно <...> Вёльфлин стремился отыскать ещё начало, которое дало бы возможность увидеть непрерывность развития искусства, выработать определённые объективные критерии анализа стиля.

<...> На И. В. Цветаева не могли не произвести впечатления интереснейшие исследования А. Ригля по римскому прикладному искусству, по художественному ремеслу, его мысль о том, что Рим объединял античное искусство с христианским. Это как раз А. Ригль был уверен, что римское искусство развивали греки, для которых самая форма уже была содержанием. Не в смысле чистого искусства, а в смысле духовности формы, её идеальности, когда телесность и духовность сливались воедино. Удел же самих римлян — и так думал не один Ригль — это государственная жизнь» (Ю. М. Каган. И. В. Цветаев: Жизнь. Деятельность. Личность. Москва, 1987. С. 85–86). Осмелюсь заметить, что книга Юдифи Матвеевны Каган (1924–2000), латинистки, переводчицы, — лучшее биографическое сочинение об искусствоведе: быт и бытие Цветаева показаны в выверенном конструктивном равновесии.

⁵² См.: М. Б. Кушнарёва, А. А. Пучков. К ренессансным умозрениям Эрвина Панофского: Опыт культурологических инъекций // *Философская и социологическая мысль*. 1993. № 11/12. С. 134–153.

⁵³ Г. Вёльфлин. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Пер. с нем. Москва; Ленинград, 1930. С. 74. См. также: И. Д. Четот. «Основные понятия истории искусств» Генриха Вёльфлина: Опыт исследования искусствоведческой теории и методологии: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1983.

Позволю себе отступление об образе. На одном философском и эстетском, околонучном, но высколобом форуме в киевском Институте проблем современного искусства, свидетелем которого случилось оказаться, наблюдалось столпотворение мыслей вокруг вопроса о художественном образе, природе его. На замечание ведущего (Мария Шкёпу), адресованное одному из выступавших художников (Глеб Вышеславский), мол, чего вы добивались, создавая пустое пространство, на кого это рассчитано и зачем формируется, — мастер отвечал, что хотел создать образ. На следующий вопрос ведущего, «какой именно образ?», художник, чтобы не повторять, мол, «образ пустого пространства», отделался пожатием плечами. Где можно создать «образ пустого пространства»? Нигде, кроме сознания сознающего.

Нет ничего избытей вопроса об образе. Что только ни делали разумные люди, чтобы отделить образ от формы, отслоить его куда-то, где его нет. Путного не выходило. Образ упорно не желал отслаиваться от художественной формы, от её вещности, и корчил козы морды непонимания. Исследуемый в меру письменной сноровки так и эдак этот образ нагружал прилагательными, другими существительными (отглагольными), например, полюбилась форма вроде: «Создавая орнамент ночи, образ весь состоит из потреб, теряясь среди ложных подобий и имитаций» (А. В. Босенко. Третий образ // *Философская и социологическая мысль*. 1993. № 7/8. С. 59). О чём это? Не знаю. Это я взял ещё один из весёлых примеров глагольной судьбы истерзанного словотворчеством понятия. А что ж другие, кото-

рые сопят над словарями и энциклопедиями? Те пишут настолько точно, в лоб, неспекулятивно и оттого настолько тупо, что даже не противно. Ближайшее определение — руку протяни — в 4-м томе пресловутой «философской» энциклопедии (1967); принадлежит некоему Тюхтину: *ренуха*. Да тюхтин с ним; в общем, пытаются если не отслоить, то выдавить образ со своего места. Что же это за место? На главный вопрос «где живёт образ?» давно и убедительно ответил А. П. Мардер. Образ некой вещи (нехудожественных образов нет — все образы художественны) живёт в сознании того, кто этот образ порождает. В форме, которая его провоцирует, его нет: форма — и форма. А ещё образ живёт в слове, которое либо произносится, либо записывается. Здесь может снова обсуждаться его художественность, но с той точки зрения, что оцениваются не столько художественные качества самого образа, сколько художественные качества его передачи. Здесь образ провоцирует к творчеству. А если он ни к чему не подвигает, зачем нужен?

⁵⁴ По Некрасову, зрительное восприятие делится на «отсутствие движения» и «наличие движения», тогда как никакая целостность усвоения объекта не может соединиться с неподвижностью воспринимающего, что, как видим, совпадает с рассуждением Вёльфлина (*А. И. Некрасов*. Данное и мыслимое в пространственных искусствах с точки зрения восприятия пространства // Труды Секции искусствознания Ин-та археологии и искусствознания РАНИОН. Москва, 1928. Вып. 3. С. 3–17).

⁵⁵ Г. Вёльфлин. Основные понятия истории искусств. С. 91.

⁵⁶ А. Г. Габричевский. Поверхность и плоскость // Труды Секции искусствознания Ин-та археологии и искусствознания РАНИОН. Москва, 1928. Вып. 2. С. 33.

⁵⁷ Там же. С. 31.

⁵⁸ Там же. С. 32.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ См., в частности, рассуждения о двойственном характере плоскости в: П. А. Флоренский. Мнимости в геометрии: Расширение области двумерных образов геометрии (Опыт нового истолкования мнимостей). Москва, 1922.

⁶¹ См. подробнее о концепциях Вёльфлина и Франкля: А. О. Пучков. Нарис історії архітектурознавства. С. 109–119.

⁶² В. Ф. Маркузон. Александр Георгиевич Габричевский (1891–1968). С. 347. То же подтверждается высказыванием В. Н. Гращенкова, что толчком для теоретических построений Габричевского послужили работы Гильдебранда, Вёльфлина и особенно Франкля. «Но, с одной стороны, прекрасная философская образованность, а с другой — тесное общение с художниками и архитекторами, с миром живого творчества придали его отвлечённым концепциям большую смысловую наполненность» (*В. Н. Гращенков*. К 125-летию преподавания истории искусства в Московском университете // Советское искусствознание '83. Москва, 1984. Вып. 1 (18). С. 197–198). «Живые» занятия в архитектурных семинарах Франкля не могли не оставить след в формировании мироотношения Габричевского.

⁶³ Понятие «далевого образ» для иных научных целей позднее переосмыслено Бахтиным: «Благодаря эпической дистанции, исключающей всякую возможность активности и изменения, эпический мир приобретает свою исключительную завершенность не только с точки зрения содержания, но и с точки зрения его смысла и ценности. Эпический мир строится в зоне абсолютного далевого образа, вне сферы возможного контакта со становящимся, незавершённым и потому переосмысливающим и переоценивающим настоящим <...> В общем, мир большой литературы классической эпохи процирован в прошлое, в далекой план памяти, но не в реальное относительное прошлое, связанное с настоящим непрерывными временными переходами, а в ценностное прошлое начал и вершин <...> В результате все высокие жанры классической эпохи, то есть вся большая литература, строятся в зоне далевого образа, вне всякого возможного контакта с настоящим в его незавершённости»

(М. М. Бахтин. Из предистории романного слова // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. Москва, 1975. С. 432–433).

⁶⁴ А. Г. Габричевский. Поверхность и плоскость. С. 33.

⁶⁵ А. Г. Габричевский. Пространство и время // Вопросы философии. 1994. № 3. С. 145.

⁶⁶ См. в связи с этим ниже — об «абсолютном зрении» у Жолтовского.

⁶⁷ А. фон Гильдебранд. «Проблема формы в изобразительном искусстве» и собрание статей. Москва, 1991. С. 85.

⁶⁸ Там же. С. 87.

⁶⁹ А. Г. Габричевский. Формальный метод в искусствоведении // А. Г. Габричевский. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения. С. 55.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ О. Шпенглер. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. Москва, 1993. Т. 1: Гештальт и действительность / Пер. К. А. Свасьяна. С. 361.

⁷² Там же. С. 373.

⁷³ Там же. С. 384. Не только «история колонны», о которой говорит Шпенглер, но и теория колонны уже написаны: Н. И. Брунов. Периптер как ведущий архитектурный тип классической эпохи греческой архитектуры. История периптера // Н. И. Брунов. Очерки по истории архитектуры: [В 3 т.] Москва; Ленинград, 1935. Т. 2: Греция, Рим, Византия. С. 11–44; А. А. Пучков. Архитектурологические основы античности // А. А. Пучков. Поэтика античной архитектуры. Киев, 2008. С. 677–766.

⁷⁴ А. Г. Габричевский. Пространство и время. С. 141.

⁷⁵ Там же. С. 142.

⁷⁶ См. поучительный опыт разработки этой темы в контексте эстетики: В. А. Личковах, О. Н. Петрова. «Зазеркалье» неклассической эстетики // Перспективы метафизики: Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков: Материалы Муждунар. конф., С.-Петербург, 28–29 окт. 1997 г., Ин-т человека РАН. С.-Петербург, 1997. С. 42–59; В. А. Личковах. Від Фауста до Леверкюна: Вступ до неклассичної естетики (Лекції з філософії сучасного мистецтва). Чернігів, 2002; В. А. Личковах. Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернігів, 2006, итд.

⁷⁷ А. Г. Габричевский. Пространство и время. С. 141.

⁷⁸ В 1960-х Габричевский задумал осуществить перевод книги Панофского «Ренессанс и “ренессансы” в искусстве Запада» (1960), что было частично им осуществлено. Перевод опубликован в 1998 году стараниями В. Д. Дажиной и О. С. Северцевой. Перевод первой главы этого сочинения сделан мною совместно с М. Б. Кушнарёвой в 1993-м (см.: Э. Панофский. Ренессанс: Категория культуры или самообольщение эпохи? // Философская и социологическая мысль. 1993. № 11/12. С. 154–193).

⁷⁹ Э. Панофский. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Пер. А. Г. Габричевского. Москва, 1998. См. также: М. Н. Соколов. Границы иконологии и проблема единства искусствоведческого метода (к спорам вокруг теории Э. Панофского) // Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII–XVII вв.: Очерки. Москва, 1977. С. 227–249; И. Д. Четот. Теория «основных понятий истории искусства» Г. Вёльфлина в критике и интерпретации Э. Панофского и Э. Винда // Вестник Ленинградского университета. 1982. Вып. 2. № 8. С. 23–31; В. Д. Дажина. Э. Панофский и его книга «Ренессанс и “ренессансы” в искусстве Запада» // Э. Панофский. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. С. 340–362; Е. Ю. Козина. «Перспектива...» Эрвина Панофского как символическая форма // Э. Панофский. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. С.-Петербург, 2004. С. 7–27, и др.

⁸⁰ А. Ф. Лосев. Эстетика Возрождения. Москва, 1978. С. 265.

⁸¹ Как отмечает Вал. Ф. Маркузон, Габричевский в числе первых увидел в архитектуре «самую ос-

трую проблематику сегодняшнего искусствознания: во-первых, — глубокое значение неясности границ между пространственными и временными искусствами, а во-вторых, — важность различения структуры произведения и структуры художественного образа, который он порождает» (*В. Ф. Маркузон*. Александр Георгиевич Габричевский. С. 11).

⁸² Впервые: *А. Габричевский*. Проблема архитектурного синтеза как взаимной организации массы и пространства // *Архитектура СССР*. 1989. № 1. С. 86–91; *А. Г. Габричевский*. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения. С. 36–52; *А. Г. Габричевский*. Морфология искусства. С. 466–486. Здесь и далее тексты Габричевского цитирую *par excellence* по изданному под моей редакцией тому «Теория и история архитектуры: Избранные сочинения» (1993). Как ни странно, в нём оказалось меньше опечаток и неточностей, чем в московском издании 2002 года.

⁸³ См.: *А. Г. Габричевский*. Пространство и время. С. 134–147.

⁸⁴ *А. Г. Габричевский*. Архитектура // *А. Г. Габричевский*. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения С. 3.

⁸⁵ Понятие пространственного ядра в его отношении с внутренним пространством здания разработано у Габричевского довольно чётко. См. опыт формулировки в Кратком словаре, стр. 200.

⁸⁶ *А. Г. Габричевский*. Архитектура. С. 3.

⁸⁷ Там же. С. 5.

⁸⁸ Ср.: *А. П. Мардер*. Архитектура // Архитектура: Короткий словарь-довідник / За ред. А. П. Мардера. Київ, 1995. С. 27–28.

⁸⁹ *А. Г. Габричевский*. К вопросу о строении художественного образа в архитектуре // *А. Г. Габричевский*. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения. С. 26.

⁹⁰ *А. Г. Габричевский*. Пространство и масса в архитектуре. С. 7.

⁹¹ *Г. В. Ф. Гегель*. Эстетика. Т. 3. С. 43–48, 158, 159, 200–203, 342 итд.

⁹² *А. Г. Габричевский*. Пространство и масса в архитектуре. С. 8.

⁹³ Там же. С. 9.

⁹⁴ Там же. С. 10.

⁹⁵ Там же. С. 14.

⁹⁶ «Мы не можем мыслить процесса, не разлагая его на последовательность стационарных состояний, — на последовательность моментов неизменности. И мы не можем также мыслить непрерывное <...> не разлагая его на прерывную совокупность точечных элементов», — эта мысль Флоренского (*П. А. Флоренский*. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. Москва, 1914. С. 484) подтверждает тезис Габричевского, что, с одной стороны, композиционная статика и динамика исключают друг друга, но, вместе с тем, они невозможны обособленно. Впрочем, отношение к пространству у Флоренского и Габричевского отличается.

⁹⁷ *А. Г. Габричевский*. Пространство и масса в архитектуре. С. 16.

⁹⁸ *А. Г. Габричевский*. Пространство и время. С. 136.

⁹⁹ *А. Г. Габричевский*. Пространство и масса в архитектуре. С. 17.

¹⁰⁰ Там же. С. 18.

¹⁰¹ Там же. С. 20.

¹⁰² *А. Г. Габричевский*. К вопросу о строении художественного образа в архитектуре; Проблема архитектурного синтеза как взаимной организации массы и пространства // *А. Г. Габричевский*. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения. С. 36–52, 21–35; *А. Г. Габричевский*. Пространство и время. С. 134–147.

¹⁰³ *А. Г. Габричевский*. К вопросу о строении художественного образа в архитектуре. С. 22.

¹⁰⁴ Там же. С. 26.

- 105 Там же. С. 30.
- 106 А. Г. *Габричевский*. Пространство и масса в архитектуре. С. 141.
- 107 Там же.
- 108 Там же. С. 142.
- 109 Там же. С. 143.
- 110 Там же.
- 111 Там же. С. 145.
- 112 А. Г. *Габричевский*. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения. С. 36–52.
- 113 Для современного западноевропейского типа мышления в большинстве случаев непонятно, как можно отождествить созерцание предмета и его бытие. Действительно, новоевропейская философская традиция, расколовшая субъект и объект и создавшая между ними бездну, с большим трудом и часто — нежеланием — понимает, что видеть и мыслить можно только то, что существует, пусть даже и в фантазии. Скажем, греческому философу, для которого всё мироустройство было художественным организмом, телом, — ничего не стоит сказать, что цветок мыслит самого себя, или что он есть какое-то созерцание, или «мышление самого себя». В этой части Габричевский стоял на античной точке зрения, размышляя над вполне мыслимым предметом, который обладает и для себя, и для наблюдателя всеми качествами наглядности и структурированности.
- 114 А. Г. *Габричевский*. Проблема архитектурного синтеза как взаимной организации массы и пространства. С. 51.
- 115 Там же. С. 52. На отношении Габричевского к практике современной ему архитектуры остановлюсь ниже.
- 116 Там же. С. 51.
- 117 А. Г. *Габричевский*. Формальный метод в искусствоведении. С. 53–56.
- 118 А. Г. *Габричевский*. К вопросу о строении художественного образа в архитектуре. С. 35.
- 119 А. Г. *Габричевский*. Поверхность и плоскость. С. 30–56.
- 120 Там же. С. 34.
- 121 Там же. С. 34.
- 122 Там же. С. 36.
- 123 Там же. С. 40.
- 124 Там же. С. 44.
- 125 Там же. С. 46.
- 126 Там же. С. 47.
- 127 Там же. С. 48.
- 128 А. Г. *Габричевский*. Живопись // Александр Георгиевич Габричевский: К 100-летию со дня рождения. С. 131–140.
- 129 Там же. С. 127.
- 130 А. Г. *Габричевский*. Поверхность и плоскость. С. 48.
- 131 Там же. С. 51.
- 132 Там же. С. 55.
- 133 М. Мерло-Понти. Око и дух / Пер. с фр. Москва, 1992. С. 17.
- 134 Павел Флоренский. Мнимости в геометрии. С. 53.
- 135 А. Г. *Габричевский*. Мемориальная архитектура: Из Введения к серии монографий «История монументальной архитектуры» // Из истории советской архитектуры 1941–1945 гг.: Документы и материалы. Хроника военных лет. Архитектурная печать / Сост. В. Э. Хазанова. Москва, 1978. С. 158–170.
- 136 А. Г. *Габричевский*. К вопросу о строении художественного образа в архитектуре. С. 22.

- 137 Там же.
- 138 Там же. С. 46.
- 139 А. Г. Габричевский. Мемориальная архитектура. С. 160.
- 140 Любопытный опыт исследования мемориальных (меморативных) характеристик различных «памятников эпохи» (как в их специфически духовных качествах, так и в формологических) представлен в различных исследованиях советской архитектуры 1930 — начала 1960-х, проводившихся в 1990-х с вне-«идеологических» позиций. В таком отношении является показательной работа, например, Г. С. Макаровой («Памятники эпохи» в советской архитектуре конца 40 — начала 60-х гг.: Послевоенная реконструкция ВСХВ (1947–1954) и проектирование Всемирной выставки в Москве (1961–1962 гг.): Автореф. дис. ... канд. архитектуры. Москва, 1992). Среди теоретических источников исследования автор называет статью Габричевского «Мемориальность в архитектуре» (с. 4).
- 141 Л. В. Стародубцева. Земля без места // Век XX и мир. Москва, 1991. № 1. С. 44.
- 142 А. Г. Габричевский. Мемориальная архитектура. С. 164.
- 143 Там же.
- 144 Там же.
- 145 Там же.
- 146 См.: А. Э. Бринкман. Площадь и монумент как проблема художественной формы / Пер. с нем. Москва, 1935.
- 147 А. Г. Габричевский. Мемориальная архитектура. С. 169.
- 148 А. П. Мардер. Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества. Москва, 1988. С. 178.
- 149 Там же. С. 179.
- 150 А. Г. Габричевский. Лекции об архитектурном ордере // Архитектура СССР. 1989. № 2. С. 81.
- 151 Там же. С. 82.
- 152 Там же. С. 83.
- 153 Там же.
- 154 Там же. С. 84.
- 155 Там же.
- 156 Там же. С. 85.
- 157 Там же. Вспомним мысль Жолтовского в его беседе с Габричевским о произведениях Дж. Кваренги, К. И. Росси, М. Ф. Казакова как эклектичных и «ложноклассических» с точки зрения подлинной работы каркасно-ордерной системы (Мастера советской архитектуры об архитектуре / Под ред. М. П. Шапенко. Киев, 1953. С. 64–69).
- 158 А. Г. Габричевский. Лекции об архитектурном ордере. С. 85.
- 159 А. Г. Габричевский. Азбука каркасно-ордерной системы // Архитектура СССР. 1989. № 3. С. 68.
- 160 См.: Н. И. Брунов. Очерки по истории архитектуры. Т. 2. См. также: А. А. Пучков. Николай Иванович Брунов, архитектурологический компаративист: Очерк из истории архитектуроведения // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. праць / ІПСМ НАМ України. Київ, 2012. Вип. 8. С. 390–403.
- 161 См.: А. Ф. Лосев. История античной эстетики: Ранний эллинизм. Москва, 1979. С. 616–620.
- 162 См.: А. А. Пучков. Эрехтейон и его кариатиды: Идио-номографический этюд. Киев, 2008.
- 163 См.: А. А. Пучков. Поэтика античной архитектуры. Киев, 2008.
- 164 В. Е. Ясевич. Бетон и железобетон в архитектуре. Москва, 1980. С. 9.
- 165 Вспомним в этой связи о теории Карла Бёттихера (см. выше), разделявшего творения архитектуры на *форму-ядро* и *форму художественную*, что, как подчёркивает, скажем, Александр

Николаевич Илиади (1921–1980), вводит в заблуждение, создавая представление, будто до формы-ядра можно добраться, «стёсывая и скальвая декоративные части» формы художественной (А. Н. Илиади. Природа художественного таланта. Москва, 1965. С. 112).

166 А. Г. Габричевский. Проект реконструкции старого здания Московского университета // Архитектура СССР. 1937. № 7/8. С. 77.

167 Там же.

168 А. Г. Габричевский. Ионический ордер // Архитектура СССР. 1989. № 5. С. 86.

169 Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. От эпических теокосмогоний до возникновение атомистики / Сост. А. В. Лебедев. Москва, 1989. С. 213.

170 Там же. С. 278. Следует, безусловно, остерегаться однозначной трактовки древнегреческих мыслителей. Ганс Дильс, издание которым древнегреческих доксографов считается классическим, опускает те фрагменты Гераклита, в которых подчёркиваются также и моменты устойчивости, единого; равно как и фрагменты Парменида, трактующие о движении (см.: А. Ф. Лосев. История античной эстетики: Ранняя классика. 2-е изд. Москва, 1994. С. 303–305, 339–341). Следует полагать, Габричевский, зная об этом, намеренно упростил изложение. См. также: А. Г. Тихолаз. Гераклит: Навчальний посібник з історії давньогрецької філософії. Київ, 1995.

171 А. Г. Габричевский. Ионический ордер. С. 87.

172 А. Г. Габричевский. Дорический ордер // Архитектура СССР. 1989. № 4. С. 88.

173 Н. И. Брунов. Памятники Афинского акрополя: Парфенон и Эрехтейон. Москва, 1973. С. 58–64.

174 А. Г. Габричевский. Ионический ордер. С. 88.

175 См: Б. П. Михайлов. Витрувий и Эллада: Основы античной теории архитектуры. Москва, 1967. С. 227–229.

176 А. Ф. Лосев. История античной эстетики: Ранняя классика. С. 480.

177 А. Г. Габричевский. Коринфский ордер // Архитектура СССР. 1989. № 6. С. 95.

178 Там же.

179 Там же.

180 Там же.

181 Там же. С. 96.

182 Там же.

183 Дени Дидро. Моё слово об архитектуре // Д. Дидро. Об искусстве: В 2 т. Ленинград; Москва, 1936. Т. 1. С. 118.

184 Н. И. Брунов. Очерки по истории архитектуры. Т. 2. С. 422.

185 Там же. С. 11.

186 А. Г. Габричевский. Лекции об архитектурном ордере. С. 84.

187 А. П. Мардер. Эстетика архитектуры. С. 115.

188 Отчего здравый смысл выглядит цинично? Начиная с Канта, философия постепенно «сходит с ума» (попирая здравомыслие Якоба Бёме, Лейбница и Сведенборга), принимая у Гегеля неизлечимую форму мании величия. Некое возвращение к здравому можно наблюдать у Шопенгауэра, но не в метафизической системе, а в отдельных этических апофегмах (сближающих воззрения этого персонажа с добротными французскими моралистами XVII века в превосходных переводах Эльги Линецкой), — особенно в отношении аскетизма. Памфил Данилович Юркевич, грандиозное явление нашей философской мысли XIX века, будучи профессором в Киеве, всё-таки женился, оправдываясь: мол, честный брак есть самая трудная форма аскетизма и даже мученичества. Подвиг взаимоотвержения, ежедневный и неизбывный, это не розовая чепуха и с временем становящиеся утомительными игры в «любовь», влажные в сексе, но обыкновенная повседневная *пахоти понимания*, для которой порой

недостаточно быть просто честным человеком, но следует обрести способность лукавства, обманки, фальшивых словес, которыми затыкают уши «любимой»/ «любимому», чтобы подольше скрыть протосе: как же ты мне надоед(а).

189 С. О. Хан-Магомедов. М. Я. Гинзбург. Москва, 1972; Р. А. Кацнельсон. Моисей Яковлевич Гинзбург // Мастера советской архитектуры об архитектуре: Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов / Под общ. ред. М. Г. Бархина, А. В. Иконникова, И. А. Маца и др.: В 2 т. Москва, 1975. Т. 2. С. 169; С. О. Хан-Магомедов. Моисей Гинзбург. Москва, 2007.

190 М. Я. Гинзбург. Ритм в архитектуре. Москва, 1923. С. 10–14.

191 Там же. С. 95.

192 Там же. С. 100–101.

193 М. Я. Гинзбург. Стиль и эпоха: Проблемы современной архитектуры. Москва, 1924. С. 116.

194 Там же.

195 А. Г. Габричевский. Проблема архитектурного синтеза как взаимной организации массы и пространства. С. 52.

196 См.: И. А. Маца. Очерки по теоретическому искусствознанию. Москва, 1930; И. А. Маца. Творческий метод и художественное наследство. Москва; Ленинград, 1933; И. А. Маца. Беседы об архитектуре. Москва, 1935; А. И. Новожилова. Социология искусства: Из истории советской эстетики 20-х годов. Москва, 1968; И. А. Маца. Проблемы художественной культуры XX века. Москва, 1969.

197 А. Г. Габричевский. Проблема архитектурного синтеза как взаимной организации массы и пространства. С. 52.

198 М. Я. Гинзбург. Стиль и эпоха. С. 21–22.

199 Там же. С. 70.

200 Г. Н. Логвин. Украинское барокко (Византия и Запад) // Научни скупови Српске академије наука и уметности. Београд, 1991. Кн. LIX: Одељење историјских наука. Кн. 18. С. 57. См. также: Г. Н. Логвин. Украинское искусство X–XVIII веков. Москва, 1963. С. 184–187; Г. Н. Логвин. Дерев'яна архітектура України (XIV–XIX ст.) // Нариси з історії архітектури Української РСР: Дожовтневий період. Київ, 1957. С. 200–231; Г. Н. Логвин. По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ, 1968; В. В. Чепелик. Бесіди про українську архітектуру / За заг. ред. А. О. Пучкова. Київ, 2013; А. О. Пучков. Висотний принцип розкриття внутрішнього простору в українській дерев'яній сакральній архітектурі (Принцип ілюзіону) // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: Зб. наук. праць / ІПСМ НАМ України. Київ, 2013. Вип. 8. С. 196–201, и др.

201 М. Я. Гинзбург. Стиль и эпоха. С. 70.

202 Там же. С. 71.

203 Игнасио Араухо. Архитектурная композиция / Пер. с исп. Москва, 1982. С. 99–107. Ср. с дифференциацией принципов организации внутреннего пространства, предложенной Г. Н. Логвином (Архитектура: Короткий словарь-довідник / За ред. А. П. Мардера. С. 231–232).

204 М. Я. Гинзбург. Стиль и эпоха. С. 113–114.

205 Вот длинный пассаж из его трактата 1920-х: «Материал как масса, поддающаяся пластическому оформлению, с этой точки зрения только рассматриваемая и оцениваемая, косная, бездушная, которую надо оживить художественной жизнью формы и этим преодолеть, и материал, входящий в синтез художественного объекта равноправным основным элементом, со своей душой, данному виду только свойственной, которую надо не только беречь, но и выявить и утвердить, — вот те два вида, в которых является материал в художественном произведении, две его роли — пассивная и активная, всецело вытекающие из той художественной формы, которая соответствует данному художественному сознанию эпохи или отдельного художника, частично определяя его стиль» (В. Н. Домогацкий).



Владимир Домогацкий ваяет портрет императрицы Александры Фёдоровны, 1913

Проблема материала в скульптуре // *В. Н. Домогацкий*. Теоретические работы. Исследования, статьи. Письма художника / Изд. подгот. С. П. Домогацкой. Москва, 1984. С. 107). Не с этими ли размышлениями Владимир Николаевич ваял сначала портрет Карла Маркса (1906), портреты коров, телят, свиней, кабанов, кур, гусей, Льва Толстого, ангелов, «пожилых мужчин с бородой», затем — государыни императрицы Александры Фёдоровны (1913), Оскара Уайльда и Вл. Соловьёва (1915–1916), Льва Шестова и Микеланджело, Мицкевича и Листа (1917), Байрона и Декарта (1919–1920), «Лешего, бросающего шишки» и «Лешего, который чешет пятку», дискобола, копьёметателя и ядротолкателя (1920), Н. А. Семашко, Василия Ватагина и Ульянова-Ленина (1923–1924), М. А. Бакунина, Сен-Симона и Пушкина (1926), Свердлова (1927) и Викентия Вересаева (1929) итд? Во всяком случае, скульптором «утверждается тот материал, который является наилучшим выразителем данной формы. Остальные материалы преодолеваются. В импрессионизме утверждается глина и преодолевается её антипод — камень. В постимпрессионизме, наоборот, камень утверждается, а глина (бронза) преодолевается, вплоть до имитации конструкции камня» (Там же. С. 121) итд.

²⁰⁶ *М. Я. Гинзбург*. Конструктивизм как метод лабораторной и педагогической работы // Современная архитектура. 1927. № 6. С. 160–166.

²⁰⁷ *М. Я. Гинзбург*. Конструктивизм в архитектуре // Современная архитектура. 1928. № 5. С. 143–145.

²⁰⁸ См. о нём: *В. П. Дахно*. До 50-ліття Державного науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування // Теорія та історія архітектури: [Зб. наук. праць НАІТІАМ] / Редкол.: М. Дьомін, А. Мардер, А. Пучков та ін. Київ, 1995. С. 8–11.

²⁰⁹ *М. П. Цапенко*. О реалистических основах советской архитектуры. Москва, 1952. С. 129, 130.

²¹⁰ Там же. С. 139–141.

²¹¹ Книга М. П. Цапенко «О реалистических основах советской архитектуры» занимает особое место в советской архитектуроведческой литературе. Без сомнения, это одно из наиболее основательных, подробных и обоснованных проведенных в теории архитектуры материалистического мировоззрения. Книга должна попасть в поле зрения самого тщательного современного анализа.

²¹² *М. Я. Гинзбург*. Предисловие // Всеобщая история архитектуры. Москва, 1944. Т. 1. С. 7–12.

- 213 Там же. С. 10.
- 214 М. Я. Гинзбург. Вопросы тектоники и современная архитектура // Архитектура СССР: Сборники Союза советских архитекторов СССР. Москва, 1945. Вып. 9. С. 29.
- 215 М. Я. Гинзбург. Вопросы тектоники и современная архитектура. Вып. 10. С. 29.
- 216 Это не два разных «черепя Нерона» — до и после пожара Рима, — как сказано в старом музейном анекдоте (в пересказе Бенедикта Сарнова во вступительном слове к переизданию «Сентиментального путешествия» В. Шкловского 1990 года): это по-прежнему одна и та же умная голова.
- 217 И. А. Голосов. Понятие массы и формы в процессе архитектурной композиции // С. О. Хан-Магомедов. Илья Голосов. Москва, 1988. С. 210–228.
- 218 С. О. Хан-Магомедов. Илья Голосов. С. 208.
- 219 А. А. Шадрин. Композиционная концепция И. А. Голосова: Теория, практика, педагогика: Автореф. дис. ... канд. архитектуры. Москва, 1988. С. 3.
- 220 Там же. С. 22.
- 221 И. А. Голосов. Мой творческий путь // Архитектура СССР. 1933. № 1. С. 25.
- 222 И. А. Голосов. Творческий отчет // Архитектура СССР. 1935. № 4. С. 51.
- 223 Почему-то не обращали внимания, что в этом постановлении слов «архитектура», «архитектор» нет. Речь о писателях и в меньшей степени художниках. Вот постановляющая часть документа: «1) ликвидировать ассоциацию пролетарских писателей (ВОАПП, РАПП); 2) объединить всех писателей, поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нём; 3) провести аналогичное изменение по линии других видов искусства; 4) поручить Оргбюро разработать практические меры по проведению этого решения» (Партийное строительство. 1932. № 9. С. 62). Архитектура в то время, как и ныне, рассматривалась по ведомству искусств. Время было такое.
- 224 И. А. Голосов. Новые пути в архитектуре: Лекция, прочитанная в Московском архитектурном обществе в 1922 г. // Из истории советской архитектуры 1917–1925 гг.: Документы и материалы / Сост. В. Э. Хазанова. М., 1963. С. 26–27.
- 225 А. Я. Гуревич. Категории средневековой культуры. 2-е изд., исправ. и доп. Москва, 1984. С. 94–95.
- 226 И. А. Голосов. Понятие массы и формы в процессе архитектурной композиции. С. 212.
- 227 Там же. С. 225.
- 228 Поскольку в этом рассуждении Голосова вертикальность и горизонтальность линии тяготения понимается композиционно и визуально, позволю напомнить мысль Флоренского, читавшего в ВХУТЕМАСе (в одно время с Голосовым) курс «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» (1921–1925), о распределении зрительных масс в произведениях живописи по вертикали и горизонтали, о «сгущённости впечатления высоты» итд (П. А. Флоренский. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / Подгот. текста М. С. Трубачёвой и О. И. Генисаретского. Москва, 1993. С. 286–289).
- 229 Цит. по: С. О. Хан-Магомедов. Илья Голосов. С. 58.
- 230 Следует указать читателю на монументальное издание, «большую заготовку» к будущему аналитическому исследованию: С. О. Хан-Магомедов. Творческие течения, концепции и организации советского авангарда: В 7 вып. Москва, 1993–2000.
- 231 Биографическая канва Алексея Ивановича выглядит так: 7.03.1885 — родился в Москве, 1909-й — окончил историко-филологический факультет Императорского Московского университета с дипломом первой степени. 1910-е — апрель 1938 г. — исследователь древнерусского искусства и архитектуры, один из основателей московской школы искусствоведения, профессор ИФЛИ, заведующий

щий кафедрами искусствознания ВГИКа и истфака МГУ. 19.04.1938 — арест, обвинение в «террористических настроениях», участии в антисоветской буржуазно-националистической организации искусствоведов, вредительстве на идеологическом фронте с целью установления фашистской диктатуры; 20.04.1939 — приговор Военной коллегии Верховного суда: 25 лет ИТЛ; 23.06.1940 — Пленумом Верховного суда изменение срока на 10 лет ИТЛ и 5 лет поражения в правах; 1940–1945 гг. — отбывание наказания в Воркутлаге на общих работах, позже — архивариусом, чтение лекций по истории архитектуры на курсах Воркутинского угольного комбината для строителей и архитекторов; написание в лагере труда «Теория архитектуры» (по памяти, без литературы); 1946–1947 гг. — голодное истощение, подрыв здоровья лагерным режимом и северным климатом; активировка. 19.01.1948 — освобождение; живёт в г. Александрове Владимирской обл., работая научным сотрудником краеведческого музея, бедствует; 10.02.1949 — вторичный арест в Александрове якобы за приезд в Москву навестить родных; трёхсуточный железнодорожный этап в столичинском вагоне Александров — Ивановская пересыльная тюрьма — Владимирская внутренняя тюрьма НКВД; допросы; обвинение по старым пунктам 1938 г.; помещение в тюремную больницу на 4 месяца в связи с болезнью сердца, затем общая камера. Июль 1949 г. — решением ОСО при МГБ СССР приговорён к высылке в пос. Венгерово Новосибирской обл.; работа на общественных началах консультантом Райпромкомбината художественно-промышленных керамических изделий. 25.09.1950 — скончался в венгеровской больнице от истощения (*И. П. Алексахин*. Это хранит память: О профессоре Некрасове // Наука и жизнь. 1990. № 7. С. 30–32). См. также: *И. А. Кызласова*. Алексей Иванович Некрасов (1885–1950) // Советское искусствознание. Москва, 1990. Вып. 26. С. 381–416 (с библиографией); *И. А. Кызласова*. А. И. Некрасов // *И. А. Кызласова*. История отечественной науки об искусстве Византии и древней Руси: 1920–1930-е годы (По материалам архивов). Москва, 2000. С. 375–390.

²³² См.: *Т. Зубова*. Исследователь народного искусства А. И. Некрасов // Декоративное искусство СССР. 1977. № 6. С. 16–18.

²³³ См., в частности, обзорную статью: *В. В. Кириллов*. Вклад А. И. Некрасова в разработку универсальной архитектурной теории // *А. И. Некрасов*. Теория архитектуры / Сост. В. В. Кириллов, И. А. Кызласова. Москва, 1994. С. 16–22, а также: *А. Н. Селиванова*. Творческие поиски в теории и практике советской архитектуры 1930-х годов: Автореф. дис. ... канд. архитектуры. Москва, 2009, где идеи Некрасова упоминаются вскользь.

²³⁴ *А. И. Некрасов*. О некоторых пространственных явлениях в готической архитектуре / Публ. А. А. Пучкова // Самватас: Литературно-культурологический и философский журнал. Киев, 1994. № 9. С. 281.

²³⁵ *А. И. Некрасов*. Теория архитектуры. Москва, 1994. С. 36–37.

²³⁶ Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. 1. С. 344.

²³⁷ *А. И. Некрасов*. Теория архитектуры. С. 41.

²³⁸ См.: *А. П. Мардер*. Эстетика архитектуры; *А. П. Мардер*. Понятійно-теоретичні основи естетики архітектури: Дис. ... д-ра архітектури. Київ, 1996. 309 арк.; *А. П. Мардер*. Теоретичні основи естетики архітектури: Конспект лекцій. Київ, 2002; *А. О. Пучков*. Нарис історії архітектурознавства. С. 160–165.

²³⁹ *А. И. Некрасов*. Организация массы в архитектуре // Известия Иваново-Вознесенского политехнического института. 1923. Т. VII. Вып. 2. С. 11.

²⁴⁰ *А. И. Некрасов*. Пути архитектуры (К проблеме стиля современной архитектуры) // Печать и революция. 1924. Кн. 4. С. 69.

²⁴¹ *А. И. Некрасов*. Организация массы в архитектуре. С. 16.

²⁴² Там же. С. 15.

243 Там же. С. 16.

244 А. И. Некрасов. Теория архитектуры. С. 67.

245 А. И. Некрасов. Организация массы в архитектуре. С. 21.

246 Напомню: «Динамическое пространство *первично* и *положительно* (не пусто). Оно дано до объектов, ибо для такой концепции процесс первее содержания и есть их бытийное основание. Объекты суть его индивидуации, они создаются как бы из пространства, в котором они как бы заложены в потенции <...> Творческий субъект как бы оставляет свой след на мёртвом “не-я”, отпечатывая на нём свой живой образ. Мало того, самый субъект, этот индивидуализировавшийся вихрь в пределах экстенсивного потока становления, неминуемо мыслится в движении, и объекты суть не что иное, как след, оставляемый им за собой, они как бы тела вращения, образующиеся на периферии экспансивной сферы динамического ядра <...> Динамическое пространство двигательно по преимуществу, оно есть само *движение*, и, будучи первичнее своих содержания, оно есть начало активное, *формообразующее* <...> Пространство статическое *вторично* и *отрицательно* (пусто). Оно только среда, в которой находятся тела, т. е. некоторая нейтральная пустота, лишённая всяких качественных определённости. Оно есть то, где нет тела, т. е. ничто для концепции, полагающей высшую реальность и ценность в непроницаемой, трёхмерной субстанциальности. Пустое пространство определяется местоположением тел, местоположение же это, а тем более сами тела в бытии своём никак не зависят от разделяющей их среды. Субъектом творчества является сила центростремительная, прерывисто ограничивающая, сжимающая материю; стремясь к точке как пределу, она есть начало статическое по преимуществу и реальна лишь в своём результативном аспекте, в созданном объекте как актуальной индивидуации» (А. Г. Габричевский. Пространство и время. С. 141). Нетрудно убедиться, насколько Некрасов мыслит приземлённей Габричевского, но не прагматичней.

247 См.: А. И. Некрасов. Теория архитектуры. С. 93–139.

248 Там же. С. 101, 103.

249 Там же. С. 149–150.

250 А. Г. Раппапорт. Эмоции и профессиональное сознание архитектора // Архитектура и эмоциональный мир человека / Г. Б. Забельшанский, Г. Б. Минервин, А. Г. Раппапорт, Г. Ю. Сомов. Москва, 1985. С. 13, 15.

251 С. М. Эйзенштейн. Автобиографические записки // С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения: В 6 т. Москва, 1964. Т. 1. С. 453.

252 А. И. Некрасов. Организация массы в архитектуре. С. 24.

253 А. И. Некрасов. О некоторых пространственных явлениях в готической архитектуре. С. 280–286.

254 А. И. Некрасов. Данное и мыслимое в пространственных искусствах с точки зрения восприятия пространства // Труды Секции искусствознания Ин-та археологии и искусствознания РАНИОН. Москва, 1928. Вып. III. С. 3–17.

255 Там же. С. 6.

256 Там же. С. 14.

257 Там же. С. 16.

258 Там же. С. 17.

259 Александр Георгиевич Габричевский: Биография и культура. С. 317.

260 Там же. С. 319.

261 С. В. Шервинский. Два отношения к стеной плоскости // Архитектура: Ежемесячник Московского архитектурного общества. 1923. № 1/2. С. 7.

262 Там же. С. 8.

²⁶³ Категория «живописного восприятия» и специфика «точки зрения» фигурируют в работах Некрасова (А. И. Некрасов. Данное и мыслимое в пространственных искусствах. С. 9–11; А. И. Некрасов. Организация массы в архитектуре. С. 5–6) и Б. А. Успенского, рассматривавшего в связи с проблемой точки зрения типологию композиционных возможностей формы (Б. А. Успенский. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. Москва, 1970).

²⁶⁴ С. В. Шервинский. Два отношения к стеной плоскости. С. 10.

²⁶⁵ Там же. С. 11.

²⁶⁶ А. И. Некрасов. О некоторых пространственных явлениях в готической архитектуре. С. 281.

²⁶⁷ А. И. Некрасов. Кривые покрытия в архитектуре Передней Азии // Известия Иваново-Вознесенского политехнического института. 1925. Т. VIII. Вып. 2: Инженерно-математический. С. 4.

²⁶⁸ С. В. Шервинский. Два отношения к стеной плоскости. С. 15.

²⁶⁹ Ш. А. Айранетов. О принципах архитектурной композиции И. В. Жолтовского. Москва, 2004.

²⁷⁰ А. В. Фирсова. Творческое наследие И. В. Жолтовского и отечественной архитектуры XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2004. С. 3. Задачи исследования: «1. Исследовать процесс становления собственного архитектурного языка Жолтовского, ответить на вопрос: почему именно неоклассика стала синонимом творчества мастера. 2. Проследить, как архитектору удалось ни разу не изменить своему кредо и пронести классику как метод через различные стилистические направления. 3. Проанализировать, как при любой общественной ситуации благодаря творческой изобретательности и высокому качеству строительных работ Жолтовский всегда был действующим архитектором. 4. Провести полномасштабное исследование отдельных проектов и эскизов к ним и проследить создание произведения от возникновения образа до разработки последнего декоративного пятна на фасаде. Подвергнуть анализу рабочие варианты проектов. 5. На основе анализа различных аспектов творческой и педагогической деятельности мастера проследить просветительскую и гармонирующую роль его личности в общественном развитии» (С. 6). Из выводов узнаём, что эти задачи в диссертации, конечно же, решены.

²⁷¹ Г. Д. Ощетков. И. В. Жолтовский: Проекты и постройки. Москва, 1955. 160 с.: илл.

²⁷² М. Круглов, Г. Лебедев, Н. Сукоян. Иван Владиславович Жолтовский // Архитектура СССР. 1957. № 12. С. 21–28; Б. Лазарев. Проблемы жилищной архитектуры в творчестве И. В. Жолтовского // Архитектура СССР. 1952. № 10. С. 14–21; М. Круглов. О композиции интерьера в новых работах И. В. Жолтовского // Там же. С. 22–26; А. Обвинников. Из опыта типового проектирования в мастерской-школе И. В. Жолтовского // Архитектура СССР. 1955. № 7. С. 7–10; Р. Я. Хигер. Зодчий И. В. Жолтовский (К 100-летию со дня рождения) // Архитектура СССР. 1968. № 2. С. 44–51; Г. И. Ревзин. Архитектурная теория И. В. Жолтовского // Искусство. 1988. № 10. С. 61–63; Л. Игнатьева. Работы Жолтовского для городов России // Архитектура и строительство России. 1989. № 2. С. 11–13; Н. И. Смолина. Построение «архитектурного организма»: Иван Жолтовский // Н. И. Смолина. Традиции симметрии в архитектуре. Москва, 1990. С. 297–303; А. Пучков. Иван Жолтовский у парадоксальных пертурбаціях архітектурного часу, або Башточка як семіотична колізія хронотопу // Культурно-мистецькі обрії '2017: Зб. наук. праць / За заг. ред. К. І. Станіславської. Київ, 2017. Вип. 3. С. 128–147; А. А. Пучков. Парадокс об Иване Жолтовском в умственных кавитациях архитектурного хронотопа // Зборнік дакладаў і тэзісаў VIII Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» (Мінск, Беларусь, 7–8 верасня 2017 г.) / Гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск, 2018. С. 199–201; Дм. Хмельницький. Загадки Жолтовского. URL: <http://www.kapitel-spb.ru/index.php/component/content/article/> (дата обращения: 15.08.2021).

²⁷³ Цит. по: Александр Георгиевич Габричевский: Биография и культура. С. 364–365.

- 274 Александр Георгиевич Габричевский (1891–1968): К 100-летию со дня рождения. С. 41.
- 275 Там же.
- 276 Д. Е. Аркин. Разговор о Жолтовском // *Архитектура СССР*. 1940. № 5. С. 54.
- 277 В. Е. Быков. Георгий Гольц. Москва, 1978. С. 42.
- 278 Вениамин Быков в анализе-интерпретации останавливается лишь на постулатах «история», «архитектурный организм», «природа» и «гармония». «Глаз» и «человек» — категории субъектные и наиболее оспаривавшиеся как «идеалистические» у Габричевского в дискуссии о формализме и так называемом «космополитизме» в 1949–1950 годах. Быков тактично оставляет в стороне и не упоминает о них вовсе, хотя в теории Г. П. Гольца, которую он рассматривает, они тоже важны. См. также: В. Е. Быков. Георгий Гольц. С. 42–43, 45–47, 52–54, 60, 65–68.
- 279 А. Г. Габричевский. Иван Владиславович Жолтовский как теоретик архитектуры // А. Г. Габричевский. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения. С. 105.
- 280 Излишне напоминать, что теория Фидлера послужила основой для зарождения формального метода Вёльфлина и его последователей в австро-немецкой школе архитектуроведения.
- 281 А. Г. Габричевский. Иван Владиславович Жолтовский как теоретик архитектуры. С. 105.
- 282 Ср.: «У совести обнаруживается эстетический состав. А ведь её как сугубо этическое, нравственное отличали в философской традиции от эстетического мироотношения, которое будто может быть и безнравственным» (Г. Д. Гачев. Творчество, жизнь, искусство. Москва, 1980. С. 26). Георгий Гачев не развил сентенцию. Когда я оцениваю некий поступок словом «некрасивый» (или: «хорош»), выступаю не как ценитель чужой нравственности (самому бы не обделаться), а как тот, кто опознаёт художественную сторону поступка, как эстетик, если угодно, а потому совершаю творческий акт познания инобытия. Поскольку творчество всегда неожиданно как в интенциях, так и в результатах, оно своего рода поступок, который — как творческий акт — может расцениваться эстетически. Логический круг между творчеством-поступком и оценкой-поступком смыкается именно в пределах эстетического.
- 283 Беседы академика Жолтовского // *Архитектура и строительство Москвы*. 1989. № 8. С. 15.
- 284 Мастера советской архитектуры об архитектуре / Под. ред. М. П. Цапленко. Киев, 1953. С. 108.
- 285 Статика и динамика, причастные архитектурному организму, приобрели известный вес в творческом мировоззрении Георгия Гольца и Андрея Букова, выучеников Жолтовского.
- 286 А. Г. Габричевский. Иван Владиславович Жолтовский как теоретик архитектуры. С. 106–107.
- 287 Нельзя не упомянуть о свойственной художественному мировоззрению английской школы рационализма и модерна (У. Моррис и Ч. Р. Макинтош) связи архитектурного произведения с его «органической» ориентацией, естественной работой каменной конструкции. См.: Э. Гольдзамм. Уильям Моррис и социальные истоки современной архитектуры / Пер. с пол. Москва, 1973.
- 288 Г. И. Ревзин. Архитектурная теория И. В. Жолтовского // *Искусство*. 1988. № 10. С. 61.
- 289 А. Г. Габричевский. Иван Владиславович Жолтовский как теоретик архитектуры. С. 109.
- 290 Эта формула предложена архитектором Чикагской школы рационализма XIX века Льюисом Г. Салливаном (1856–1924). См.: Мастера архитектуры об архитектуре: Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов / Под общ. ред. А. В. Иконникова, И. А. Маца, Г. М. Орлова. Москва, 1972. С. 59.
- 291 Там же. С. 110.
- 292 Илья Георгиевич Лежава (1935–2018) предлагает замену отношения «форма — функция» отношениями между структурой формы и функциональным содержанием, причём изначально расслаивая язык архитектуры на компоновочный и композиционно-художественный уровни, в каждом из которых последовательно выделяет язык пластической формы и язык формы пространственной (И. Г. Лежава. Функция и структура формы в архитектуре: Автореф. дис. ... д-ра архитектуры. Москва, 1987).

- 293 М. С. Казан. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Изд. 2-е, расшир. и перераб. Ленинград, 1971. С. 467.
- 294 По Гинзбургу, молодость стиля конструктивна, зрелость органична, увядание декоративно.
- 295 Мастера советской архитектуры об архитектуре / Под ред. М. П. Цапенко. С. 111.
- 296 А. Г. Габричевский. Иван Владиславович Жолтовский как теоретик архитектуры. С. 113.
- 297 В данном ключе ценным оказывается рассуждение Григория Ревзина (*Г. И. Ревзин. Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века. Москва, 1992. С. 145*), в результате которого он приходит к выводу, что действия Жолтовского по преобразованию золотого сечения «выглядят как странное стремление проверить собственную интуицию математическими операциями». То же самое может быть отнесено и к опытам Бурова, в 1935 году предложившего «вторую производную золотого сечения» (*Архитектура СССР. 1935. № 3. С. 57*). Принципы первой производной — Жолтовского — обстоятельно, с картинками, изложены в книге Н. И. Брунова «Пропорции античной и средневековой архитектуры» (Москва, 1936. С. 6–10, рис. 36–44).
- 298 А. Г. Габричевский. Иван Владиславович Жолтовский как теоретик архитектуры. С. 114.
- 299 Там же.
- 300 Там же.
- 301 А. Ф. Лосев. История античной эстетики: Ранняя классика. 2-е изд. М., 1994. С. 287.
- 302 Цит. по: Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. 1. С. 32.
- 303 Д. Е. Аркин. Разговор о Жолтовском. С. 57.
- 304 Уроки Майской архитектурной выставки // Архитектура СССР. 1934. № 6. С. 5.
- 305 Г. И. Ревзин. Архитектурная теория И. В. Жолтовского. С. 63.
- 306 А. Г. Габричевский. Иван Владиславович Жолтовский как теоретик архитектуры. С. 116.
- 307 И. В. Жолтовский. О подлинной и ложной классике в архитектуре // Строительная газета. 1954. 10 окт.
- 308 Цит. по: Александр Георгиевич Габричевский: Биография и культура. С. 364.
- 309 К. И. Чуковский. Дневник 1901–1929 гг. Москва, 1991. С. 218.
- 310 Н. П. Кондаков — С. А. Жебелёву, 16/29.03.1918, из Ялты в СПб // И. В. Тункина. Академик Н. П. Кондаков: последние годы жизни (по материалам эпистолярного наследия) // Мир русской византистики: Материалы архивов Санкт-Петербурга / Под ред. И. П. Медведева. С.-Петербург, 2004. С. 661.
- 311 А. Я. Гуревич. Категории средневековой культуры. С. 49.
- 312 П. Я. Чаадаев. Философические письма. Письмо первое // П. Я. Чаадаев. Полн. собр. соч. и избр. письма: В 2 т. Москва, 1991. Т. 1. С. 326.
- 313 Это дефиниция ряда основных теоретических категорий концепции Габричевского в той максимально приближённой к трактовкам учёного форме, которую удаётся законченно формулировать, исходя из его опубликованных текстов.

Михаил АЛПАТОВ
(1902–1986)

ЖИЗНЬ ИСКУССТВОВЕДА Страницы воспоминаний¹

Впервые я встретился с Габричевским очень-очень давно. Александр Георгиевич был тогда начинающим, подающим надежды преподавателем Университета, а я — шестнадцатилетним мальчишкой, благодаря странным тогдашним порядкам зачисления в студенты.

Лекции читались тогда в теперешнем Пушкинском музее. Нетопленое здание его походило на огромную льдину, а белые гипсы красовались среди него, как ледяные сосульки. И вот в этом ледяном доме появился закутанный в меха человек. Общеупотребительными тогда валенками он гордо пренебрегал, и каблуки его звонко и задорно стучали по обледенелым музейным плитам. Он деловито извлекал из недр своей шубы клеёнчатую тетрадь, и лёгкие клубы пара начинали вылетать из его уст.

Слушали его пять-шесть робких девушек и я. Всех нас объединяло только полнейшее непонимание того, что предлагал нашему вниманию молодой лектор. Мы слушали его как зачарованные и старательно записывали. Только много лет спустя, когда его обледенелые слова оттаяли в нашем сознании, можно было сказать, что Габричевский говорил очень умные вещи. Лекции его были не только героическим сопротивлением наступавшему отовсюду морозу, но и попыткой сдуть вековую археологическую пыль с черепков древнегреческих ваз и вдунуть в них жизнь при помощи бергсоновской теории творческой эволюции.

Прошло много лет, музеи отапливались, люди забыли о том, что значит читать и слушать лекции в шубах и валенках. Но мне навсегда запомнился этот человек, заку-

¹ Прочитано в Центральном доме архитектора в Москве на вечере памяти Габричевского в 1969 году. Впервые опубликовано: *М. В. Алпатов. Жизнь искусствоведа: Страницы воспоминаний // Панорама искусств / Сост. И. С. Максимова. Москва, 1984. Вып. 7. С. 201–206; затем: М. В. Алпатов. Слово о Габричевском // Александр Георгиевич Габричевский (1891–1968): К 100-летию со дня рождения / Под ред. Я. В. Брука. Москва, 1992. С. 21–27; М. В. Алпатов. Воспоминания: Творческая судьба. Семейная хроника. Годы учения. Города и страны. Люди искусства. Москва, 1994. С. 68–72. Коньектуры мои.*

танный в скифские шкуры, но элегантный, как афинянин, который говорил без потуг на красоту, но очаровывал даже слушателей-недорослей, такой беспомощный и беззащитный и, вместе с тем, стойкий в своей решимости утверждать только достойное утверждения независимо от того — будет ли ему успех или не будет, поймут ли его или не поймут, поверят ли ему или не поверят.

Первое и наиболее бесспорное и, пожалуй, общепризнанное — Габричевский был на редкость одарённым человеком. В этом заключался один из источников его очарования. Он прямо-таки искрился талантом, при каждом соприкосновении с ним на вас сыпались искры. Талант спасал его в трудных обстоятельствах жизни. Он легко, почти изящно, как гимнаст под куполом цирка, перескакивал из одного цеха в другой. Сначала увлекался теорией искусства, позднее, когда в теории ему стало тесно, занялся историей искусства. Когда и здесь возникли трудности, перешёл на архитектуру, в этой области ему пришлось особенно много трудиться, в ней он оставил самый заметный след. Попутно с этим его занимали и литература, и поэзия, и музыка. Он был и сам музыкантом и написал несколько статей о старой и новой музыке. Рядом с этим — собственные, также талантливые опыты в живописи и скульптуре. Позднее, в трудные времена, как и у многих наших поэтов, — занятие переводами. За что ни брался Габричевский, он всё делал серьёзно, добросовестно, блестяще и нередко с подлинным увлечением.

Прибавим к этому на редкость основательную образованность. Превосходное знание нескольких иностранных языков открывало ему доступ во все области мировой культуры, позволяло переключать свою умственную энергию на тот регистр, в котором можно было в данный момент наиболее плодотворно работать. Широта его образования не делала его поверхностным, но она помогала ему уловить в каждом частном явлении связующие нити с другими и определить место каждого из них в общей системе человеческой культуры.

Дилетантизм, даже талантливый, был глубоко чужд натуре Александра Георгиевича. Он никогда не полагался на одни догадки, на одно чутьё, на меткое словцо или удачный оборот речи. Он стремился вникнуть в свой предмет. И вместе с тем он не любил, когда его называли искусствоведом. Вероятно, он считал, что искусствоведы — это люди ведомственные, призванные ведать искусством, но равнодушные к нему и мало его разумеющие. Может быть, к Габричевскому больше подошло бы слово «искусствоиспытатель», сформированное по примеру «естествоиспытатель». Слово, правда, слишком громоздко и неблагозвучно, но оно содержит очень важный корень, роднящий также его со словами: пытаться, испытывать, допытываться, любопытствовать. Всё это имеет некоторое отношение и к подходам Габричевского к искусству.

Главной и неизменной привязанностью его была мировая классика. Рафаэль, Палладио, Моцарт, Гёте и многие, многие другие... Ко всем им Габричевский чувствовал слабость и черпал от них силу. Пожалуй, в этом, и только в этом одном, я расходился с ним и чувствовал свою принадлежность к иному поколению. Когда-то я тоже увлекал-



Михаил Владимирович Алпатов

ся классикой, да и сейчас равнодушен к ней, но у меня нет убеждённости в том, что она является единственной и абсолютной мерой совершенства.

Впрочем, и Габричевского нельзя заподозрить в слепом поклонении классической старине. Он был для этого слишком живым человеком. Ему недостаточно было видеть искусство через стёкла музейных витрин. Ему требовалось, чтобы искусство его окружало, входило в его жизнь, возникало у него на глазах, чтобы он сам ощущал себя участником его становления и бытия. Отсюда его влечение к поэтам, художникам, архитекторам и музыкантам, которые охотно отвечали ему взаимностью. Не потому, что он их поучал, но он их всегда понимал. Отсюда его редкий среди историков искусства интерес к современному искусству, к тем его проявлениям, которые, казалось бы, несовместимы с представлением о высокой классике.

Однако здесь приходили на помощь истинная душевная широта и великодушие Габричевского. Он умел в своём сердце найти место для Рафаэля и Тинторетто, для Пикассо и Матисса. В искусстве он высоко ценил всё зрелое, мудрое и даже глубоко-мысленное, но не мог устоять и перед младенческой непосредственностью. Недаром он как-то признался мне («на ушко», по собственному выражению), что его больше трогает чистый инфантилизм Хуана Миро, чем совсем не детское глубокомыслие и замысловатость Пауля Клее.

Талант и образованность позволяли Габричевскому свободно и непринуждённо чувствовать себя на любых широтах мировой культуры. Поистине ему был понятен и «ясный галльский смысл» и «сумрачный германский гений». Особенную нежность он испытывал к Италии. Недаром его последний крупный перевод «Пира» Данте доставлял ему большую отраду.

Однако интерес Габричевского к Западу не делал его равнодушным к родной земле. Он не провозглашал этого во всеуслышание, бия себя в грудь. «Стиль русс» в его обоих вариантах XIX и XX веков был ему глубоко чужд. Однако достаточно сказать, что Пушкин был для него высшей мерой вкуса и совершенства, этим определяется многое

в его воззрениях. И если он отдал много сил своих Гёте, то, видимо, лишь потому, что хотел избежать цеховой узости «пушкиниста». Однажды он мне признался, что всю жизнь мечтал писать о русских иконах.

В самой широте натуры Габричевского, в его способности одним взглядом охватывать огромный круг явлений, в его умении при самом кропотливом анализе явления не утрачивать ощущения его целостности <...>

Он твёрдо верил в целительную силу науки, не отрекался от своего наследственно-го профессорства и вместе с тем сохранял редкий и счастливый дар безотчётно любить искусство, тянуться к нему, как ребёнок к свету. Он не считал несовместимым со своей учёной степенью право восхищаться искусством и его боготворить. И хотя по природе он был вовсе не сентиментальным и даже скорее был склонен посмеиваться над всякой слащавостью, он как-то признался, что ария Февронии [из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»] умилила его до слёз.

Было время, когда я приходил к Габричевскому просто для того, чтобы подышать воздухом искусства. Признаться, мне было симпатично и то, что с ним легко было забывать всякие учёные степени и отличия, что в нём не было ни капли самодовольства лектора, избалованного успехом, подобно модному баритону, что ему даже в голову не приходило организовывать свой собственный юбилей с велеречивыми адресами и пышными букетами, он даже не помышлял о культе или хотя бы о маленьком культике своей личности среди своих учеников (опасность, которой — увы! — не избежали многие мои коллеги). В общении Александр Георгиевич отличался большой простотой, и друзья платили ему тем же. Я приходил к нему, чтобы поделиться моими интересами и увлечениями и проверить себя его безошибочными суждениями истинного арбитра. За эти встречи и беседы я буду всегда с благодарностью о нём вспоминать.

Иногда речь заходила просто о малоизвестных, но заслуживающих внимания именах. «А вы знаете что-нибудь о Лотреамоне?» — однажды спросил меня Габричевский. — «В Москве его невозможно найти». Должен признаться, мне было очень приятно удивить его томиком этого «проклятого поэта», оказавшимся у меня дома. Другой раз Габричевский озадачил меня: «А вы слышали что-нибудь о Джезуальди?» Тогда его в Москве ещё совершенно не знали, не знал его и я. Но, вернувшись домой, я обнаружил у себя пластинку Джезуальди и не преминул представить её Габричевскому.

Каждая наша встреча на выставке, на концерте или на улице была продолжением разговора, затянувшегося на многие годы, постоянно прерываемого всякими мешающими обстоятельствами, но всегда возвращавшегося к одной и той же теме — к искусству. И всегда говорилось при этом: знаете ли вы такого-то? были ли вы на выставке? обратите внимание на прекрасный карниз! сходите в мастерскую к тому-то! перечитайте стихи и не забудьте его прозу! что это за прелесть — новый роман такого-то! или же совсем наоборот: нет, вы неправы, вовсе это не хорошо, послушайте снова концерт, и вы согласитесь со мною. И так далее, и так далее.

Что бы он ни делал, бродил по музейным залам или корпел над учёным трактатом, беседовал со зрелым мастером или наставлял желторотого студента — над ним всегда сверкал клочок голубого неба, его никогда не покидало представление о большом, высоком искусстве как о мере художественного совершенства, как о пределе человеческих дерзаний. Не он один знал, что такое истинное искусство, но большинство было готово изменить ему просто ради более благополучного существования. Для Габричевского это было невозможно. Сам он никогда этого не провозглашал. Но именно это было в нём наиболее драгоценным, это больше всего влекло к нему людей, внушало им уверенность, что через него они находят доступ к чему-то истинно высокому и подлинному.

По счастью, в наши дни никому не приходит в голову утверждать, что сапоги полезней Шекспира. Но, увы, для того чтобы спасти Шекспира, мы нередко готовы признать, что Шекспир, хотя это и не сапоги, но он также по-своему полезен. Чтобы приноровить высокое искусство к «законам суетного света», приходится прибегать ко всякого рода натяжкам, подтасовкам, к казуистической изворотливости. Встав на этот пагубный путь, мы снижаем гениев до уровня посредственностей, вместо того чтобы поднимать эти посредственности, открывая им величие гениев и пробуждая в них потребность поднять глаза к небесной лазури.

Быть может, я немного упрощаю и преувеличиваю. Во всяком случае, как много значит то, что среди нас жил человек, которому были противны все эти ухищрения, уступки, полумеры, компромиссы и который при всей своей младенческой беззащитности в самом главном не уступал и оставался верен своей первой любви.

Конечно, это ему было нелегко. Природа часто одаряет людей всевозможными способностями, но нередко она ставит их в такие условия существования, в которых почти невозможно совершить всё то, к чему они призваны.

В древности считали, что в этом повинны завистливые олимпийцы. Современный человек освободился от веры в богов, но ценой того, что мир стал ему чем-то чуждым и даже бессмысленным. В нём человеку трудно остаться самим собой. Принцип, методы, знания, культура, труд — всё это почтенно и нужно, но нужно ещё, чтобы всё это не нивелировало человека. Габричевский за свою жизнь напрасно растратил много сил, но он свято хранил в себе человеческое.

Большим счастьем было для него, что он нашёл себе прибежище в архитектуре, нашёл друзей и учеников, нашёл применение своим силам и сделал в эту область ценный вклад. Но Габричевский не только знаток архитектуры, ему был присущ универсализм, и потому я не могу не пожалеть о том, что за пятьдесят лет своей деятельности он всего лишь десять лет имел возможность читать искусствоведам лекции в стенах Университета. Между тем своим блистательным примером он убедил бы их, что истинный исследователь искусства обязан быть немного и художником. Он предостерег бы их от прилежного, но бескрылого крохоборчества, которое современным неопозитивизмом поднято на щит как панацея истинной науки.

Сколько поколений наших искусствоведов было лишено возможности побывать тут же, на университетском дворе, в доме у Габричевских. Лишены возможности видеть, как сверкают золотые рамы картин старых мастеров, видеть, как за стенками высоких шкафов сошлись все классики мировой литературы, видеть самого хозяина с его высоким крутым лбом мыслителя, его очки, поминутно вспыхивающие, как фары, слышать его речи, то туманные, как прорицания, то простые и меткие, как поговорки, видеть, как он кривит рот, когда режут слух фальшь, пошлость, бездарность, и благоговейно вступив на порог этого дома, мысленно переноситься если не в золотой, то в серебряный век русского просвещения.

Сейчас неотложная задача друзей Александра Георгиевича собрать по крохам его литературное наследие, с которым сам он обходился слишком расточительно, и издать сборник его статей по всем тем разделам искусства, к которым он имел отношение. Не сомневаюсь, что издательство «Искусство» пойдёт навстречу нашим пожеланиям, не сомневаюсь, что книжка эта будет «томов премногих тяжелей». Для тех, кто знал Габричевского, это будет светлое напоминание, для тех, кто знает о нём только понаслышке, — редкая возможность восполнить досадный пробел.

Когда я прохожу по улице Станкевича, мне невольно вспоминается Габричевский. Не потому, что он жил неподалёку, и не потому, что приходился Станкевичам родственником, но потому, что вклад Габричевского в нашу культуру в известной степени подобен тому, который Станкевич оставил в культуре начала прошлого века.

Представляю себе, как много усилий приложит будущий историк, чтобы вникнуть во все оттенки его неуловимой, но всегда изящной мысли, как он будет завидовать нам за то, что мы слышали голос человека, который для потомков станет прекрасным мифом.

Ангелина ЩЕКИН-КРОТОВА
(1910–1992)

ЛЮДИ И ОБРАЗЫ. БИОГРАФИИ И ЛЕГЕНДЫ Из цикла «Модели Фалька»¹

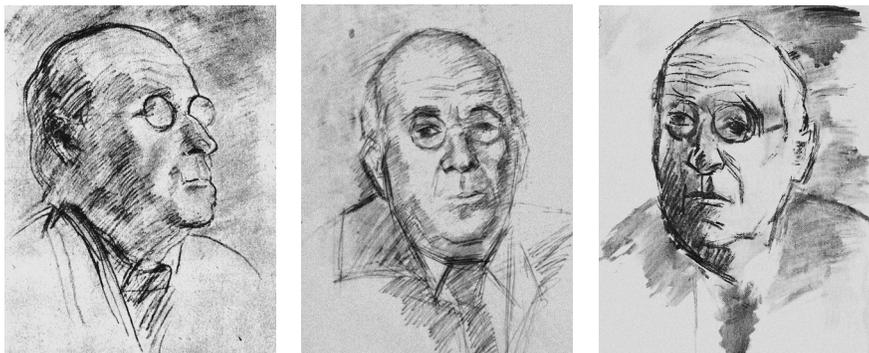
О том, как создавался «Портрет А. Г. Габричевского»

Прежде всего считаю необходимым рассказать об Александре Георгиевиче Габричевском, необычайно интересном и образованном человеке, сыне известного учёного, бактериолога Георгия Норбертовича Габричевского. (Его благородный облик с такой характерной и гордой головой запечатлён в мраморе скульптором Роденом уже после смерти учёного.)

Мать Александра Георгиевича [Елена Васильевна], урождённая Бодиско, рано овдовев и оставшись с пятью маленькими детьми, сумела всем им дать блестящее образование. Александр Георгиевич хорошо знал древнегреческий язык, латынь и старославянский, свободно владел четырьмя европейскими языками: немецким, английским, французским и итальянским. Это был человек энциклопедических знаний, с большим кругозором, самостоятельно и оригинально мыслящий в области теории и истории западноевропейского искусства и культуры. Особенно много и плодотворно он занимался вопросами архитектуры, заложил основы для создания Института теории и истории архитектуры в Москве. Педагог он был замечательный, ученики его очень любили и почитали, он умел по-настоящему дружить с молодёжью, без панибратства, но и без обидной снисходительности. Наоборот, его неподдельный интерес к любому собеседнику способствовал тому, что, разговаривая с Габричевским, каждый чувствовал себя умнее, интереснее, находчивей, чем обычно.

Когда он рассказывал или писал об эпохе Возрождения, казалось, что он лично знаком был со всеми Медичи, бывал в мастерской Леонардо и слушал стихи Данте из его собственных уст (кстати, у него прекрасные переводы Данте). Всё это делалось без всякой стилизации и прикрас, искренне и убедительно, потому что сила его воображения

¹ Впервые: А. В. Щекин-Кротова. Люди и образы: Биографии и легенды (Из цикла «Модели Фалька») // Панорама искусств / Сост. Ю. М. Радченко. Москва, 1985. Вып. 8. С. 196–199. Коньектуры мои.



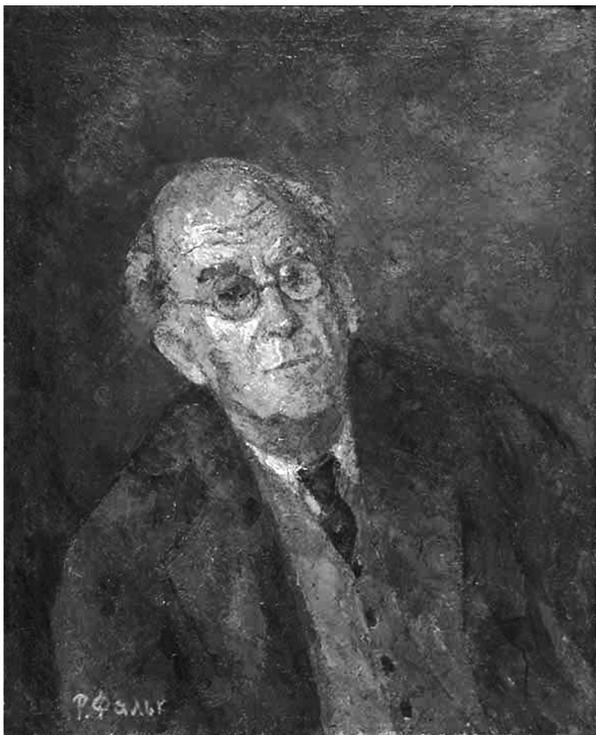
Роберт Фальк (1886–1958). Портреты Габричевского, 1952

питалась источником глубокого знания эпохи. Он ни в коей мере не был сухим эрудитом, живо и молодо интересовался художественными явлениями современности (новые впечатления волновали его, вызывали в нём живой отклик). Всё, что он делал, он делал основательно и ответственно. Его переводы отличаются точностью передачи мысли, образа и стиля. Изданное в 1934 году у нас полное собрание сочинений Гёте к его столетнему юбилею под редакцией А. Г. Габричевского может сравниться по полноте и точности лишь с немецким изданием того же времени. Друзья в шутку называли А. Г. Габричевского «наместником Гёте на земле».

<...> Знакомство Р. Р. Фалька с Габричевскими относится к концу 40-х годов. Познакомился Фальк с Габричевским у Г. Г. Нейгауза. Вначале, пожалуй, Фальк больше дружил с Натальей Алексеевной [Габричевской-Северцовой]. Когда Наталья Алексеевна в последние годы жизни увлеклась живописью, Фальк был её первым советчиком и поклонником.

В конце 40-х годов на Габричевского свалилось огромное горе. Он начал слепнуть. Один глаз уже перестал видеть, другому грозила та же участь. Ему было запрещено читать, писать, напрягать зрение, и пришлось оставить работу, которую он любил и которой посвятил жизнь, — изучение искусства, лекции, занятия с молодёжью. Он, человек необычайно активный, творческий, общительный, пал духом, сделался мрачным, нелюдимым. Как-то рано утром Наталья Алексеевна пришла к Фальку и, зная его удивительную стойкость при всех постигавших его невзгодах, попросила повлиять на Александра Георгиевича или хотя бы как-то отвлечь его от мрачных мыслей. «Я буду его писать», — решил Фальк.

На следующее же утро Фальк пошёл к Габричевскому и привёл его в мастерскую. В это время оба они были абсолютно свободны. Габричевский был освобождён от лекций, читать и писать ему было запрещено если не совсем, то во всяком случае очень ограничено. Фальк отнюдь не был загружен государственными заказами, договорами, волен

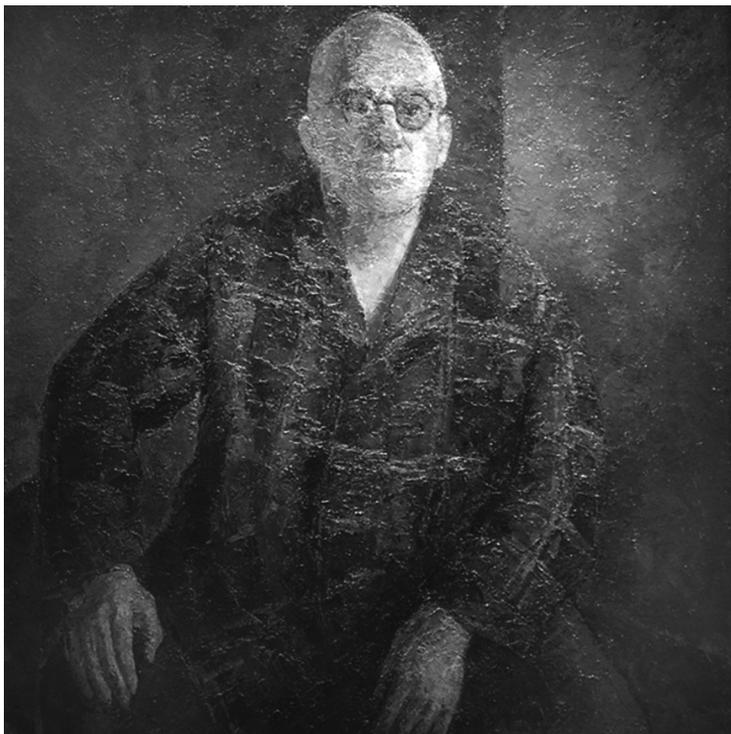


Роберт Фальк. Портрет А. Г. Габричевского, 1951

был писать что хотел и как хотел. Фальк был человеком чрезвычайно дисциплинированным, а Габричевский оказался удивительно добросовестной моделью. Сеансы проходили чуть ли не ежедневно. Фальк вообще не требовал от своих моделей, чтобы они сидели неподвижно. Он вызывал их на общение, старался постичь их внутренний мир.

И вот начался период тесной дружбы этих двух незаурядных и талантливых людей, в результате которой на протяжении трёх лет возникло несколько рисунков (один из них находится в собрании ГМИИ им. Пушкина) и два фундаментальных живописных портрета. Один из них находится в ГТГ, другой — в Пермской картинной галерее.

Во время сеанса художник и модель оживлённо беседовали на самые разнообразные темы, их беседы никогда не походили на обывательскую болтовню, они не рассказывали друг другу, как это бывает иногда в мужской компании, пошлых анекдотов. Нет, всегда это было, как теперь принято говорить, общение на самом высоком уровне, их беседы были глубоко содержательны и темы их касались насущных проблем искусства, истории, философии. Они также делились друг с другом жизненным опытом, плодами



Роберт Фальк. Портрет А. Г. Габричевского, 1952–1953

«ума холодных наблюдений и сердца горестных замет». В перерывах, во время отдыха или после сеанса, они долго не могли расстаться: играли в четыре руки на рояле, играли в шахматы, совершали длительные прогулки по бульварам и переулкам между «Домом Перцова», где жил Фальк (а еще В. В. Рождественский и А. В. Куприн), и старым Московским университетом, где была «родовая» квартира Северцовых.

Первый портрет написан был очень вдумчиво, осторожно, разработан до мельчайших подробностей, с точностью немецких мастеров Дюрера и Кранаха, а второй — смелым мазком, широкой кистью, мастихином. В первом портрете — образ глубоко страдающего человека, сдерживающего свою скорбь с достоинством. Во втором, наоборот, на первый план выступает величие, мощь этого необычайного характера. Первый был написан в течение 1951 года. Второй — в течение зимы 1952–1953 года.

Мне приходилось наблюдать, как проходили сеансы. Габричевский позировал изумительно: не терял в течение длительного времени позы, а главное, не переставал всё время «активно общаться», разговаривать, мыслить. Ни разу не впадал он в то скучное



Ангелина Васильевна Щекин-Кротова

состояние, которое часто от усталости и напряжения овладевает моделями. А если Фальк замечал, что Александр Георгиевич устал, он моментально переставал писать, и друзья усаживались за старенький рояль, «с листа» без запинки читая переложения для четырёх рук симфоний или сонат Моцарта, Бетховена, Бранденбургских концертов Баха. Я угощала их скромной вегетарианской едой и с наслаждением прислушивалась к их неиссякаемым разговорам. Как раз в это время я купила полное собрание сочинений Томаса Манна на немецком языке — его сложные, трудные, медлительные романы служили бесконечной темой обсуждений. Габричевский, несмотря на болезнь, всё же очень много читал одним глазом (другой в 1952 году был оперирован и заменён стеклянным). Естественно, что на время операции сеансы живописи прекратились, а потом возобновились с новым вдохновением. Габричевский сделал великолепный комментарий к переводу романа «Доктор Фаустус» на русский язык. В это время этот роман читали друзья Габричевского и Фалька: Г. Г. Нейгауз, Святослав Рихтер, Д. Н. Журавлёв, М. В. Алпатов. Казалось, что герои романов Т. Манна для этих людей такие же живые, реально существующие, как и они сами.

Николай КАРЕТНИКОВ
(1930–1994)

ТЕМЫ С ВАРИАЦИЯМИ¹

Обида

Мнения А. Г. Габричевского о явлениях истории, искусства или об отдельных людях всегда обладали, несмотря на их краткость, удивительной полнотой, естественностью взгляда и всегда давали читателю или собеседнику возможность свободно размышлять далее. Он ничего никогда не навязывал (это при его-то огромном авторитете и уникальном человеческом обаянии) и всегда, я подчёркиваю, всегда бывал неуживимо объективен.

Поэтому я мгновенно насторожился, когда однажды разговор коснулся Б. А. Пастернака и я услышал в словах и интонациях А. Г. нескрываемое пренебрежение. В это время Б. А. был уже не просто великий поэт, но и национальный герой. Пренебрежительные ноты требовали объяснения, и я прямо спросил А. Г. о его отношении к Пастернаку.

— Пастернак — дачный поэт, — категорически заявил А. Г.

— Но почему??!

— Разве ты не обратил внимания на то, что самые его лучшие стихи о том, как он едет на дачу или как он возвращается с дачи...

Эти стихи Пастернака действительно прекрасны, но ведь не важнее и не лучше всего остального. Слова А. Г. своей пристрастностью резко отличались от всего, что я когда-либо от него слышал. Он произнёс их даже несколько агрессивно. Это было уж вовсе удивительно, и мне стало необходимым до конца выяснить, откуда такие гнев и пренебрежение. Я осторожно задал ещё один-два вопроса.

— А этот его роман! Этот «Доктор Живаго»! Ты ведь знаешь меня, знаешь Гарри

¹ Впервые: *Н. Каретников. Темы с вариациями*. Москва, 1990. С. 33–35, 40–41, 51–52, 54–55. Фрагменты: Александр Георгиевич Габричевский: Биография и культура: документы, письма, воспоминания / Руковод. проекта В. И. Мильдон; Сост. О. С. Северцева. Москва, 2011. С. 694–699.

(Г. Г. Нейгауз. — А. П.), ты видел у нас в доме многих людей моего поколения. Можешь ты представить себе, чтобы кто-нибудь из этих людей, или я, или Гарри вели бы себя таким вздорным образом, как этот пресловутый доктор Живаго?! А ведь это всё о нас! Разве ты не понимаешь, что я, я сам — доктор Живаго!! Вздор какой!!

Он почти кричал...

Чёрный квадрат

А. Г. Габричевский начал маленькую домашнюю лекцию о современной живописи со следующего сообщения:

— Во все времена, у всех народов живопись была «дыркой в стене». Когда в девятьсот сорок четыре года я пришёл на выставку и увидел «Чёрный квадрат» Малевича, то понял, что «дырку» замуровали¹.

Дополнение к «Истории костюма»

В то время мужчины носили широкие брюки.

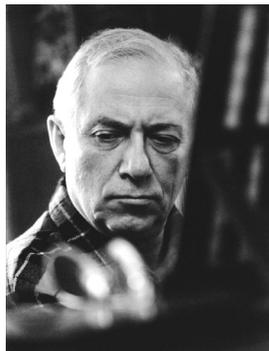
У обычных граждан эти брюки были хоть и некрасивы, но всё же приличны. На функционерах и персонах, особо отмеченных «заслугами», брюки были в два раза шире и являлись как бы отличительным знаком некоей кастовой принадлежности.

Я пришёл к А. Г. Габричевскому потрясённый, так как только что закончил чтение толстой папки его искусствоведческих статей, написанных решительно о всех видах изобразительных искусств, музыке и архитектуре. Особенно поразили и озадачили меня статьи по философии архитектуры — я не имел об этом предмете ни малейшего представления и, чтобы что-то понять, перечитывал их по три-четыре раза. Я знал, что эта папка является, быть может, одной десятой того, что было им написано и, практически, не опубликовано.

Габричевский слушал выражение моих восторгов, и лицо его было мрачно. Когда я замолк, он сказал:

- Ты не можешь не понимать, что я на самом деле не реализовался.
- Как же так, Александр Георгиевич? Ведь всё уже существует!
- Это всего-навсего папка с бумагой... Она может таковой и остаться!

¹ Ошибка памяти (*lapsus memoriae*) Габричевского или Каретникова: «Чёрный квадрат» Малевича впервые появился как элемент декорации на премьере футуристической оперы М. В. Матюшина на слова А. Е. Кручёных «Победа над Солнцем» в С.-Петербурге 3.12.1913. Как самостоятельное произведение «Чёрный квадрат» впервые экспонировался на «Последней футуристической выставке картин 0,10» в Художественном бюро Надежды Добычиной, которая открылась 19.12.1915 на Марсовом поле в Петрограде (см.: *Любовь Дрофань. Дев'ятнадцате грудня 1915 року: Один день в історії / За ред. проф. А. О. Пучкова. Київ, 2014*).



Николай Николаевич Каретников

- Уверен, что рано или поздно все ваши работы будут опубликованы!
- В это я не верю.
- Но вы же ещё читали лекции в Академии архитектуры и в университете. У вас было много учеников, и то, что они от вас узнавали, не могло исчезнуть бесследно!
- Когда я читал лекции, я видел молодые прекрасные лица, и мне казалось, что они меня понимают... И всё, что я старался им передать и объяснить, останется в них... Но проходил какой-нибудь десяток лет, иногда я встречал кого-нибудь из них на улице и вдруг с ужасом замечал, что на нём вот такие (он развел ладони) широкие брюки...

Манеж

Я увидал его издали. Он сидел на балконе второго этажа, чуть сгорбленный, тяжёлым взглядом смотрел куда-то вниз и курил.

Не заходя в первый этаж, я поднялся по лестнице до уровня второго и перелез через перила на балкон.

Мы не виделись несколько месяцев, но он даже не улыбнулся здороваясь и сразу спросил: «Ну, что там было, рассказывай!» (Он сильно, по-дворянски, грассировал, часто в середине слов произносил «в» вместо «л».)

Два часа со всеми известными мне подробностями я рассказывал об утреннем визите в Манеж сильно взнервлённого главы государства. О грубостях, плевках на полотна, обзывании непонравившихся или непонятных художников «падарасами» и тому подобном! Он слушал не перебивая, и только в особо поражающих случаях издавал своё любимое «Да ну-у-у!»

Я был огорчён ещё и по собственным обстоятельствам: круги от этого посещения

¹ Подробности этого события с комментариями: *Юрий Герчук*. «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущёв в Манеже 1 декабря 1962 года. Москва, 2008. С. 93–117.

расходились широко и захлопывали форточки не только в изобразительном, но и в других искусствах. С надеждами надо было вновь расстаться неизвестно на какие сроки. Окончив рассказ, я спросил его:

— Объясните мне, как мы дошли до жизни такой?! Как это всё вообще стало возможным?! Я задавал этот вопрос нескольким людям старшего поколения, которых вполне уважаю, и ни один не дал мне вразумительного ответа!

— Ну, голубчик, откуда же я знаю! Я, наверное, тоже не смогу ответить!

— Нет-нет! Я уверен, что вы, именно вы, сможете мне это объяснить!

— Ну хорошо... Дай я подумаю полторы минуты.

Он ненадолго задумался и затем медленно произнёс:

— Я думаю, что история человечества есть прежде всего история культуры. Надеюсь, что и ты так думаешь... Мне совершенно неинтересно, разбил Рамзес Второй хеттов или не разбил, — меня интересуют египетские живопись, скульптура и лирическая поэзия. Мне абсолютно наплевать на походы Наполеона — меня интересуют Давид и Жерико. И если ты со мной согласен, то необходимо заявить следующее: в результате различных исторических коллизий, которые сейчас обсуждать не место и не время, случилось так, что наша страна лишилась культуры, а, следовательно, выпала из истории... А раз она выпала из истории, но всё же существует, она исторический нонсенс. А если она исторический нонсенс, то здесь может произойти всё что угодно...

Флоренция

В 1964 году из поездки по Италии возвратился бывший студент Габричевского.

Александр Георгиевич захотел услышать рассказ о флорентийских впечатлениях и попросил его приехать. В то время ещё мало кто ездил за границу, и когда путешественник появился, в доме уже находились несколько близких Александру Георгиевичу людей, которые тоже хотели послушать рассказ.

Габричевский спросил:

— От какого места вы начали осмотр?

— Мы вылезли из автобуса за галереей Уффици.

— И куда вы пошли, к набережной Арно или от неё?

— Мы пошли от реки.

— Вы повернули налево, сделали шестьдесят шагов и вышли на площадь Синьории. Направо было Палаццо Веккьо, которое начинал строить Арнольфо ди Камбио, а перед ним «Давид» Микеланджело. Когда вы дошли до фонтана «Бьянконе» работы Амманати, вы повернули налево или направо?

— Мы пошли направо, — озадаченный рассказчик начал превращаться в слушателя.

— По узкой улочке вы дошли до Пьяцца ди Сан-Фиренце и увидели палаццо Барджелло. А вы имели возможность заходить куда-либо внутрь?

— Нет, у нас было время только для того, чтобы быстро пробежаться по улицам.

— Тогда тебе будет интересно узнать, что «Итальянский» дворик нашего Музея изящных искусств скопирован с внутреннего двора палаццо Барджелло. По площади Сан-Фиренце вы обогнули квартал с изящной колокольной Бадиа [Фиорентина] и вас по короткой улице Алигьери подвели к дому Данте.

Александр Георгиевич был замечательный собеседник. Он всегда внимательно, не перебивая, слушал, когда ему что-либо говорили, и то, что сейчас он взял инициативу рассказа на себя, показалось присутствующим чем-то очень непривычным.

Бывший студент, подтверждая правильность маршрута, кивал головой.

— Вы прошли ещё два квартала и, миновав здание музеев естественной истории, вышли на Пьяцца дель Дуомо к собору Санта-Мария дель Фьоре с куполом Брунеллески. Вы пошли вдоль собора налево, миновали его колокольню и, чуть отклонившись вправо, вышли к Баптистерию с его изумительными дверями Андреа Пизано и Гибerti. Потом, пройдя на запад ещё квартал, вы остановились у капеллы Медичи...

Потрясённые, мы молчали.

Говорил он со значительно большими подробностями, чем я в состоянии вспомнить. Говорил как-то торопливо, словно опасался не успеть сказать всё это; и так, квартал за кварталом, он провёл нас по двухчасовому маршруту вокруг центра Флоренции, перевёл по мосту Сан-Тринита на левый берег Арно, подвёл ко дворцу Питти и через Понте Веккьо возвратил к галерее Уффици, где надо было садиться в автобус...

Александр Георгиевич на мгновение замолчал, потом продолжил:

— А ведь я никогда там не был... Я долго жил в Германии, был в Париже и Лондоне... Я думал, что всегда успею увидеть Италию. Не успел... И теперь уже не увижу.

Он опустил голову, и мне показалось, что глаза его полны слёз.

Леонид МЕНАКЕР
(1929–2012)

БЕСЦЕННЫЙ ДАР¹

Коктебельский дом у подножья Карадага напоминает старинный сундук, наполненный чудесами... И пахнет старым деревом. Скрипят полы, под потолком плавают странно изогнутые корни, похожие на диковинных птиц и зверей. На местном коктебельском наречии называют их «габриаками». Хозяева волшебного дома — Габричевские. Но причудливые «габриаки» уходят узловатыми корнями ещё в волошинские времена. Прозвали их так в честь поэтессы Черубины де Габриак, лукаво придуманной Волошиным².

Каменные ступени ведут к дому, верхняя площадка именуется «наплёванный сад». Фруктовые деревья не посажены — по утверждению хозяйки, Натальи Алексеевны Северцовой, — выросли стихийно от выплюнутых гостями косточек. Если бы под каждым деревом была табличка с именем возможных «садовников», возник бы ареопаг блистательных имен: Г. Нейгауз, Н. Альтман, С. Рихтер, А. Румнев...

Резные колонки подпирают черепичную, кое-где обвалившуюся крышу над балконом-террасой. Оттуда, сверху, видна подкова Коктебельской бухты, белая кайма прибоя, голубая дымка моря, жёлтый горб мыса Хамелеон. На балконе, в кресле, в старой соломенной шляпе, выгоревших шортах, выпятив нижнюю губу, сидит «сам» — Александр Георгиевич Габричевский, Габрич, дядя Саша... Он сидит неподвижно в плетёном кресле. Мощной лепки голова, чеканный профиль. Я как-то сказал:

— Дядя Саша, у вас череп римского сенатора...

Усмехнулся:

— Периода упадка, голубчик... <...>

¹ Фрагмент из воспоминаний (*Леонид Менакер*. Волшебный фонарь. Москва, 1988), специально переработанный автором для издания: Александр Георгиевич Габричевский: Биография и культура: документы, письма, воспоминания / Руковод. проекта В. И. Мильдон; Сост. О. С. Северцева. Москва, 2011. С. 686–694. Конъектуры мои.

² Неточно: «Черубина де Габриак» — псевдоним-мистификация, взятый Елизаветой Ивановной Дмитриевой (1887–1928) самостоятельно: Волошин лишь поддержал её.

Смотрит сквозь выпуклые линзы очков на дальние холмы, меняющие цвет по ходу солнца. Недвижный фарфоровый глаз мерцает за толстым стеклом. Живой, сильно увеличенный очками, глядит пристально, зорко. Габричевский изредка встаёт, подходит к перилам; посмотрит вдаль, затем медленно вернётся к столу; сядет, скрипя плетёным креслом. Поднимает плоский камень со стопки выгоревших на солнце листков. Переводит «Пир» Данте. Никогда не говорит «работаю» — «занимаюсь». На стене террасы — большой термометр, подаренный Сергеем Герасимовым и его боевой киноподругой Тамарой Макаровой. Если красный ртутный столбик показывает на градус ниже двадцати (разумеется, тепла) следует зябкое потирание рук:

— На двоге могоз...

Дядя Саша пропускает «р» — грассирует, как говорили в старину. В красивых пальцах — сигарета, на одном — серебряное античное кольцо с римской монетой — сестерцием.

Внизу, около кухни, хлопочет жена — Наталья Алексеевна Северцова, тётя Наташа — то, что знаю её и могу так называть её, тоже — дар судьбы <...>

Много лет спустя, когда не было уже <...> Натальи Алексеевны на этом свете, увидел я её картины в Третьяковской галерее на выставке, посвящённой столетию Габричевского. Среди работ Остроумовой-Лебедевой, Богаевского, Волошина, Фалька — яркие солнечные работы Натальи Алексеевны не только не потерялись, но зазвучали особенно темпераментно, сильно. Рядом на стендах — живопись Александра Георгиевича. Пейзажи, портреты. Массивная голова Волошина, мастерски вылепленная сочными мазками кисти; сияющий портрет молодой Натальи Алексеевны в чалме с японской собачкой на коленях <...> Увидав впервые этот портрет в старинной университетской московской квартире Габричевских, поразился мастерством:

— Дядя Саша, вы же замечательный художник! Почему вы не стали живописцем?

— Голубчик, я серьёзно отношусь к этому занятию. То, что мог, — баловство.

<...> Габричевские любили собак, подбирали приبلудных псов, они прочно прижились в доме. В покое и благоденствии оканчивала свои дни добрая, с печальными глазами пятнистая Найда, повесничал молодой красавец — бродяга курцхаар Тролля <...>

Сижу в прохладном «пифосном» (сарай в усадьбе Габричевских. — А. П.), с наслаждением мастерю каравеллу. Воплощается детская мечта — самому сделать модель старинного парусника. Вытачиваю кормовой фонарик, леплю роstrу — носовую фигурку русалки. Я счастлив. Подутьма «пифосного», запах масляных красок, скипидара, стрекот цикад в пронзительной жаре за дощатыми дверьми сарая, то, что живу в этом доме, вижу и слышу его хозяев, — счастье. Стукнувшись по обыкновению головой о прилоку, входит Александр Георгиевич. Тётей Наташей предусмотрительно прибитая мягкая подушечка, она смягчает обязательное столкновение драгоценной головы с перекладной. Александр Георгиевич строго оглядывает мастерскую. Подходит к моему изделию, наклоняется, придирчиво рассматривает узоры кормовой каюты:

— Какого стиля орнамент?

Неосторожно отвечаю:

— Не задумывался, делаю просто так.

Габричевский замирает. Он потрясён. Наклоняется.

— Тебе свойственна приблизительность?!

Это «пги-бли-зи-тель-ность» произносится раздельно и презрительно...

Александр Георгиевич небрежно афористичен, никогда специально не остро словит, но его лаконичные суждения крепко остаются в памяти.

Вечером сидим за столом под пожухлыми виноградными листьями беседки. Страстно спорим, разогретые «маруськой» — местным виноградным вином. (Работяги тащат «Маруську» с винзавода в гредках, привязанных к животу.) Спор идёт вокруг секса. Нужен ли он в искусстве, скажем, в кино, в театре? Сокрушаемся, что в советском кинематографе, принадлежащем народу и понятном народу, секс изжит...

Александр Георгиевич в споре не участвует, слушает, поправляя коробку слухового аппарата. Неожиданно подымается, серьёзно констатирует:

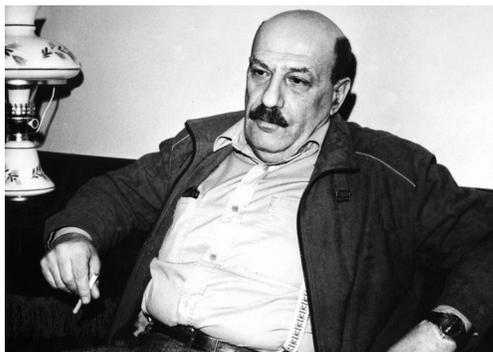
— Да, нынче детей приносит белый аист, а уносит чёрный ворон.

Одной фразой определён моральный климат эпохи...

Наблюдая за очередной предвечерней суетой, бутылками, появляющимися на столе, хихикает: «Вечером опять оргия?» Наши коктейльские застолья иначе, как «оргии», не звались. Скептически просматривает ворох итальянских и русских газет, откладывает, молчит, глядя в пространство, затем, пожевав губами, роняет: «В этом году, кажется, опять будет “распердыха” (ёмкий термин Натальи Алексеевны) в культуре... Пророчества дяди Саши, как правило, сбываются, вскоре происходит «кровоизлияние» в МОСХ — так прозвали московские острословы хрущёвский разгром выставки в Манеже.

Приехал в Коктебель мой товарищ Саша Аршанский, в ту пору заместитель директора Ленфильма. По сему случаю, конечно, «оргия». Ранняя седина, спокойная уверенность моего друга нравятся Наталье Алексеевне: «Будешь министром!» Дядя Саша отрицательно качает головой: «Навряд ли. Умён». Жизнь показала — прогноз Габричевского, увы, оказался точным.

Веду его на прогулку. Ходить ему с каждым годом становится труднее, идём медленно. Молчим. Мне с ним интересно и молчать, просто смотреть на него. Внезапно останавливается, показывает на что-то палкой, задумчиво говорит, снова продолжаем неторопливую прогулку. В доме сейчас, как это бывает во всех больших семьях, несколько напряжённая обстановка — «выясняют отношения». Дядя Саша переживает, но в конфликт не вмешивается. При очередной остановке вздыхает: «Дома нынче Бальзак в дурном переводе». Тяжело опираясь на палку, стоит, смотрит на синюю грядку



Леонид Исаакович Менакер

гор. В начале сентября, наблюдая за термометром, опустившимся до 18–19 градусов тепла, жалуется на «мороз». Тётя Наташа, проявив решительность, съездила в Феодосию и взяла ему и домашней работнице Марфе Ильиничне билеты в Москву. Вечером дядя Саша растерянно спрашивал: «За что меня высылают?» К арестам, ссылкам призыв, относился к репрессиям как к неперенным условиям режима. Никогда не делился воспоминаниями об ужасах тюремных камер и этапов. Иногда, оттопырив губу в ухмылке, обронит по этому поводу какую-нибудь горькую шутку...

Наталья Алексеевна рассказывала — в конце двадцатых годов, во времена «волошинского Коктебеля», Александра Георгиевича жестоко разыграли. Вечером накануне приехав в Коктебель, обгорелый, весёлый, вернулся из бухты с какой-то «дамочкой» (так в доме Габричевских именовались особы, не состоявшие в семейных узах со своими кавалерами). Саше было сообщено, что пока он нежился с «дамочкой», приходил поселковый милиционер: «Гражданин Габричевский подлежит аресту за появление в сельсовете и милиции (которая находилась в том же помещении), где висят портреты вождей, в неподобающей пляжной одежде (в трусиках)». Александр Георгиевич действительно побывал в «присутствии», отдав на прописку паспорт. Политическое преступление было явно совершено. Запуганный талантливыми актёрами, обитателями волошинского дома, перспективой немедленной сибирской ссылки, Александр Георгиевич безропотно позволил себя обрядить в городскую одежду. Ему всучили шубу, шапку, тёплые боты и чемодан, предварительно наложив в него камни. Покорно брёл он по вечерней жаре, сопровождаемый вереницей оплакивающих его горькую судьбу друзей. Чуть ли не у самых дверей милиции этапирование закончилось раскрытием розыгрыша. Больше всех смеялся, по рассказу Натальи Алексеевны, сам пострадавший.

Обладая мощным философским умом, энциклопедическими знаниями, любознательностью, он был доверчив как ребёнок. Осенними вечерами ритуально играем в «подкидного дурака». Около каждого — деревянные буквы, из коих составляется роковое

слово. Переживания Александра Георгиевича, когда перед ним выложено катастрофическое «дура...», достигали такого накала, что приходилось незаметно поддаваться. Зато сколько радости, торжествующего смеха, когда, минуя почти неотвратимое поражение, он всё же выигрывал!

К подробностям жизни молодёжи, любовным приключениям проявлял любопытство. Зная об очередном южном романе, деловито спрашивал: «Ну, как, он её уествил?» Однажды деловито осведомился: «Когда у вас с Олегом (с которым мы не чуждались выпивки) жажда обнаруживается? У нас с Гарри (Нейгауз) в четвёртом часу пополудни жажда была неотвратима». Разумеется, имелась в виду жажда, утоляемая не колодезной водой. В пору моего знакомства с Александром Георгиевичем он спиртного не употреблял, но, судя по рассказам Натальи Алексеевны, да и по обронённым репликам самого дяди Саши, в прошлом не чуждался «оргий». С гордостью поведал, как однажды в трамвае к нему обратился пьяненький пролетарий, державший закуполенную в руках бутылку: «У вас, гражданин профессор, наверняка найдётся штопор».

Земля остывает от дневного жара, ветер несёт с холмов вечерний горьковатый запах польни. Ударившись, как всегда, о подушку, привязанную к притолоке «пифосного», входит Александр Георгиевич. Придирчиво рассматривает картину, которую пишет Наталья Алексеевна: «Нога по-прежнему кривая, а красный кричит». Опускается в старое кресло, закуривает, изящно держа между пальцами сигарету. Курит, думает, внезапно роняет: «Скверный характер у Микеланджело». Произносит недовольно, сокрушённо, как о близком знакомом. Бывает, во время прогулок остановится: «Не надо было уезжать из Флоренции», пристукнет палкой, — «Не надо!» Осторожно спрашиваю: «Вы о чём, дядя Саша?» Отвечает, как о само собой разумеющемся: «Данте». Он в это время переводит «Пир». Общается с небожителями. Гении Возрождения для него — собеседники, живые люди. Спорит с ними, ссорится, восхищается. Советские «вернисажные бури» вызывают у него снисходительную усмешку, кажутся всего лишь сквозняками, а сквозняков Габричевский терпеть не может.

Сигаретный дым растворяется в пыльном луче заходящего солнца, поглядывая на дымные узоры, Александр Георгиевич говорит: «Есть прошлое и будущее... Настоящего нет... Это мгновение уже стало прошлым. Только искусство останавливает время». Глядя перед собой в пространство, вроде бы не для меня, говорит о своём понимании искусства. Заворожённо, ошеломлённо слушаю. Говорит об искусстве и времени, о бессмертии слов, линий, красок, мрамора, о могучей возможности искусства запечатлеть неповторимость личности. В полутёмный крымский сарай неслышно входят его собеседники — великие живописцы, зодчие, философы. В негромком голосе звучат сказанные ими фразы, суждения. Это не цитаты, это итоги совместных размышлений. Не хочу,

да и не могу пересказывать услышанное тогда. Казалось, передо мной раскрываются неведомые пространства, бездны времён. На дворе стемнело. Тётя Наташа заглядывает в дверь, прислушивается, тихо уходит. Сверчки заводят ночной звон. Александр Георгиевич, положив подбородок на палку, продолжает негромко размышлять вслух.

Со двора влетает прохладный утренний ветер. Гашу лампу, на земляном полу — розовые пятна рассвета. Александр Георгиевич умолкает. Я потрясён: раньше казалось — понимаю много, могу мало. Сегодня узнал — и не понимаю ничего. Дядя Саша встаёт, опираясь на моё плечо: «Это пгекгасно, голубчик. А... — он заговорщицки смеётся, называя имя известной, но невысоко образованной дамы-искусствоведа, — а она, бедная, понимает всё».

Нестерпимо жарким днём на каменистом коктейльном пляже рыжий — обгорелый до красноты — молодой поэт бушевал в приборе. Яростно стирал, колотил, тёр песком новые джинсы. «Это вам не Чикаго!» — вдохновенно кричал поэт, испытывая прочность заокеанских штанов в пене Черного моря. Мокрые штаны натянул на себя. Довольно похлопывая себя по бёдрам, радовался — теперь джинсы будут сидеть как влитые. Вообще к ковбойским штанам, полученным в подарок, относился серьёзно, утверждал: «настоящие джинсы» должны без помощи ног стоять на земле. Обещал, когда высохнут, продемонстрировать «самостоятельность» новых штанов. Волны коктейльской бухты с шумом накатывали на берег. Совершенно обгорелый Иосиф Бродский, прошивая джинсы, бродил по пляжу, подставляя ветру лицо.

Вечером Наталья Алексеевна, спасая погорельца, обмазывала Бродского простоквашей. Позже сидели в «таверне». Так назывался подвал дома Габричевских с небольшим татарским очагом. На каменном полу — стол, расписанный хозяйкой знаками зодиака. Деревянные скамьи. По белёным стенам — рыбачьи сети, с потолочных балок свешиваются причудливо засушенные тыквы. Горят свечи, потрескивает огонь очага. В открытые двери, колебля пламя, залетает тёплый пряный ветер, трещат сверчки. Плетёные бутылки с вином, яркая зелень, большие красные помидоры, блюдо с бараньей ногой освещены мерцающим светом свечей и огнём очага. Время исчезало, казалось, «таверна» уплывала вместе с нами, мы сидим на каком-то древнем пиру. Во главе стола сиял величественный профиль Габричевского.

Мимо ристалищ, капищ,
 мимо храмов и баров,
 мимо шикарных кладбищ,
 мимо больших базаров,
 мира и горя мимо,
 Мимо Мекки и Рима,
 Синим солнцем палимы,
 идут по земле пилигримы —

читал свои стихи Иосиф. Потом я не раз слушал его. Но того, что было в тот коктейльный вечер, кажется, не было никогда. Бродский недавно вернулся из ссылки, вырвался на юг, к морю. Ощутил необычную, завораживающую атмосферу старого дома. Читал стихи, читал, захлёбываясь, глотая окончания слов, картавил, пел, выл. Не представляю, как читали Пушкин, Блок, Мандельштам. Но в колеблющихся огоньках свечей голосом Бродского, казалось, оживали великие тени.

Александр Георгиевич, не шевелясь, выдвинув подбородок, выпятив нижнюю губу, слушал. Из уха свисал провод слухового аппарата. В тот вечер, кажется, он был ему не нужен. Александр Георгиевич слышал всё. Лицо его светилось. По плохо пробритой щеке сползала слеза. Влюблённо, любовно смотрел на Иосифа. Любовался им. Был счастлив.

«Вы самый талантливый из всех, кто был здесь», — тихо, твёрдо сказал Габричевский <...> Наталья Алексеевна, охраняя пьедесталы друзей, возразила: «Ну-ну, Саша, я Марины (имелась в виду Цветаева), Макса (Волошина), Андрея Белого не отдам»... — «А я их у тебя и не беру», — Габричевский пожевал губами, повторил непреклонно: «Он самый талантливый».

Протоиерей Михаил АРДОВ
(р. 1937)

ВСЁ К ЛУЧШЕМУ Воспоминания. Проза¹

Шестидесятые

* Мы идём по каменистой коктебельской дороге. Александр Георгиевич Габричевский говорит мне:

— Есть только один способ узнать совершенно точно, кто именно из твоих друзей и знакомых стукач. Только этот способ не всегда удобен и даже не всегда доступен...

— Какой же это способ? — спрашиваю я.

— А вот какой. Когда тебя уже посадили и следовательно ведёт допрос, он непременно расспрашивает тебя о всех твоих знакомых. Так вот, когда ты назовёшь имя стукача, он его как бы не слышит... Он не хочет, чтобы это имя попало в протокол... Поэтому, пропустив его мимо ушей, он тебе говорит: «Так... Ну а ещё кто у вас бывал?» Все те люди, которые у него не вызовут ни малейшего интереса, стукачи.

* Моё собственное, особенное сближение с Габричевскими произошло в том самом, шестьдесят втором году. В августе мы с Алексеем [Баталовым] отдыхали в Коктебеле, и только тут я стал завсегдагатаем их гостеприимного дома. Когда Алексей уехал, а я ещё оставался в Крыму, Наталья Алексеевна предложила мне поселиться у них. С тех самых дней и вплоть до кончины Александра Георгиевича, а потом и Натальи Алексеевны меня связывала с ними обоими самая тесная дружба.

* Мы с Александром Георгиевичем Габричевским идём по Тепсеню, холму, который возвышается в Коктебеле над заливом и посёлком. Я ему говорю:

— Терпеть не могу Белинского. Какие глупости и гадости он адресовал Гоголю!.. А что он писал о Пушкине в самые последние годы жизни поэта?.. Баратынский в своей

¹ Впервые опубликовано: *Прот. Мих. Ардов. Всё к лучшему...: Воспоминания. Проза.* Москва, 2008. С. 164–165, 176–180, 184, 199–200, 224–226, 248–249.

эпиграмме называет его «намеднишним Зоилом». Достоевский пишет: «Он мне ругал Христа по матери...» Совершенно смрадная фигура.

Габричевский смотрит на меня и говорит:

— Мой дедушка Станкевич мне рассказывал...

Я замер в удивлении. Разговор этот происходит в 1963 году.

— Так вот он рассказывал, — продолжает мой спутник, — в сороковых годах прошлого века они с братом Николаем и ещё некоторые их приятели вернулись в Россию из германских университетов, где изучали философию. А Белинский в то время был участником их совместных попок. И вот когда под утро расходились по домам, он оставался в подворотне кого-нибудь из них и расспрашивал о немецкой философии. Сам Белинский никаких иностранных языков не знал, и ему приходилось довольствоваться сведениями, которые он получал от собутельников. А потом в своих статьях он спорил с немецкими философами.

* Мы совершаем очередную прогулку по Тепсеню. Габричевский говорит:

— Как-то раз следователь спросил меня: «Что бы вы сделали, если бы ваш отец поджёг детский дом?»

— Ну и что же вы ему сказали? — спрашиваю я.

— Я ему сказал: «Это вопрос схоластический, я на него отвечать отказываюсь».

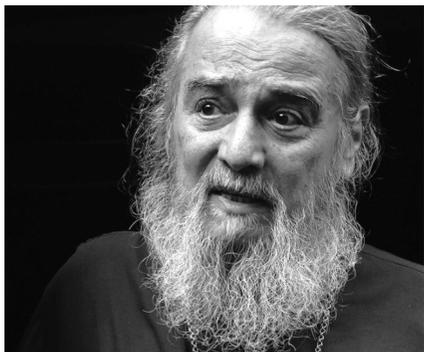
Его отец Георгий Норбертович Габричевский был известный учёный, врач. (В Москве теперь есть научный институт и улица его имени.) Он довольно рано умер, его вдова ездила в Париж к Родену и заказала надгробный памятник.

С этим монументом тоже связана целая история. Наталья Алексеевна рассказывала мне, что в тот день, когда большевики переименовали Большой Чернышевский переулок в улицу Станкевича (в честь Николая Владимировича), родственников сего последнего выгнали из наследственного дома. Там поместилось какое-то учреждение. Памятник работы Родена по причине революции и разрухи так и не был установлен на кладбище, а стоял в одной из комнат особняка. Новые владельцы выбросили эту скульптуру из окна. По счастью, мраморный монумент упал в сад на мягкую землю и не разбился.

И тут Александр Георгиевич стал ходить по тогдашним музеям, умоляя бесплатно взять работу Родена. В конце концов хлопоты его увенчались успехом, скульптуру забрали. Теперь это один из немногих подлинных «Роденов» в России.

* С некоторого времени наши прогулки с Габричевским стали ежедневными. Ему предписано было врачами ходить пешком, и я взял на себя труд сопровождать его — и в Коктебеле, и в Москве. Во время этих неспешных моционов я жадно впитывал его мысли, суждения, самый строй его речи.

Мы идем на Тверскую, в аптеку. Габричевский указывает мне на здание новой гостиницы и говорит:



Михаил Викторович Ардов

— Посмотри, уменьшающиеся пропорции... Сразу видно, что архитектор — ученик Жолтовского.

(С Иваном Владиславовичем Жолтовским он был в своё время дружен, и это имя во время наших прогулок возникало частенько.)

Вот Габричевский смотрит на здание Арсенала, высящееся за кремлёвской стеною.

— Узкий фриз и окна в глубоких нишах. Жолтовский говорил, что это классический способ создать впечатление, будто стена очень массивная.

В другой раз он обращает моё внимание на фальшивые балкончики с порталами, они обрамляют окна на старом здании Университета.

— Жолтовский видеть этого не мог. Он говорил: «Как это можно украшать архитектуру архитектурой?»

Александр Георгиевич вспоминал, что Иван Владиславович относился к своим коллегам, советским архитекторам, с необычайным презрением. Он говорил: «Я по крайней мере знаю, что, где, как и у кого украсть. А они, невежды, даже и этого не могут».

Габричевский свидетельствовал, что Жолтовский, пользуясь своим влиянием, отстоял здание Манежа, которое уже было предназначено большевиками на снос.

* Про Ахматову Габричевский говорил:

— Я её боюсь.

И она о нём то же самое:

— Я его боюсь.

Как-то я привез Ахматову к Габричевским. Туда забрёл случайный гость и стал расхваливать выставку картин Рериха. Ахматова и Габричевский молчали. Когда этот человек ушёл, Анна Андреевна сказала:

— Александр Георгиевич, неужели вам нравится Рерих? По-моему, это немецкий модерн.

— Финский, — поправил Александр Георгиевич.

* Стоит жаркий летний день. Я поднимаюсь на балкон, место занятий Габричевского, и застаю его в некотором смущении. Он говорит:

— Сейчас ко мне придёт Мариэтта Шагинян и будет спрашивать о своей книге. А я не знаю, что ей сказать...

Незадолго до этого Шагинян преподнесла ему своё сочинение о чешском композиторе Мысливечке, и, разумеется, опус этот был ниже всякой критики.

— Я убедился, — продолжает Габричевский, — что она не знает слова «шпалы». Описывая своё железнодорожное путешествие, она замечает, что «рельсы лежали на брёвнах»...

Тут я поспешно ретируюсь, ибо вижу, что Шагинян уже поднимается по лестнице. Через час, когда она ушла, я опять поднялся на балкон.

— Ну и что вы ей сказали по поводу книги? — спрашиваю Габричевского.

Он невозмутимо говорит:

— Я ей сказал, что брёвна, на которые кладут рельсы, называются шпалами...

* В шестьдесят пятом году, зимой, я впервые прочёл «Четвёртую прозу» Мандельштама, пленился ею и собственноручно переписал на машинке. (Как можно было догадаться, одной из причин появления этого шедевра было судебное дело, иск переводчика Горнфельда, который обвинял Мандельштама в плагиате.)

В Коктебеле я показал свой экземпляр «Четвёртой прозы» Габричевскому. Она привела его в восторг. При этом я услышал такое:

— Я был свидетелем на суде Мандельштама и Горнфельда. В перерыве между заседаниями Осип Эмильевич повёл меня как свидетеля со своей стороны в ближайшее кафе. Пока мы с ним сидели за столиком, он говорил мне почти всё то, что здесь написано. Но — поразительное дело — тогда это не произвело на меня ни малейшего впечатления.

Я спросил его:

— А кто там, в этом деле, был прав?

— Горнфельд, конечно, — отвечал Габричевский, — Мандельштам у него всё списал.

— Тогда почему же вы выступали со стороны Мандельштама?

— Ну... — Александр Георгиевич замаялся. — Мандельштам всё-таки поэт, а Горнфельд вообще неизвестно что такое.

* Стоит жаркий коктебельский день. Наталья Алексеевна Северцова пишет маслом очередную картину. Александр Георгиевич Габричевский подходит, становится позади жены и некоторое время молча наблюдает за её работой. Потом он тростью указывает на какое-то место и произносит:

— Вот здесь криво.

Наталья Алексеевна пытается исправить свой промах. Александр Георгиевич смотрит на это, а затем говорит:

— Всё равно криво.

— Возьми кисть и поправь, — предлагает Наталья Алексеевна.

Он отрицательно качает головой и удаляется.

* Габричевский сидит в своём кресле и рассматривает только что присланный из Франции в Москву альбом с рисунками Матисса.

— Замечательно, — произносит он, перевернув последнюю страницу.

Мы с Габричевским много говорили об искусстве, иногда я сопровождал его на выставки. Помню нашу поездку в Андроников монастырь, в музей имени Рублёва.

В своё время Александр Георгиевич поделился со мною таким существенным наблюдением. Старая, классическая живопись всегда притягивает зрителя к себе, манит тебя внутрь рамы... А искусство XX века, модерн, наоборот — выпирает, вылезает из рамы, наступает на зрителя.

Я как-то спросил Габричевского:

— А кто ваш любимый художник?

— Пьеро делла Франческа, — ответил он.

* Будучи человеком воспитанным и учтивым, об искусстве Габричевский высказывался весьма откровенно. Тут истина была для него дороже самых близких отношений.

Старый его приятель Николай Чуковский как-то преподнёс ему свой роман, а потом спросил о впечатлении. Александр Георгиевич стал говорить нелицеприятно. В конце концов автор не выдержал и вскричал:

— Ну что ты от меня хочешь?.. Я же не Хемингуэй!

Я хорошо помню наш с Габричевским разговор о Михаиле Булгакове — только что вышел номер журнала «Москва» с первой частью «Мастера и Маргариты» [ноябрь 1966 года]. Поначалу я был от романа в восторге. Александр Георгиевич охладил мой пыл, сказав:

— Он плохо пишет.

— А кто же пишет лучше? — вскричал я.

— Гоголь, — отвечал Габричевский.

Притом к самому Булгакову он относился с большой симпатией. Габричевский вспоминал, как в мастерской у Макса Волошина Леонид Леонов читал какой-то свой роман. А Булгаков при этом сидел на антресолях и дремал. Но как только чтение прерывалось, Михаил Афанасьевич демонстративно перевешивался через перила и бурно аплодировал Леонову.



Автор с Александром Червинским
в гостях у Ольги Северцевой,
Коктебель, 7.07.1999

ОТЗЫВЫ

о диссертации «Исследование архитектуроведческого наследия А. Г. Габричевского в контексте отечественной архитектурной теории первой трети XX столетия» на соискание учёной степени кандидата архитектуры

декабрь 1995 — май 1996 года

Сначала диссертация называлась «Архитектуроведческое наследие А. Г. Габричевского в контексте отечественной архитектурной теории первой трети XX века». Но председатель диссертационного совета КИСИ по фамилии Фомин, полагавший себя специалистом по всем вопросам, приписал в начале слово «Исследование», чем без внятной причины поменял конституирующую интонацию на повествовательную. До сих пор, взглядывая на обложку автореферата, попадающегося среди прочих, не знаю, закончено исследование или нет, процессом оно было или результатом.

Впрочем, по прошествии четверти века с момента защиты (23.05.1996) это не так важно. Важно, во-первых, что от слова «отечественный» я теперь отказался бы как принципиально неточного («Украина не Россия»), во-вторых, считаю диссер таким, за который не стыдно. Уже тогда было очевидно, что «посягнул»: ломаю стереотип кандидатской диссертации по теории архитектуры. Его завели, если не ошибаюсь, ещё в Академии архитектуры УССР с диссертацией того самого Иг. А. Фомина «Эркер в архитектуре многоэтажного жилого дома» (1954). Главным считались планшеты с тысячей картинок, схемок, табличек, диаграмм; текст — вспомогателен, второстепенен, просто «должен быть». Какая литературность — обезличенный канцелярит; «однако науко».

Планшетов у меня было десять, а не пятьдесят, картинок на них не было вовсе (кажется, только стилизованный портрет Габричевского), — одни логические схемы-модели, — и вышеназванный председатель на спектакле защиты прошёлся по этому невероятному для его косного сознания мотиву:

«У вас предметом исследования является теория Габричевского, а объект — в самой примитивной трактовке — это архитектуроведческое наследие Габричевского. И вы в той или иной степени в работе рассматриваете и касаетесь широкого круга различных аспектов теории архитектуры. Глядя на содержание вашей работы, я убеждаюсь, что это действительно так. Но как только я смотрю на ваш иллюстративный материал, то здесь оказывается тот типичный случай, когда кто-либо защищается на степень кандидата философских наук. Как, например, это было у Локтева или Глазычева. Ваш иллю-

стративный материал касается только одного аспекта — это структуризация формы. Нет иллюстраций, которые бы касались содержания архитектурной деятельности Габричевского, «конструктивных» аспектов его теории, а только формы, то есть это более узко, чем можно видеть из содержания вашей диссертации. Поэтому я просил бы развеять некоторые мои сомнения и разъяснить, чем вызвана такая узость вашего иллюстративного материала. Она очень чётко определена, но не иллюстрирует всего того, что изложено в тексте диссертации».

Сейчас бы я парировал, мол, это, во-первых, не «структуризация формы», а *формализация содержания*, оказавшаяся вещь многодельной и как всякая модель обречённой на упрощение. Во-вторых, где председатель видел, чтобы философы защищали диссертации с логическими схемами (о докторской диссертации В. И. Омелянчика — «Логические основания модального реализма», 1993, — он, вестимо, не знал, да это завидное исключение)? В-третьих, Вячеслав Иванович Локтев защитил докторскую «Композиционное мышление архитектора (Анализ пространственно-тектонических закономерностей в архитектуре ренессанса и барокко Италии)» по *архитектуре* (со второго раза, 1986) — с запоминающимися логическими схемами, а кандидатская по философским наукам Вячеслава Леонидовича Глазычева, имевшая название «Социальная функция дизайна в системе современного капитализма» (1968), к архитектуре отношения не имеет и как пример не работает. Но, переминаясь за кафедрой в ответах на вопросы, я не мог так парировать глупости — председатель был всемогущ, завистлив, неначитан, хамоват — пришлось «развешивать» его «сомнения» риторикой, по-своему, увы, иезуитской:

«Дело в том, что когда я только начинал работать над данной темой, я сразу же столкнулся с рядом трудностей именно формализационного порядка. Оказалось чрезвычайно трудным формализовать, скажем, издательскую деятельность Габричевского в виде некоей схемы. Представлять репродукции обложек изданных Габричевским трактатов мастеров Ренессанса тоже не представлялось уместным — они известны каждому, кто обращался к этим трактатам. Я старался избегать банальности иллюстративного ряда. Второй трудностью — пожалуй, основной, — явилась формализация самих взглядов учёного в виде некоторых законченных схем; его воззрения на сущность архитектуры представляют собой нечто большее, нежели их «чёрно-белое», схематическое изображение, они наполнены более красочным и трудным содержанием, втиснуть которое в законченную схему также было делом чрезвычайно затруднительным».

Схемы, о которых идёт речь, иллюстрируют эту книгу. Но главным я полагал совсем не их, — хотя опыт формализации пришёлся по душе, — главным был, конечно, текст, то есть построение вербальной модели теоретических воззрений Габричевского на природу и сущность архитектурного организма. Именно о воззрениях говорили в рецензиях на рукопись диссертации (В. В. Чепелик, Е. П. Олейник), в отзывах на диссертацию (Г. И. Лаврик, Л. В. Стародубцева) и её автореферат исследователи из разных городов.

И если я решаюсь здесь, к 25-летию первой защиты, поместить в качестве приложе-

ния эти внешние характеристики моей старой работы, которая нынче выходит в виде относительно новой книжки, — делаю это не из желания порисоваться перед читателем, но из чувства благодарности тем, кто в «лихие девяностые», внимательно отнесясь к тексту, помогли увериться в нужности делаемого дела, ободлив, поддержали, вместо критической резкости нашли силы разглядеть в диссертации 26-летнего амбициоза стремление подняться над материалом, над трудностями обстоятельств, увериться в своих силах. Никогда потом такого обилия письменных свидетельств человеческого неравнодушия к тому, что делаю, мне ощутить не пришлось, но этот — первый и последний — опыт был важен как своего рода наглядная модель сосуществования научных работников в среде их обитания, которую едва ли можно назвать естественной.

В публикуемых впервые по машинописи текстах удалены обусловленные жанром казённо-одинаковые заключительные фразы («заслуживает присуждения искомой степени»), сделаны купюры, позволившие избавить изложение от случайной банальности, пересказа, повтора. Кроме прочего, эти материалы, по-моему, могут служить своего рода если не образцами, то удачными примерами для нынешней практики писания отзывов и рецензий, которая, к сожалению, всё дальше и чаще остаётся в стороне от хорошей традиции письменной оценки книг и диссертаций.

Виктор Васильевич ЧЕПЕЛИК (1927–1999)

академик Украинской академии архитектуры,

лауреат Государственной премии Украины в области архитектуры,

кандидат архитектуры, профессор

Киев

Проблемы архитектуроведения включают в свой злободневный круг как теорию архитектуры современной, так и вопросы взаимодействия исторического наследия с современностью, особенно в связи с социально-политическим контекстом 1920–1940-х. В этой сфере одно из наиболее значительных мест по праву занимают труды выдающегося теоретика, историка искусства, особенно архитектуры и литературы, А. Г. Габричевского, с чьим именем связаны поиски новаторского языка архитектуры авангардистов России 1920-х и, в такой же мере, утверждение неоклассицистических разработок в последующее двадцатилетие. Широчайший диапазон научных интересов учёного, глубокое знание философии, литературы, изобразительного искусства и архитектуры прошлых веков, а также современности ставит этого ярчайшего представителя учёного мира в исключительную позицию, окружает его фигуру сиянием подлинного гуманизма и венчает его чело терновым венцом мученичества.

Многочисленные произведения учёного не собраны в виде одного тома или многих томов — одни из них опубликованы были в малоизвестных изданиях, а другие включены

в капитальнейшие издания Витрувия, Альберти, Брунеллески, Барбаро, Виньолы, Палладио 1930-х, являя собой необычное соединение мыслей классиков архитектуры Ренессанса и современного учёного, трактующего, комментирующего, дополняющего и разъясняющего их теорию и практику. По этой причине перед диссертантом встала задача — вывить основные труды учёного, собрать их в отдельный корпус, проанализировать, а в ряде случаев реконструировать, воссоздать из разрозненных мыслей и фрагментов более цельные произведения, способные раскрыть подлинный колоссальный вклад замечательного учёного в современное архитектуроведение. Габричевский уникален по своему вкладу в современную теорию модернистической архитектуры и одновременно — в теоретические аспекты классического архитектурного наследия великих творцов эпохи Возрождения. По этой причине может создаваться впечатление, что он раскалывается, расщепляется на две несоединимые творческие личности в угоду потребностям времени.

Диссертант, глубоко изучивший труды Габричевского, смог показать целостность взглядов этой замечательной фигуры в искусствоведении, монолитность его суждений, основанных на принципах подлинного гуманизма и на вере в правильность выбора путей современных мастеров. Архитектор А. А. Пучков особое внимание уделил раскрытию суждений Габричевского о важнейших феноменах теории композиции — о пространстве и массе, плоскости и объёме, выявлении особенностей тектонического языка архитектуры. В работе показано освоение Габричевским достижений европейской философии XVIII — начала XX веков и развитие им её идей с выходом на самостоятельную теорию. Его взаимодействие с зарубежными и отечественными теоретиками и практиками представляет удивительный пример творческого единения, направленного на создание непреходящих ценностей искусства, в котором современность является следующей стадийной ступенью развития человеческой творческой мысли.

Диссертант логично построил работу, удачно выявил достоинства темы, пришёл к убедительным выводам; всё это может свидетельствовать о том, что труд А. А. Пучкова является законченным научным произведением, удовлетворяющим всем требованиям, которые предъявляют к подобным квалификационным работам. Основные положения диссертации раскрыты в семи публикациях, доложены на научных конференциях и получили признание общественности.

Высокая оценка этой работы не должна быть поколеблена некоторыми замечаниями критического порядка. Из них можно назвать: 1) излишнюю апологетику взглядов Габричевского; 2) неполное раскрытие динамизма в формировании взглядов учёного, который не был застрахован от влияния превалирующих установок той или иной эпохи; 3) в первой главе преждевременно сделаны выводы о вкладе учёного, их следует давать в конце работы...

Можно высказать пожелание также о целесообразности ввода иллюстративного материала во все главы.

Елена Павловна ОЛЕЙНИК (р. 1957)

член-корреспондент Украинской академии архитектуры,
лауреат Государственной премии Украины в области архитектуры,

доктор архитектуры, профессор

Киев

Двадцатые годы в отечественной архитектурной науке ознаменовались расцветом творческой, художественной и теоретической мысли. При этом особенно знаменательно отметить синтетичность мышления, свойственную интеллектуальной элите этой эпохи, которая роднила выдающихся отечественных архитекторов 1920-х со знаменитыми зодчими-энциклопедистами Ренессанса. Более известны среди них архитекторы-практики, которые наряду с блестящими научными и теоретическими статьями сделали ряд выдающихся проектов (Яков Черников, Константин Мельников, Иван Леонидов, братья Веснины).

Научное творчество Габричевского, который не был архитектором по образованию и потому не занимался практической деятельностью, изучено в значительно меньшей степени. Однако даже немногие из опубликованных его работ и исследование отдельными авторами его наследия позволяют отнести личность Габричевского к величайшим фигурам современности. Это делает диссертационное исследование А. Пучкова чрезвычайно актуальным и своевременным.

Автор демонстрирует глубокое знание исследуемого предмета, свободно владеет литературным языком, показывает глубочайшую эрудицию, позволяющую ему свободно оперировать цитатами как из архитектуроведческих научных трудов, так и из работ, не затрагивающих напрямую вопросы архитектуры, но опосредованно раскрывающих более глубоко творческую деятельность Габричевского. Особой заслугой А. Пучкова является попытка поставить научное творчество Габричевского в европейский контекст, что вынесено даже в заглавие работы и обозначено в формулировке цели исследования. Сравнение Габричевского с другими теоретиками этого периода даёт нам, по сути, впервые целостную картину архитектурного искусствознания 20-х годов с точки зрения теории и философии архитектуры. Собственно, деятельность Габричевского понадобилась диссертанту для того, чтобы изложить собственную теорию архитектуры как результат обобщения взглядов разных авторов <...> Отмечая несомненную актуальность предлагаемого исследования именно в настоящее время, следует подчеркнуть его научную новизну. Автор исследует, по сути, весь пласт теоретических воззрений отечественных архитектуроведов первой трети XX века, при этом решая задачи, важные для дальнейшего развития архитектурной науки вообще и отечественного архитектуроведения в частности.

Контекстуальный подход, принятый автором диссертации, позволяет исследовать творчество Габричевского в сравнении с окружением (политическим, общесоциальным, нравственным и проч.), в котором ему пришлось творить, и проследивать эволюционные ходы мыслительных методов учёного в зависимости от предмета его научного внимания.

А. Г. Габричевский — личность легендарная и достаточно известная в теоретическом архитектуроведении. Автор работы взял на себя смелость вновь обратиться к углублённому исследованию его творчества (до сих пор, кстати, не предпринимавшемуся) и тем самым открыть имя учёного для широкого круга. Автором составлена полная биографическая справка жизни и творчества мастера, список публикаций Габричевского во всех сферах научного внимания (архитектура, изобразительное искусство и скульптура, литература, музыка, переводы, широкая редакторская и составительская деятельность по изданию и комментированию классических архитектурных трактатов), наконец, диссертантом в 1993 году впервые составлен и издан сборник работ Габричевского по теории и истории архитектуры (20,0 печ. л.).

Среди существенных замечаний к выводам автора по первой главе следует назвать, на мой взгляд, следующее.

1) Пункт 2, в котором говорится, что историко-культурные исследования Габричевским итальянского Ренессанса, с одной стороны, стимулировали формирование его как профессионального историка архитектуры, а с другой, оказали значительное влияние на формирование его собственной теоретической концепции, следовало бы изменить: Габричевский потому-то и обратился к истории архитектуры Возрождения, что искал подтверждения собственным теориям и методам исследования.

2) Необходимо указать, что Габричевский, несомненно, самостоятельная творческая личность, а влияние зарубежных учёных (венской и мюнхенской школ архитектуроведения), рассматриваемое А. Пучковым в п. 1.3 первой главы, суть нормальные, а не исключительные условия работы учёного синтетического склада.

3) На мой взгляд, следовало бы сделать акцент на известной самостоятельности Габричевского от западной науки, поскольку ряд вопросов он затрагивал в своём научном творчестве впервые.

4) В выводы необходимо внести тезис о том, что Габричевский в культуре 20-х годов был учёным уровня Леонардо да Винчи для века XVI в Италии, с той лишь разницей, что общественно-политическая обстановка предоставила им совершенно разные возможности для работы и мыслиезъявления.

Совершенно необходимо в одном из пунктов первой главы рассмотреть проблему Габричевский как гражданин, указав на политическую обусловленность круга его интересов (рассматривая, скажем, ордерную систему, он не мог выйти на тезис о тоталитарном характере коринфского ордера, поскольку такой вывод мог стоить ему жизни).

Следовало бы добавить в тексте первой главы, что Габричевский уже в ранних работах выказал себя оригинальной личностью, и показать эту оригинальность на «срезе» эпохи, акцентировав моменты политического и экономического (после постановления 1932 года по тем же политическим мотивам не могли строить так, как хотелось, потому и занялись теорией: в 20-е годы трудности строительного цеха были общеэкономическими...) толка и показывая личное научное мужество и исключительную одарённость

мастера. Даже самый акт обращения Габричевского к вопросам теории и истории архитектуры в 20–30-е годы является актом политическим. Без обращения к политическому контексту портрет Габричевского оказывается неполным.

Следовало бы указать и в тексте главы 2, и в выводах по этой главе, что именно через анализ ордера Габричевский мог себе позволить затронуть социальные и политические аспекты архитектуры, что вновь-таки подтверждает его гражданственность; «помпа и шик коринфского ордера — сущностная черта всякой тоталитарной архитектуры».

Видимо, философские проблемы пространства и массы, ордерной композиции и проч. потому-то и обсуждались практиками архитектуры (Моисеем Гинзбургом, Ильёй Голосовым и др.), что они не имели возможности творить самостоятельно, так, как им того хотелось, и вынуждены были подчиняться системе. Какое место занимает в этом строю личность Ивана Жолтовского?..

<...> По мысли Габричевского, архитектура является структурой любой сложной системы вообще. Представляется, что этому важному, основополагающему теоретическому тезису учёного можно было бы уделить больше места в работе. Габричевский как предтеча «системного подхода» вообще — важный вывод из проделанного автором диссертации анализа. Необходимо подчеркнуть всеобщий, космологический характер понимания Габричевским архитектурного произведения. Анализ взглядов учёного на сущность архитектурного ордера получился удачным и его необходимо вынести в отдельную главу.

Может быть, следовало отказаться от создания модели архитектурной концепции Габричевского, осуществлённого диссертантом, поскольку, во-первых, не все теоретические работы Габричевского изданы, во-вторых, не все из опубликованных трудов привлечены автором для исследования (только в области архитектуроведения), и, наконец, в-третьих, чрезвычайно трудно и рискованно сводить общее мировоззрение какого-либо учёного, творческой личности к абстрактной, «голой» схеме. Это, по меньшей мере, даже не вполне корректно.

<...> Выводы по диссертации, на мой взгляд, должны быть крупнее и синтетичнее — об эпохе, о теории архитектуры вообще. В них должны содержаться ответы на вопросы, почему, скажем, Габричевский изучал только Ренессанс и Жолтовского — защищая их или же ими «прикрываясь» в трудных социальных условиях для обеспечения возможности создать свою довольно абстрактную, но красивую теорию архитектуры?

Смысл работы, как представляется, состоит не в том, чтобы произвести анализ чьих-то взглядов (пусть глубоких и восхитительных), смысл — в возрождении вообще философии архитектуры. Пусть для этого потребовалось сильное тоталитарное давление государственной системы — тем ценнее единичный опыт, тем ценнее нам Габричевский.

Фундаментальная архитектурная наука сейчас живет на Западе, а мы, обладая колоссальным архитектурным наследием и теоретическим потенциалом, не используем этого ни в практике, ни в теории. Западная наука только сейчас достигла тех высот (Кевин Линч, Кристофер Норберг-Шульц, Ганс Зельдмайр, Гастон Башляр и др.), которые мы

имели уже в первой трети XX века. И в этом философском осмыслении огромная заслуга соискателя. Его исследование архитектуроведческого наследия Габричевского заслуживает глубокого изучения, а работа — представления в специализированный совет по защите на соискание учёной степени кандидата архитектуры <...> Хочется поздравить архитектурную науку с возвращением её усилиями А. Пучкова на те высоты теоретической мысли, которые были свойственны учёным эпохи Ренессанса и 20-х годов XX века.

Геннадий Иванович ЛАВРИК (1930–2014)

академик Украинской академии архитектуры,

доктор архитектуры, профессор

Киев

Анализ тематики диссертационных работ по проблемам архитектурной теории и практики приводит к однозначному выводу о том, что в последние годы крайне незначительное внимание уделяется архитектурному наследию в области историко- и эстетико-теоретических разработок наших соотечественников, определению значимости этих трудов для развития и становления настоящего и будущего архитектурной мысли.

Выбор темы научного исследования А. А. Пучковым, посвящённого деятельности А. Г. Габричевского, представляется не только актуальным, но и своевременным, так как на этапе развития украинской архитектуры текущего периода общетеоретические, методологические и исторические исследования Габричевского, представляющие собой стройную эстетико-теоретическую систему, раскрытые в диссертации А. А. Пучкова, позволяют более осознано и целеустремлённо решать, — а главное осознать — первоочередные проблемы нашей архитектуры и градостроительства.

В процессе диссертационного исследования автором проделана огромная и интересная работа по изучению, осмыслению и сравнительному анализу наследия Габричевского, а также многих фундаментальных работ, посвящённых этому историческому периоду и творчеству самого Габричевского. Несколько забегаая вперёд, можно сказать, что поставленная в диссертации цель — раскрыть существо архитектурного и архитектуроведческого наследия Габричевского, его теоретической концепции отечественной архитектуры первой трети XX столетия — в целом выполнена.

Вносимые на защиту концептуальные модели архитектуры (и архитектуроведческой деятельности в частности), определение места учёного Габричевского и обоснование значимости его наследия для отечественной и мировой архитектурной теории и практики, — обладают новизной и научной весомостью. Диссертанту удалось достаточно чётко сформулировать и обосновать теоретическую систему взглядов Габричевского на сущность архитектурного «организма», выявить истоки философских и архитектурно-профессиональных взглядов Габричевского на фоне западноевропей-

ских (мюнхенской, венской) школ архитектуроведения, показать, что истоки его историко-теоретических взглядов — в феноменологическом подходе к архитектурной теории.

Одним из ценных итогов работы А. А. Пучкова является то, что он убедительно показал необходимость (и возможность!) введения в широкий обиход феноменологических моделей архитектуры как необходимого элемента её успешного развития.

Важным итогом работы есть также то, что автор намечает аспекты дальнейших исследований в русле темы диссертации, подчёркивает необходимость системного сопоставления различных школ и стилей архитектурной теоретической мысли.

Работа А. А. Пучкова вызывает уважение также в том, что целеустремлённое и многолетнее увлечение архитектуроведческими аспектами архитектурной науки позволило ему издать прекрасную и неравнодушную книгу о Габричевском, восполняющую известный пробел в литературе о выдающихся отечественных архитекторах-мыслителях.

Наряду с вышеперечисленными безусловными достоинствами диссертации, следует высказать замечания, — отнюдь не умаляющие значимости выводов и рекомендаций, полученных в результате её выполнения, и в известной мере представляющие предмет дискуссии.

1. В пункте II «Заключения» автор считает, что «концепция А. Г. Габричевского, являясь ключевым звеном отечественной архитектурной мысли первой трети XX в.», «органично встраивается в общемировой контекст...» Представляется, что более корректной была бы редакция этой фразы, если бы автор отметил, что «концепция А. Г. Габричевского является одним из ключевых звеньев отечественной архитектурной мысли...» Это не умалило бы достоинств и значимости творчества Габричевского, но устранило бы известный оттенок субъективности.

2. Феноменологический аспект творчества Габричевского, в частности, касающийся архитектурной эстетики, сегодня находит подтверждение и развитие в целом ряде т. наз. «смежных» областей знания — нетрадиционной термодинамики¹, теории замкнутых экологических систем человека² и др., подтверждающих тот факт, что крылатое выражение «по законам красоты» — далеко не поза и не броское выражение в жарких дискуссиях, что эстетическая составляющая, продолжая оставаться «феноменом», подвластна общим фундаментальным законам Вселенной и потенциально формализуема. Этому надо было бы уделить (хотя бы в заключении) определённое внимание.

¹ Имеется в виду теория термодинамики реальных процессов минчанина Альберта-Виктора Вейника (1919–1996), изложенная им в одноимённой книге (Минск, 1991).

² Имеется в виду теория психологической экологии человека, предложенная американцем Ури Бронфенбреннером (1917–2005).

Лидия Владимировна СТАРОДУБЦЕВА (р. 1962)
доктор философских наук, кандидат архитектуры, профессор
Харьков

Конец 1980-х и начало 1990-х в западной архитектуре, как известно, были отмечены всплеском повышенного внимания к эпохе «забытого» отечественного авангарда 1920-х. В крупнейших музеях и выставочных залах США и Европы были проведены ретроспективные выставки. Подогреваемый шквалом публикаций и дебатами деконструкционистов (объявивших себя едва ли не прямыми последователями Лисицкого, Малевича и Татлина), спор об этой удивительной, непростой эпохе и истории архитектуры сам собою оказался в фокусе профессионального любопытства.

И это не просто дань моде. Пристально вглядываясь в страницы истории как в своё уменьшенное отражение в зеркале, архитектурная мысль сегодня, на излёте столетия, попыталась отыскать ответ на вопрос, в каком направлении двигаться дальше. Ибо, видимо, такова логика любого культурного движения: «вперёд, лицом назад».

В этом смысле, обращение к «феномену Габричевского» и концепциям архитектурной метафизики первой трети XX века в диссертации А. А. Пучкова представляется отнюдь не случайным. Можно привести, как минимум, три достаточно веских довода в пользу *актуальности* избранной темы.

Во-первых, особый интерес представляет сам «хронологический адрес» исследования: начало века, время культурного «взрыва», на несколько десятилетий определившего художественные поиски мировой архитектуры. Периоды 20–30-х и 90-х при всех различиях, в определённом смысле, типологически родственны. Это начало и конец, вступление и завершение целой эпохи развития «модернистской идеи» в архитектуре — идеи, обнажившей свою исчерпанность в постмодернистские времена, когда стало очевидным: там, в первой трети XX века, в исходной точке начала как бы в свёрнутом виде содержались основные проблемы, неразрешимые узлы и противоречия архитектуры столетия.

Лишь сегодня, когда, очертив очередной виток спирали, архитектурная мысль возвращается «на круги своя», мы, дистанцировавшись, получаем возможность приступить к постижению смысла эпохи Габричевского и Чернихова. Поэтому от исторической оценки «ландшафта идей» этого периода во многом зависят и наша сегодняшняя профессиональная самооценка, и способы ориентации в панораме архитектурной практики, и поиск новых рубежей архитектурной мысли.

Во-вторых, говоря о содержательных рамках работы о Габричевском, хотелось бы особо подчеркнуть острый дефицит в сегодняшней профессиональной литературе подобных историко-теоретических исследований, представляющих собой опыт реконструкции целостного архитектурного мировоззрения.

Александр Георгиевич Габричевский — личность «синтетического» склада. Его идеи не могут не поразить энциклопедичностью и универсализмом едва ли не ренессансного

масштаба. Учёный и педагог, теоретик и историк искусства, философ и критик, исследователь словесности и музыки и, наконец, автор одной из самых изящных, глубоких концепций метафизики архитектурной формы (недаром его имя упоминают в одном ряду с именами Генриха Вёльфлина и Адольфа фон Гильдебранда, Макса Дворжака и Алоиза Ригля), Габричевский как бы призван был воплотить идею *homo universalis* XX столетия. Наследие Габричевского насковзь пронизано идеей культурного синтеза, да и сама личность этого замечательного философа архитектуры, как заметил один из его современников, являла собою «синтез многовековых накоплений гуманитарной культуры».

Может, поэтому зеркала понимания архитектуры мы направляем именно к Габричевскому и именно сегодня, когда почти уже трюизмом становится говорить об «узкой специализации» архитектурного образования, о «разорванности», «мозаичности» и «фрагментарности» архитектурного мышления, разъятого на множество дуальных оппозиций и утратившего, пожалуй, главное — синкретизм мироощущения. С этой точки зрения, исследование идей Габричевского оказывается как нельзя более своевременным, ибо даёт своего рода точку опоры для выхода из лабиринтов и тупиков духовной ситуации в архитектуре конца XX столетия.

В-третьих, следует отдать должное «историческому чутью» и исследовательской интуиции автора, избравшего основной смысловой ориентацией своей работы именно проблемы феноменологии архитектурной формы.

В центре диссертационного исследования — поиск оснований общефилософской концепции строения и понимания архитектурного организма. Перед нами не что иное, как попытка восполнить одну из самых досадных лакун современного архитектуроведения, испытывающего ностальгию по работам общемировоззренческого, обобщающего характера. Проблемное поле диссертации оказывается намного шире заявленной темы; оно охватывает спектр наиболее фундаментальных координат архитектурного творчества, вопросы определения архитектуры, постижения её сущностных характеристик и духовных значений.

Степень новизны и ценность исследования во многом усиливаются ещё и тем обстоятельством, что подобные кардинальные вопросы устройства картины мира в архитектуре рассмотрены на примере оригинальной концепции теоретика, наследие которого до последнего времени являлось табуированной темой. Ведь хорошо известно, что труды Габричевского, опубликованные лишь отчасти и замалчиваемые по идеологическим соображениям, долгие годы оставались практически неизвестными широкому кругу архитекторов и искусствоведов. Несмотря на то, что отдельные грани творчества Габричевского были затронуты в исследованиях архитекторов (Д. К. Бернштейна, В. Ф. Маркузона, О. С. Северцевой и др.), задача целостной теоретической реконструкции этого недостаточно хорошо изученного, недостаточно хорошо понятого и недостаточно хорошо ценимого нами наследия архитектора-мыслителя поставлена диссертантом впервые.

Что же представляет собою в научном отношении диссертация, цель которой — раскрыть сущность архитектуроведческого наследия Габричевского в контексте отечественной архитектурной теории первой трети XX века? В чём состоит вклад данного исследования в науку архитектуроведения?

Перед нами, по сути, — стройная, логически выверенная, методологически чётко построенная *теоретико-историческая реконструкция идей* Габричевского, своего рода «археологическое воссоздание» мысли учёного. В диссертации присутствуют, взаимодополняя друг друга, несколько уровней разработки темы «археологии мысли» Габричевского:

I уровень — историко-описательный и фактологический. Первая сложность, с которой не мог не столкнуться исследователь творчества Габричевского, — отсутствие единого корпуса его сочинений. Наследие учёного оказалось разбросанным во множестве отдельных статей, докладов, выступлений, лекций, посвящённых различным темам истории и теории искусства. Высокая культура Габричевского как бы «ушла» в примечания и комментарии, «утонула» в бесчисленных работах по редактированию и составлению предисловий, сочинению биографических заметок для энциклопедических словарей, подготовке к изданию и переводах архитектурных трактатов Витрувия, Виньолы, Палладио, Альберти и многих других. Список только лишь опубликованных работ Габричевского составляет более 180 названий. Диссертанту предстояло собрать разрозненные работы воедино и взять на себя труд по изданию первого в отечественном архитектуроведении тома избранных сочинений Габричевского. Здесь автор диссертации проявил себя как скрупулёзный историк, вдумчивый читатель, внимательный биограф и библиограф, тщательно изучающий каждый отдельный штрих для воссоздания общего мыслительного портрета Габричевского. Один лишь этот слой работы, пожалуй, можно было бы считать завершённым исследованием, однако диссертант идёт дальше.

II уровень — теоретический анализ концепции Габричевского. Этот слой работы предполагал выявление ключевых категорий и принципов теории Габричевского, установление их смыслового соответствия и построение концептуальной модели архитектурного организма в целом. От уровня механического собирания «осколков мысли» Габричевского автор диссертации перешёл к уровню концептуального моделирования, то есть собственно теоретической реконструкции целостного мировидения учёного. Здесь диссертант проявил себя прежде всего как теоретик архитектуры, обладающий высоким уровнем культуры мышления и в совершенстве владеющий аппаратом методологической рефлексии.

Феноменологический метод постижения архитектуры у Габричевского оказался подверженным феноменологическому же анализу его концепции. Думается, не преувеличением было бы сказать, что Габричевский-теоретик обрёл в лице исследователя достойного интерпретатора. Произошло как бы взаимоумножение концепций, или, точнее, — «событие встречи» двух культур: исследуемой и исследующей, идейно сомас-

штабных друг другу. При этом в качестве положительного момента следует особо подчеркнуть, что А. А. Пучкову удалось избежать столь обычной в подобных ситуациях ошибки неосознанного «растворения» в материале исследования. Сферы исторического факта и его современного толкования в диссертации чётко различены и строго разведены на понятийном уровне. Казалось бы, цель диссертации уже достигнута, теоретический портрет Габричевского обрисован достаточно плотно. Однако диссертант не останавливается на этой стадии и идёт ещё дальше.

III уровень — сравнительно-историческое исследование. Автору диссертации удалось не только выявить сущность концепции Габричевского, но и определить место его творческого наследия среди течений архитектурной мысли первой трети XX века. Детально проанализированы истоки теоретических взглядов учёного в западноевропейском архитектуроведении XIX — начала XX веков. Глубоко подмечены сходства и различия идей Габричевского и его современников — теоретиков и практиков архитектуры. Тонко прослежены траектории дальнейшего развития концепций учёного в архитектуроведении последующих десятилетий. Наконец, определены масштаб и значение его наследия в целом для архитектурной теории и практики современности.

Здесь автор диссертации проявил себя как грамотный компаративист, обладающий навыками сравнительно-исторических исследований. Это предполагает умение выявлять общее в различных проявлениях человеческого духа, определять мельчайшие различия концепций, отслеживать пути генезиса и тончайшей филиации идей, проводить смелые параллели и аналогии. Со сложными задачами взаимосопоставительного анализа автор успешно справляется, обнаруживая при этом недюжинные познания в областях, сопредельных архитектуроведению: истории философии, эстетики, культурологии, искусствознания.

Как видно из этого перечисления трёх уровней историко-теоретической рефлексии, *научно-познавательная ценность диссертации* не вызывает сомнений. Остается лишь добавить, что следующие возможные уровни исследовательской работы, такие как, например, свободная личная интерпретация и авторское творческое развитие идей Габричевского, не входили в задачи данной диссертации. Но, будем надеяться, эта работа ещё впереди.

Вообще, как и в любом серьёзном научном исследовании, на границах смыслового пространства диссертации А. А. Пучкова возникают проблемы, решение которых выходит за рамки данной работы, но определяет направление дальнейших поисков. Каждый из подобных вопросов, бережно зафиксированный диссертантом (к примеру, исследование деятельности ГАХН, анализ концепции А. И. Некрасова, творческая деятельность И. В. Жолтовского или, скажем, архитектурные сюжеты в философии Гегеля, эстетике Шопенгауэра и культурологии Шпенглера), потребовал бы самостоятельной проработки и, наверное, мог бы составить тему не одной монографии. Очевидно, особая заслуга настоящей диссертации именно в том и состоит, что она *не только успешно решила*

поставленные перед нею задачи, но и поставила новые, ибо тема исследования представляется ёмкой, перспективной, открытой для дальнейшего смыслового развёртывания.

Среди достоинств выполненной работы следует отметить следующие:

1. В работе чётко сформулированы цель и задачи исследования, полученные результаты и основные положения, выносимые на защиту. Структура диссертации логична и соответствует поставленным задачам.

2. Избранный метод комплексного анализа теоретического творчества первой трети XX века позволил обрисовать наследие Габричевского стереоскопически рельефно, в сочетании диахронного и синхронного рассмотрения на фоне широкого культурного контекста.

3. Графическое оформление диссертации заслуживает положительной оценки. Схемы и таблицы выявляют структуру работы и её основные положения.

4. Текст диссертации обнаруживает высокую общетеоретическую и философскую подготовку автора, его широкую эрудицию, способность к постановке научных проблем и самостоятельному проведению исследований.

5. Отточенность цитат и ссылок, тщательность библиографической проработки свидетельствуют о глубоком знании исследуемого материала, владении академическими навыками историко-архитектурного исследования и наличии особой этики работы с научным текстом.

6. Приложения к диссертации, среди которых — библиографический указатель опубликованных трудов Габричевского, краткий толковый словарь ключевых категорий теории Габричевского и научный обзор публикаций, развивающих воззрения Габричевского в архитектуроведении 1950–1990-х, — не только органично дополняют текст диссертационной работы, но и имеют вполне самостоятельную научную ценность.

7. Основные положения и выводы диссертации достаточно полно отражены в публикациях автора. Заметим, что общий объём публикаций по теме исследования — более 17 печатных листов — красноречивое свидетельство той «невидимой части айсберга» проделанной научной работы, которая не столько повторяет, сколько уточняет и детализирует основной текст. (Таков, например, увы, не вошедший в текст диссертации замечательный биографический очерк жизни и творчества учёного в статье «Бумажная архитектура Габричевского...»*)

Эти очевидные достоинства как содержания работы, так и её оформления, определяют в целом высокий профессиональный уровень представленной к защите диссертации.

Разумеется, можно высказать и ряд критических замечаний. Так, работа не лишена некоторых незначительных неточностей, избытует подчас громоздкой, образно и метафорически насыщенной терминологией, что, впрочем, имеет и свои объективные причи-

¹ Речь идёт о предисловии: А. Пучков. Бумажная архитектура А. Г. Габричевского, или Искусство искусствознания // А. Г. Габричевский. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения / Под ред. А. А. Пучкова. Киев, 1993. С. III–XLIV.

ны в самом объекте исследования: известно, что и сам лексикон Габричевского весьма метафоричен, изобилует понятиями вроде «жестикультурная природа пространства», «меморативность», «синтез облакаемого и облакающего», что, конечно же, не всегда способствует «прозрачности» понимания и строгости толкования его текстов.

Что же касается замечаний в адрес содержания работы, таковых не столь уж много.

1. Один из наиболее важных выводов работы о том, что Габричевский является представителем не формальной, а феноменологической школы искусствознания, представляется по сути совершенно точным. Однако, увы, это положение не нашло соответствующего детального обоснования в тексте диссертации. Развёрнутая система аргументации этого положения, очевидно, должна была бы включить и определение обоих методов, и их сопоставительную характеристику и, возможно, сравнительный анализ как феноменологической, так и формальной школ в ряду иных направлений (структурного, семиотического, морфологического и пр. анализа) в искусствознании и архитектуроведении XX столетия.

2. А priori, как само собою разумеющееся звучит также и положение о близости взглядов Габричевского отечественной эстетико-философской традиции 1920-х (А. Ф. Лосев, П. А. Флоренский, Ф. И. Шмит, Г. Г. Шпет и др.) и западноевропейской эстетико-феноменологической онтологии (Э. Гуссерль, Э. Кассирер, О. Розеншток-Хюсси, М. Мерло-Понти, Ж.-П. Сартр и др.). Чтобы подобные утверждения, несомненно, совершенно справедливые, всё же не «зависали в воздухе», хотелось бы, чтобы каждое из них было дополнено рядом последовательных аргументов, из которых явствовало бы, что именно роднит идеи Габричевского с вышеперечисленными мыслителями, и в чём именно — оригинальность и самоценность теоретического вклада Габричевского.

3. В тексте диссертации не раз звучит мысль, что концепция архитектурного пространства Габричевского по своей оригинальности не уступает концепциям пространства иных мыслителей XX века. Думается, текст диссертации только выиграл бы, если бы был дополнен хотя бы кратким обзором-анализом различных концепций пространства в архитектуре (Б. Дзеви, Кр. Норберг-Шульц и др.), а также в философии и эстетике XX столетия (материалов к размышлению более чем достаточно: на категорию «пространстве» обращали внимание М. Хайдеггер, Г. Башляр, М. Фуко, У. Эко, Ж. Делёз и Ф. Гваттари, Ж. Деррида и мн. др. философы).

4. В построении теоретической модели концепции архитектурного организма автор диссертации, следуя мысли Габричевского, использует систему жёстко выделенных бинарных оппозиций (таких как пространство и масса, статика и динамика, парменидовское и гераклитовское, дорийское и ионийское начала архитектуры). Вероятно, следовало бы как можно больше внимания уделять не столько дуалистическому разъятию архитектурной формы, сколько проблеме диалектического синтеза этих, на первый взгляд, взаимоисключающих начал, так как, наверное, одного лишь провозглашения на словах надобности их «взаимодействия» ещё явно недостаточно для уяснения слож-

ной органики их реального взаимопроникновения. А ведь именно в философии поиска синтетического, «срединного» пути, исключающего дуализм чёрно-белой логики и полюсного мышления, должно быть, и состоит один из главных «уроков» наследия Габричевского.

Конечно же, эти замечания ни в коей мере не затрагивают ни существа содержания работы, ни структуры исследования, и носят, скорее даже не критический, а пожелательный характер, нисколько не умаляя ценности историко-теоретического вклада диссертации и достоверности её научных положений и выводов.

В заключение нельзя не отметить следующее. Издавна существовала (и во многих случаях поддерживается доньше) замечательная традиция присуждения учёных степеней по совокупности научных трудов. Думается, даже если бы А. А. Пучков и не представлял текста своей диссертации, специализированный учёный совет имел бы полное основание присудить степень кандидата архитектуры составителю, редактору, комментатору, автору обширной вступительной статьи и развёрнутых примечаний к впервые предпринятому изданию трудов А. Г. Габричевского (Киев, 1993), автору оригинальных монографий «Гёте и Габричевский: Жизнь в слове»¹ и «Пространственные окрестности теории архитектуры» (Киев, 1994), а также нескольких блестящих статей, обзоров, искусствоведно-культурологических эссе и библиографических указателей, связанных общей темой историко-теоретических штудий феномена архитектуры.

Хотелось бы поздравить киевлян с вхождением в научное сообщество нового, своеобразного, талантливого исследователя теории и истории архитектуры и порекомендовать оказать содействие автору работы о Габричевском в опубликовании его диссертации в виде отдельной монографии.

Марк Якович ГОЛЬБЕРГ (1922–2007)

доктор філологічних наук, професор

Дрогобич

Я знайомий не лише з авторефератом А. О. Пучкова, а й з його публікаціями. Хочу сразу ж відзначити, що він видав том вибраних творів О. Г. Габричевського, додавши до них свою ґрунтовну статтю, докладні примітки і матеріали про опубліковані та неопубліковані праці видатного діяча культури. Вже це видання свідчить, що перед нами зрілий, вдумливий дослідник, який поєднує в собі знавця архітектури і культуролога-філософа, людину широкої творчої думки і допитливого, уважного до кожної дрібниці збирача фактів. Власне, А. О. Пучков показує, що в науці дрібниць немає.

¹ В сильно переработанном виде статья 1994 года «Гете и Габричевский: Міжвідомчі історико-культурні спостереження» опубликована в моей книге «Культура антикварных несходств: Силуэты. Профили. Личины» (Киев, 2012. С. 17–133).

Що ж до автореферату, хочу відзначити, що А. О. Пучков ґрунтовно, продумано окреслив завдання свого дослідження й успішно їх реалізував. Дисертант показав сутність теорії Габричевського, її історичне значення, її актуальність сьогодні. Хотілося б звернути увагу на цікавий виклад концепції архітектурного організму. Добре характеризує дисертант і погляди Габричевського на специфіку архітектури <...> А. О. Пучков не лише докладно, із знанням справи викладає погляди Габричевського. Він по суті повертає його концепцію нам, показує її глибокий культуротворчий смисл. Оживає важлива сторінка історії культури. Тут, правда, дещо можна було б і додати. Чи не пов'язана генетично концепція архітектурного твору як організму із спогадами романтиків, із романтичним органіцизмом? І чи немає тут моменту, який зв'язує усі сторони діяльності Габричевського в єдине ціле? І ще одне. Вчення про функціональність архітектурної будови свого часу мало і полемічний смисл.

А. О. Пучков весь час враховує, що Олександр Габричевський був діячем культури. Добре було би ввести в працю це поняття. З роботи незаперечно випливає висновок, що Габричевський спрямував свою наукову творчість проти догматизму, проти будь-яких спроб ізоляціонізму в теорії і практиці. А. О. Пучков говорить про складний і драматичний шлях однієї із важливих галузей культури. Це важливо ще й тому, що маємо справу із поєднанням духовної і матеріальної культури. Може, на цьому варто було сильніше наголосити.

Загалом, якщо виходити з автореферату, А. О. Пучков приділив увагу Габричевському і як історика архітектури (перший розділ), і як теоретика (другий розділ).

Мені особливо цікавими видаються міркування про вивчення Габричевським мистецтва Ренесансу. Адже він перекладав і редагував російське видання «Життєписів» Вазарі, редагував і перекладав класичні архітектурознавчі трактати.

Праця А. О. Пучкова, я б сказав, є наочним доказом того, як пов'язані між собою теорія й історія предмету. Адже із цієї праці випливає висновок, що новаторська теорія Габричевського була зв'язана і з певною традицією, і з творчими пошуками сучасників вченого.

Спеціальний розділ А. О. Пучков присвятив розгляду поглядів Габричевського у контексті архітектурних теорій першої третини ХХ ст. Тут знову ж таки розглянуто великий фактичний матеріал. Дисертант вміло користується контекстуальною та порівняльно-зіставною методикою. На мою думку, це має принципове значення. Адже ізольованих явищ культури не існує. Сама культура є діалогом. Вона створює той широкий контекст, у якому живуть окремі її прояви. А. О. Пучков добре показав місце Габричевського в історії архітектури того часу. Може, дисертанту варто було і в авторефераті вийти у більш широкий контекст і використати деякі положення власних робіт щодо зв'язку теорії Габричевського з певними напрямками розвитку естетичної думки. Маю на увазі статтю «Гете і Габричевський».

Загалом, якщо виходити з автореферату, можна сказати, що А. О. Пучков написав оригінальну і ґрунтовну роботу. Її основні положення мають не лише теоретичне, а й

практичне значення. Дослідник мислить сміливо, а водночас свої широкі висновки буде на великому фактичному матеріалі.

Можна зробити лише деякі незначні зауваження, які більшою мірою стосуються форми викладу, аніж суті праці. На стор. 9 автореферату є таке місце: «Вся багатоманітність художнього змісту простору розпадається, у свою чергу, на дві категорії...» Але ж йдеться про архітектурний організм. Одне з двох. Або тут має місце якась непослідовність досліджуваної концепції (адже організм цілісний), або тут маємо неточний виклад. Тут потрібна більша точність. Мені здається, що навряд чи потрібний такий великий безоціночний перелік імен на стор. 4. Цей перелік практично нічого не дає читачеві. Надто побіжно сказано в авторефераті про Габричевського як інтерпретатора сучасних йому архітектурних пам'яток. Це цікава проблема!

Мої зауваження мають частковий характер. Вони не можуть вплинути на загальну оцінку роботи. Наш час — час, коли ми повертаємо те, що було забуто, відновлюємо важливі сторінки світової культури. З цим пов'язана і дисертація А. О. Пучкова.

Відгук на автореферат є жанром канонічним. Порушуючи закони цього жанру, зверну увагу на ще одну обставину. А. О. Пучков, віддаючи багато власної праці, займається питаннями організації науки, сприяє публікації досліджень молодих, сучасних за духом і стилем філософів. Він є одним із керівників видавництва, в якому побачили світ цікаві праці з питань культурології і філософії.

Повертаючись безпосередньо до автореферату, підкреслю ще раз: він засвідчує, що на захист подано працю, що заслуговує високої оцінки.

Абрам Павлович МАРДЕР (1931–2013)

академік Української академії архітектури,

доктор архітектури, професор

Київ

В останні роки стає все більше зрозумілим значне відставання сучасної теорії архітектури від розвитку архітектурно-містобудівної практики, від нагальних проблем цієї практики. Йдеться не про відсутність певних рекомендацій і рецептів, яких з'являється досить багато, а про певну категорійну систему знань про природу і сутність архітектури, без якої всі рекомендації і рецепти впливають не з власної природи архітектури, а із зовнішніх щодо неї сьогоденних потреб, а часто-густо і з якихось ідеологічних настанов, і виявляються значною мірою штучними, сьогоденними. В цих умовах величезне значення має багатий вітчизняний спадок доробку категоріальної теорії. В цьому спадку чільне місце посідають роботи О. Г. Габричевського, узагальненню і розкриттю яких як цілісної системи архітектурознавства присвячене дослідження А. О. Пучкова.

Автор не обмежується вирішенням цієї задачі. В першому розділі дисертації він розкриває саму постать Габричевського — видатного теоретика і історика архітектури,

спадщина якого до останнього часу лише незначною мірою опублікована і вивчена. В другому розділі детально аналізується і коментується сутність теоретичних поглядів ученого на «архітектурний організм», його розуміння архітектури, простору, маси та інших основних категорій. Нарешті, третій розділ вводить теоретичні погляди Габричевського в контекст архітектурних теорій першої третини ХХ століття, зіставляючи їх, зокрема, з поглядами І. В. Жолтовського, М. Я. Гінзбурга, О. І. Некрасова, С. В. Шервінського та інших.

Звичайно, можна погоджуватися з концептуальною моделлю теорії архітектурного організму Габричевського чи не погоджуватись з нею, але це вже йдеться про суть самої моделі, а не про дисертацію, саме завдяки якій і виникає можливість спілкування з цією моделлю і самими поглядами Габричевського.

Автор дисертації не лише розкриває, узагальнює, аналізує роботи Габричевського, він підготував і видав збірник його історико-теоретичних праць та бібліографічний показник опублікованих робіт. У додатку до дисертації наведено тлумачний словник ключових теоретичних категорій. Привертає до себе увагу і значний обсяг друкованих праць дисертанта не лише за темою дисертації, а і з більш широкого коли питань архітектурознавства.

Все це свідчить про важливий внесок, який становить це дослідження в сучасну теорію архітектури.

Марина Юрьевна САВЕЛЬЕВА (р. 1964)

доктор философских наук, профессор

Киев

Личность, стоящая в центре данного исследования, относится к тем редким универсально одарённым фигурам, появление которых всегда расценивается как бесценный дар человечеству. Нет нужды сравнивать А. Г. Габричевского с титанами Возрождения или энциклопедистами Просвещения, — он не требует подкрепления собственного авторитета, давно и прочно заняв почётное место в теории и истории архитектуры, искусствоведении, литературоведении, теории музыки. Габричевского знают, не зная, — читают его блестящие переводы Данте, Микеланджело, Вазари или комментарии к «Доктору Фаустусу».

В данном случае перед нами Габричевский — теоретик архитектуры. Однако, несмотря на всю специальность предложенного исследования, оно имеет несомненный интерес не только для специалистов своего круга. Вся совокупность проблем из области теоретической и прикладной архитектуры, стоявшая в поле зрения Габричевского, может быть подведена под единое основание, а именно: реализация человеческой экзистенции в мире архитектуры. В связи с этим дисертант справедливо замечает, что в творчестве Габричевского нашло место соединение «теории проектирования» и «теории прочтения» (см. автореферат, стр. 16). А это означает, что речь идёт о проблеме

вочеловеченности архитектуры или (что то же самое) о проблеме архитектурной организации социального пространства. А эту проблему невозможно решать только средствами архитектуры. По этой причине Габричевский предпочитал для своих исследований метод диалектической феноменологии. Основные понятия его концепции: «оболочка», «поверхность», «плоскость», «пространство», «масса» и проч. в сущности своей оказываются не соответствующими условиям своего возникновения и в конечном своём исследовании требуют выхода за пределы диалектико-логического анализа на уровень непосредственного созерцания феноменов. (Вероятно, главным учителем в этой области был для Габричевского И. В. Гёте.)

Таким образом, органическая функция архитектуры в интерпретации Габричевского переросла в её сущность. Это сближает данную концепцию с некоторыми концептуальными моделями «философии жизни». (Если, к тому же, учесть, что учёный использовал тот же категориальный аппарат, употребляя понятия «переживание», «морфология» и др.)

Среди прочих проблем, раскрытых в диссертации А. А. Пучкова и заслуживающих пристального изучения не только в специальных сферах, но и в эстетике и современной эпистемологии, привлекает анализ предложенного Габричевским варианта модели художественного образа как феномена, в частности, анализ проблемы динамики образа, которую Габричевский решал через раскрытие взаимодействия категорий «ядра» и «оболочки».

Перечисленные выше достоинства диссертационной работы позволяют выделить работу А. А. Пучкова как самостоятельное, оригинальное исследование, имеющее обширную научную новизну и представляющее интерес для прикладных и общеметодологических областей знания.

Владимир Львович ХАЙТ (1933–2004)

академик Российской академии архитектуры и строительных наук,
заслуженный архитектор РФ, доктор искусствоведения, профессор
Москва

Прежде всего, считаю важным отметить, что давно знаю работы А. А. Пучкова, а его поистине пионерская публикация произведений А. Г. Габричевского с самого начала рассматривалась мною как одно из важнейших научных событий в архитектурной теории последних лет.

Рассматриваемый автореферат даёт комплексное и цельное представление не только об «архитектуроведческом наследии А. Г. Габричевского» и его современников, но, главное, о собственных историко-теоретических исследованиях диссертанта. Это не первое исследование архитектурно-теоретического творчества выдающегося учёного,

но наиболее многогранное, в полном смысле системное, показывающее и содержание, и внутреннюю структуру архитектурной теории Габричевского — прежде всего, концепцию «архитектурного организма», и истоки, и внешние связи личности и творчества одного из самых ярких и глубоких учёных-гуманистов своего времени <...>

В соответствии с личными научными интересами рецензента считаю нужным подчеркнуть прежде всего смелую и обоснованную позицию автора в установлении связей историко-культурных исследований Габричевского с контекстом западноевропейского архитектуроведения XIX — начала XX вв. Видя в них истоки метода и концепций Габричевского, диссертант подчёркивает «специфическое (критическое)» отношение учёного к положениям «формального метода» (с. 7), переход последнего к «феноменологической» позиции и близость к «иконологическому методу» — уже это является важным и привлекательным научным вкладом в историю архитектурной теории. Можно согласиться с автором, который пишет: «Концепция А. Г. Габричевского, являясь ключевым звеном отечественной архитектурной мысли, органично встраивается в общемировую архитектуроведческий контекст» (с. 17).

Глубоко исследована и собственная архитектурная теория Габричевского, прослежены её связи и отличия от научно-творческих концепция И. В. Жолтовского и коллег-современников учёного — А. И. Некрасова, С. В. Шервинского, М. Я. Гинзбурга и др. Стоит поддержать интерес диссертанта к выявлению специфики архитектуры в кругу пластических искусств — аспект, обычно недооцениваемый историками архитектуры-искусствоведами, что мешает понять многие существенные стороны архитектуры как объекта изучения.

Автореферат сопровождает графическая «обобщающая модель концепции...» Рецензент не любит подмены вербальной логики визуальной демонстрацией — в ней всегда имеются натяжки, но в данном случае она убедительна.

Основные положения диссертации опубликованы, в том числе большая статья об отечественной архитектурной эстетике 1920-х в сборнике научных трудов НИИТАГа, и известны специалистам.

Замечания по автореферату имеют частный и редакционный характер, вызывают некоторые возражения отдельные термины, в частности, «контекстуальный подход» (с. 5) в данном контексте, что уместно поставлено в кавычки.

ПУБЛИКАЦИИ АВТОРА, посвящённые Габричевскому

1992

Простір Олександра Габричевського: До 100-річчя з дня народження // За будівельні кадри: [Газета Київського інженерно-будівельного інституту (КІБІ)]. 1992. Січень. № 1/2. С. 2; рис. портр. — Підпись: *Н. Аскольдов*.

1993

Архитектоника духа как метафизика зрачка: «Глаз» Генриха Вёльфлина и Александра Габричевского // Дух, душа, человек: Истоки и поиски: Научно-теоретическая конференция, октябрь 1993 г.: Тезисы докладов. Сумы: Сумский физико-технологический институт, 1993. С. 125–126.

А. Г. Габричевский. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения / Под ред. А. А. Пучкова. Киев: Редакция журнала «Самватас», 1993. XLIV, 258 с. — ISBN 5-8238-0151-3 (Библиотека «Уртекст». Т. 2)

– Бумажная архитектура А. Г. Габричевского, или Искусство искусствознания // Там же. С. III–XLIV.

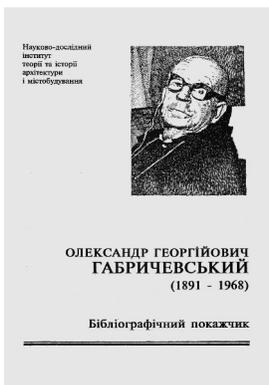
– Комментарии, примечания и библиографии к текстам А. Г. Габричевского // Там же. С. 160–240.

– Список публикаций о А. Г. Габричевском // Там же. С. 249.

Культурологічний контекст архітектурної теорії О. Г. Габричевського // Тези доповідей 54-ї науково-практичної конференції професорсько-викладацького складу, аспірантів і студентів КІБІ. Київ: КІБІ, 1993. С. 70.

1994

«Готична» проза Мандельштама, Волошина, Габричевського: До питання про не класичне архітектурознавство // Архітектура + будівництво: [Газета Київського державного технічного університету будівництва і архітектури (КДТУБА)]. 1994. Вересень. № 1111/1112. С. 2–3: іл.



Гете і Габричевський: Життя у мові [та культурних кореляціях] // Мова та історія: Журнал. Київ, 1994. Вип. 3. С. 3–29.

Олександр Георгійович Габричевський (1891–1968): Бібліографічний покажчик / Упоряд. А. О. Пучков; За заг. ред. М. М. Дьоміна. Київ: НДІТІАМ, 1994. 32 с. Портр. на обложке (худ. В. Р. Бакалов).

– Від упорядника // Там же. С. 3–6.

Орнаментальні реалії О. М. Гінзбурга й архітектурознавчі споглядання О. Г. Габричевського: Спроба методологічних кореляцій і культурний контекст // Архітектурна спадщина України. Київ: НДІТІАМ, 1994. Вип. 1: Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування / За ред. В. І. Тимофієнка. С. 180–187.

Пространственные окрестности теории архитектуры: Опыт архитектурно-жестуляционной и культурный контекст / Под ред. акад. архит. Н. М. Дёмина. Киев: НИИТИАГ, 1994. С. 17–20, 25–29.

1995

Архитектура романтической иронии как пластическое основание гротескной культуры (Преддверия А. Г. Габричевского) // Гуманізм і духовність в контексті культури. Кн. 1: Духовність у гуманістичних виявах творчості. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний інститут ім. І. Франка, 1995. С. 222–230.

Исследование архитектуроведческого наследия А. Г. Габричевского в контексте отечественной архитектурной теории первой трети XX века: Диссертация ... кандидата архитектуры: 18.00.01 / КГУСА. Киев, 1996. 246 л., ил.

Отечественная архитектурная эстетика 1920-х годов (А. Г. Габричевский, А. И. Некрасов, С. В. Шервинский): Опыт создания паралогического контекста // Архитектура Мира: Материалы конференции НИИТАГ РААСН «Запад — Восток: Личность в истории архитектуры». Москва: Architectura, 1995. Вып. 4. С. 45–50.

Руйнівна стихія архітектурного часу: О. Г. Габричевський про творчість Андреа Мантенья // Архітектура + будівництво: [Газета КДТУБА], 1995. № 1127/1128. С. 3: іл.

1996

Александр Габричевский: Головокружение от текста (Опыт технического оправдания) // *Андрей Пучков*. Архитектуроведческие этюды / Отв. ред. А. П. Мардер. Киев: НИИТИАГ, 1996. С. 23–35.

Дослідження архітектурознавчої спадщини О. Г. Габричевського в контексті вітчизняної архітектурної теорії першої третини ХХ століття: Автореферат дисертації ... кандидата архітектури: 18.00.01 / КДТУБіА. Київ, 1996. 20 с.: 1 л. табл.

Исследование архитектуроведческого наследия А. Г. Габричевского в контексте отечественной архитектурной теории первой трети ХХ века: Автореферат диссертации ... кандидата архитектуры: 18.00.01 / КГТУСиА. Киев, 1996. 20 с.: 1 л. табл.

1997–2013

Габричевский: Концепция архитектурного организма в мыслительном процессе 20–30-х годов / Под общ. ред. д-ра архит. В. И. Ежова. Киев: Изд. дом А.С.С., 1997. 156 с.: ил. (худ. обложки Мих. Кушин) — ISBN 5-7707-8973-5.

Рец.: А. Г. *Габричевский*. Морфология искусства / Сост. и прим. Ф. О. Стукалова-Погодина. Москва: Аграф, 2002. 864 с. // А.С.С. 2002. № 8 (40). С. 103.

Гете і Габричевський: Міжвідомчі історикокультурні спостереження // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Збірник наукових праць / Ін-т проблем сучас. мистецтва (ІПСМ) НАМ України. Київ: Хімджест, 2010. Вип. 7. С. 177–278: іл.

Гете і Габричевський: Міжвідомчі історико-культурні спостереження // А. А. *Пучков*. Культура антикварных несходств: Силуэты. Профили. Личины. Киев: Феникс, 2012. С. 19–133: ил.

«Мантенья» Й. В. Гете і «Мантенья» О. Габричевського: Руїна і конструювання // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки (Мистецькі обрії '2013): Збірник наукових праць / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2013. Вип. 5 (16). С. 224–234: іл.

БЛАГОДАРНОСТИ

Вадиму Бакалову
Марку Гольбергу
Николаю Дёмину
Валентину Ежову
Борису Ерофалову
Евгению Жаркову
Михаилу Кальницкому
Сергею Килессо
Геннадия Лаврику
Абраму Мардеру
Илье Нечволодову
Юрию Мосенкису
Елене Олейник
Мирону Петровскому
Дарье Пучковой
Никите Пучкову
Марине Савельевой
Ольге Северцевой
Светлане Симаковой
Вадиму Скуратовскому
Екатерине Станиславской
Лидии Стародубцевой
Ренату Урманову
Владимиру Хайту
Александр Хорхоту
Виктору Чепелику
Александр Червинскому
Андрею Шалыгину
Олегу Юнакову
Владимиру Ясиевичу

ОГЛАВЛЕНИЕ

Не слишком нужное объяснение с читателем или Архитектуровед, искусствовед, искусствоиспытатель	7
Почему Габричевский: Вместо вступления	13
Рассуждение о культуropaтующем методе	16
В биографической роше: Габричевский снаружи	23
ОНТОС АРХИТЕКТУРОВЕДЧЕСКОГО ДЕЛА и ГНОЗИС ЕГО ИСТОКОВ	31
Научный профиль Габричевского на фоне советского архитектуроведения первой трети XX века	31
В культурных пространствах архитектуры Возрождения	36
Пробежка к истокам	43
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ КОНТУР АРХИТЕКТУРНОГО ОРГАНИЗМА	59
Пространство и масса, статика и динамика пространства	60
Поверхность и плоскость	73
Меморативность и содержание архитектурной формы	81
Тектоника и классический ордер	85
<i>Вставная главка о изяществе Брунеллески и массиве Палладио, о противоположности Гольца и Жолтовского, о единстве метода и разности построек (К советскому брунеллескианству)</i>	95
ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ АРХИТЕКТУРНОГО ОРГАНИЗМА	133
Габричевский, Гинзбург, Голосов: Теоретик и теоретизирующие практики	133
Габричевский, Некрасов, Шервинский: Теоретик и теоретики	155
Жолтовский и Габричевский: Практик теории и теоретик практики	167

ГАБРИЧЕВСКИЙ и «ВОЗЛЮБЛЕННОЕ ОТЕЧЕСТВО»	192	
Краткий словарь архитектурной эстетики Габричевского	197	
Примечания	206	
 Приложения		
ВОСПОМИНАНИЯ О ГАБРИЧЕВСКОМ		
<i>Михаил АЛПАТОВ</i> . Жизнь искусствоведа: Страницы воспоминаний	224	
<i>Ангелина ЩЕКИН-КРОТОВА</i> . Люди и образы. Биографии и легенды: Из цикла «Модели Фалька»	230	
<i>Николай КАРЕТНИКОВ</i> . Темы с вариациями	235	
<i>Леонид МЕНАКЕР</i> . Бесценный дар	240	
<i>Прот. Михаил АРДОВ</i> . Всё к лучшему: Воспоминания. Проза	247	
 Отзывы о диссертации «Исследование архитектуроведческого наследия А. Г. Габричевского в контексте отечественной архитектурной теории первой трети XX столетия» на соискание учёной степени кандидата архитектуры (декабрь 1995 — май 1996 года)		253
Публикации автора, посвящённые Габричевскому	274	
Благодарности	277	

Андрей Александрович Пучков

ORCID: 0000-0002-0635-6361

ГАБРИЧЕВСКИЙ и ВОКРУГ
Теория архитектурного организма
1920–1930-х

Директор Издательства «Алмаз» *Олег ЮНАКОВ*

Литературный редактор, корректор — *Екатерина СТАНИСЛАВСКАЯ*

Набор, вёрстка, обработка иллюстраций, обложка — *Андрей ПУЧКОВ*

Препринт — *Александр ЧЕРВИНСКИЙ*

В оформлении обложки использована картина
архитектора Чарлза Роберта Кокерелла (1788–1863)

«The Professor's Dream», 1848, 1122 x 1711 *mm*,

Royal Academy of Arts Collection

Книга проиллюстрирована материалами из архива автора

Подписано к печати 23.02.2022. Формат 60 x 84 ¹/₁₆.

Условных печатных листов 17,5. Учётно-издательских листов 12,3.