

Александр Раппапорт

Тунгусский метеорит отечественного архитектуроведения

Маргиналии об А.Г. Габричевском

Творческий акт человека, в сущности,
не требует оправдания <...> он
оправдывает, а не оправдывается...

Н. Бердяев

1. Судьба человека и его идей

Писать об Александре Георгиевиче Габричевском (далее — *АГ*) чрезвычайно трудно. Наши восторги в случае с *АГ* относятся не столько к его идеям, сколько к впечатлению о них, которое и разряжается восторгом, компенсирующим факт слабого понимания. Количество работ, посвященных *АГ*, не соответствует значению и месту этого человека в духовной жизни России XX века. Перед нами — какая-то аномалия, необъяснимый феномен, чуть ли не заговор молчания¹.

Как бы ни относиться к *АГ* и его идеям, это фигура столь значима, что для любого, пишущего историю искусства, она не просто твердый орешек, но и вызов, источник света, которым вся ситуация искусства XX века освещается по-особому. Быть может, дело в том, что *АГ* не вписывается в ту типологию идей, к которой мы привыкли. Не скрыты ли за молчанием вокруг *АГ* опасения, что, осветив его фигуру надлежащим образом, нам пришлось бы многое в привычных представлениях поменять и переделать? Вспоминаю слова Гёте, поставленные П.Энгельмейером, современником и в чем-то родственном *АГ* мыслителем, в качестве эпиграфа книги «Теория творчества»: «Все умное было уже передумано; надо только попытаться это передумать еще раз». Эти слова, которые могли бы относиться и к способу жизни самого *АГ*, поклонявшегося Гёте, отчасти объясняют его феномен. Ибо передумывать что-то еще раз — почти непосильная задача. К счастью, историку искусства XX века приходится еще многое продумывать впервые.

В своих заметках на полях выпущенной издательством «Аграф» книги «Морфология искусства» я не касаюсь суждений *АГ* о музыке и живописи, его переводов и изданий классиков архитектурной мысли, сосредоточившись на принципах, которые *АГ* использовал в своей теории архитектуры. Но даже такое трудно, поскольку его мысль постоянно выходит за рамки теории архитектуры и охватывает практически всю сферу человеческого творчества.

Нет смысла судить об *АГ* по его лекциям, читанным уже в поздние годы аспирантам Академии архитектуры, где он поучал их, как важно зодчему иметь

хороший глаз и понимать работу конструкций. Эти банальности — печальный итог судьбы одаренного выше всякой меры человека, поставленного в условия советской интеллектуальной посредственности, победившей в одной отдельно взятой стране. Но смелая концепция, к которой пришел *АГ* в ранней юности, разбилась не только об догматизм советской науки об архитектуре, но и о не менее жесткое сопротивление основных тенденций всего мирового современного искусства. Концепция *АГ* в каком-то отношении шла не столько в русле развития мировой архитектурной мысли, сколько против духа XX столетия. Ведь и сам *АГ* считал себя неудачником, но не потому что был (пусть не на долго) репрессирован, не жалован милостями властей, а именно поняв, что замысел, сформировавшийся в юности, он не смог реализовать в тех масштабах, которые ему бы соответствовали².

Его младшему современнику М.Бахтину удалось сделать гораздо больше, вопреки судьбе куда более трагичной, чем судьба *АГ*. Ближайший друг и коллега *АГ*, В.П.Зубов, тоже достиг большего. Оба они, Зубов и Бахтин, стали широко известны в западной науке об искусстве и литературе, а имя *АГ* едва ли что-нибудь скажет современному искусствоведа в Лондоне или Париже³.

Судьбу *АГ* можно было бы сопоставить и с судьбой русских философов — как из числа уехавших на Запад в 20-е годы (прежде всего Н.Бердяева, о близости *АГ* к идеям которого пишет Н.Гаврюшин), так и оставшихся на родине (прежде всего П.Флоренского и его ученика А.Лосева). Но при всей трагичности личной судьбы Флоренского и препятствиях, которые пришлось преодолевать Лосеву, им все же удалось сделать несравнимо больше, чем *АГ*.

Именно трудностью понимания следовало бы объяснить молчание вокруг идей *АГ*. Несмотря на то, что он рос на той же идейной почве, что и его современники, получилось так, что его гуманистическая и антропоцентрическая философия развивалась не в русле основных тенденций архитектуроведения и искусствоведения XX века: она не совпадала ни с идеалами реконструкции средневековой мысли, ни с тенденциями техницизма, и потому его современники — такие как, с одной стороны, А.Лосев, а с другой, В.Кандинский, русские футуристы, конструктивисты и супрематисты, тоже отвергнутые советской идеологией, — все же (с некоторым опозданием) заняли лидирующие позиции в духовной истории XX века. *АГ* оказался в стороне не только от соцреализма, но и от художественного и архитектурного авангарда.

Если исходить из того, что в основе концепции *АГ* было понимание диалектики связи формы художественного произведения и стилиа эпохи, то никакого противоречия с программой социалистического реализма не возникает. А если исходить из его жизнестроительного пафоса, то не будет большой разницы и с идеями авангарда. И все же между ними почти нет сопряжений. Едва ли *АГ* уступал талантом, образованностью и мастерством Малевичу и Кандинскому. В идейном наследии *АГ* не вполне ясны не столько конкретные идейные конструкции, сколько его место в общей системе течений мысли в искусстве и архитектуре XX столетия. Он отталкивался от тех же идей: философии немецкого идеализма, нищезанства, среди его кумиров — А.Бергсон, Г.Зиммель, лидеры «формальной школы». Составитель сборника трудов *АГ* Ф.Стукалов-Погодин прав, утверждая, что его идеи лежали на пересечении почти всех

гуманитарных тенденций XX века, и не только гуманитарных, но и естественно-научных, поскольку он рассчитывал построить такую теорию искусства, которая могла бы стать общей теорией всякого бытия.

Предварительно я бы сформулировал гипотезу, позволяющую хотя бы отчасти пояснить феномен *АГ*. Его идейный вектор не совпадал с тремя популярными в XX веке направлениями интересов — социальным, техническим и элементаристским. Редукция явлений культуры, искусства и архитектуры к социальным мотивам, техническому прогрессу и элементарным стихиям (особенно много успеха принесшим физике и математике) *АГ* была чуждой. Он был мыслителем синтетического склада, и хотя в этом тоже не был одинок, все же его синтетический проект теории архитектуры отличался от других именно недостаточно развернутым интересом к социальности, технике и теоретическому элементаризму. Творческое наследие *АГ* похоже на тунгусский метеорит (взорвавшийся, когда *АГ* было 18 лет). Следы огромного взрыва — налицо, а что произвело этот взрыв — до сих пор не ясно: то ли сгоревшее дотла тело метеорита, то ли космический корабль инопланетян, то ли шаровая молния, запущенная в Сибирскую глушь Николаем Теслой.

Причина творческого одиночества *АГ*, столь резко контрастировавшая с его открытым и дружелюбным характером, дана нам как загадка и проблема, разрешение которой требует вглядываться не только в его концепции, но и в их соотношение с другими, более или менее индивидуальными концепциями в гуманитарных течениях XX века. Я ни в какой степени не претендую на продвижение в решении этой задачи. Цель моих непритязательных заметок скорее только в том и состоит, чтобы назвать некоторые ее трудности и парадоксы. Но в одном я убежден: исторически оказавшаяся не востребовавшей или недооцененной работа *АГ* со временем должна вновь возникнуть на нашем умственном горизонте, и внимание, которым *АГ* и его концепции были обделены при жизни, должно возвратиться к его теоретическим эскизам.

2. Сложность и редукционизм. Борьба и синергия

Из всех талантов, которыми природа щедро наградила *АГ*, она не дала ему лишь способности выбирать что-нибудь одно. Он не мог бы, подобно Кандинскому, сводить живопись к линии и точке на плоскости, подобно Малевичу — пророчествовать культ космической геометрии, подобно конструктивистам — обожествлять машину. Он принимал и точку, и линию, и геометрию, и машину, но ему в голову бы не пришло пожертвовать чем-нибудь иным ради них. Мироздание представлялось *АГ* художественным шедевром, из которого ничего нельзя изъять, а вот в какой мере к нему можно нечто прибавить — вопрос, который и пытался решить авангард, — *АГ* вольно или невольно оставлял в стороне.

Для многих художников начала XX века «новое» предполагало отказ от старого. Они хотели бы строить новый мир, до основания разрушив старый. Для *АГ*, напротив, задача заключалась в том, чтобы не потерять ничего и восстановить утраченное, не отказываясь от новаторства. Другая сторона его

позитивизма может рассматриваться на фоне гегелевской диалектики противоречий. Для АГ процесс становления не предполагал антагонизма антиномий — они сосуществовали как условия становления. В этом его интуиция близка Бергсону и современной синергетике⁴.

АГ был чужд всякому минимализму и элементаризму. Признавая значимость элементов, он не мог отвлечься от их сложных агрегатов. Всякий редукционизм вроде сведения всего к числам или энергиям был ему так же чужд. Выдвигая в качестве одной из основных идей смысл выразительного и приспособительного жеста, т.е. движения тела в пространстве, он в пространстве видел смысловое ядро, окруженное массивной оболочкой, а оболочку вписывал в макрокосмос мироздания. Начав с точки, он расширял свою онтологию вверх и вниз, подобно растению, которое прирастает и корнями, и ветвями, как в пространстве, так и во времени. Удаляясь в архаику вплоть до самых ее глубин, пересекая грани языка и жизни, он был готов принять все этапы истории, все взлеты, угасания и возрождения художественного опыта. Его историческая и онтологическая всеядность противостоит всякого рода селективным доктринам, как футуристическим, так и историзирующим. Парадоксально, что подобная избирательность началась как раз в эклектике XIX века, и в этом отношении в творчестве АГ меньше эклектики, чем в авангарде. Он исповедовал не выбор, а синтез. АГ мог бы принять принцип элементаризма лишь в том случае, если бы в качестве элементарной единицы брался человек, микрокосм мироздания. Его не волновали пророчества космизации и технизации человека.

Что же делало редукционизм столь привлекательным в прошлом веке? Быть может, он отвечал интуициям массового общества и самой массы, которая функционально превращалась в массу элементов и функций сложных социальных структур.

Философия АГ могла бы сближаться с критической философией Х.Ортеги-и-Гассета. Но АГ был не критическим, а позитивно настроенным философом. Он был погружен в конструктивные задачи, и потому был бы близок жизнестроительству конструктивистов, если бы жизнь, которую они имели в виду, и его жизненный идеал не были бы столь различны.

Борьба противоположностей, выливавшаяся в революции и войны, казалась в XX веке более убедительной, чем концепция сложности, в которой эти антиномии — всего лишь познавательные категории единого органического процесса. Однако и для АГ проблема синтеза *становления* и *ставшего* оказалась неразрешимой, быть может, как раз потому, что он воспринимал ее вне исторического контекста. Новый взгляд на органику целостных систем начал пробивать себе авторитет лишь во второй половине столетия, в русле экологической философии и синергетики. АГ, чуткий к биологическим аналогиям, до выхода этих идей на сцену философских дискуссий не дожидаясь, его идеи созревали еще на старых, натурфилософских принципах и аналогиях⁵.

Синергетика рассматривает случайные возмущения, нарушающие детерминистские процессы и порождающие новые устойчивые изменения. Но случайные процессы — только часть сложности в строении организма. Не менее важно взаимодействие всех его элементов, учесть которое практически невозможно без условной редукции организма к какой-то избранной совокупности

процессов. Попытки справиться с этими видами сложности предпринимались в системном движении на уровне построения моделей с обратной связью, с применением компьютеров и математического моделирования, затем — в методологии, основанной на «восхождении» от абстрактного к конкретному. В этих изысканиях выяснялось, что постижение работы сложного организма предполагает тот или иной способ его взаимодействия с исследователем, т.е. антропный принцип, который неявно присутствует и в концепциях АГ. Провозглашенная им индивидуация оказывается не только внешним объектом описания, но и ситуацией самого описания, хотя именно в теоретическом обособлении своей индивидуальной позиции АГ, как мне кажется, не смог отчетливо противопоставить себя иным течениям в искусстве и философии, оставаясь на уровне скорее методологических, чем теоретических представлений и, тем самым, лишая свою точку зрения названия, которое облегчило бы для нас понимание его уникальности.

Сложность художественного акта, в представлении АГ, вероятно, превосходила иные современные ему варианты. Парадокс в том, что, созерцая этот уровень сложности, АГ не смог представить себе способа его творческого освоения. Напротив, элементаристские редукции были операционально доступными, и потому они, хотя не надолго, завоевали художественную культуру. Выдвинуть способ сведения сложности к простой формуле АГ так и не смог. Его творческий жест кажется разбегом перед прыжком, которого он так и не совершил. Если же принять этот разбег за состязание в беге, то может показаться, что АГ просто сошел с дистанции, на которой его коллеги и современники дошли до финишной ленточки.

Эту же мысль можно изложить иначе. У Ф.Л.Райта, Ле Корбюзье, Л.Кана были свои представления о пространстве, свете, жесте и пр. Но они объясняли и обосновывали их пластический эксперимент. З.Гидион и Б.Дзеви давали системный синтез пространственных теоретических идей, ориентируясь не только на достижения истории архитектуры, но и на опыт архитектурного авангарда. АГ же оставался один на один со своими идеями, не примыкая ни к одному из течений.

Что это? Личная неудача? Односторонность творческой интуиции, отодвинувшая его на периферию исторического процесса? Скорее всего, ситуация намного сложнее. Вероятно, в творчестве АГ мы сталкиваемся с проблематикой соотношения интеллектуальной рефлексии и индивидуального самовыражения, которая в ближайшем будущем может стать судьбой уже не одинокого неудавшегося гения, а судьбой всей профессии.

3. Искусствоиспытание

Быть может, самой популярной из категорий АГ, сохранившейся в памяти, хотя и не ставшей обиходной, была категория *искусствоиспытания*, которую он, не без иронии, противопоставлял *искусствоведению*. На первый взгляд, это всего лишь игра слов, параллельная *естествоиспытанию* и *естествоведению*. Термин «искусствоиспытание» не существовал — его изобрел сам АГ. Но за этим словом для АГ стояла совершенно иная методология искусствоведческого анализа.

Если *АГ* и постигла неудача, то она сродни тем бесчисленным неудачам изобретателей, чьи аэропланы взрывались или падали с неба вместе со своими изобретателями. Причем ошибки в расчетах не было, но не был учтен какой-то, казавшийся незначительным пустяк, и все приходилось начинать сначала.

Искусствоведение отличается от искусствовиспытания мерой активности. Искусствоведение, не сводясь к пассивному знаточеству и простой описательности, все же на порядок менее активно, чем искусствовиспытание, предполагающее эксперимент, сопряженный с гипотезой и риском. Искусствоведение, в отличие от ядерной физики, генетического клонирования или космических полетов, с риском не было связано. Однако в сознании *АГ* искусствовиспытание представляло как деятельность, сопряженная с риском. И эта установка вновь оказывалась в противоречии с изначальной неспособностью *АГ* взять на себя смелость частной, локальной точки зрения, что и понуждало его постоянно пытаться воспроизвести в своем сознании всю сложность художественной деятельности. В этом мы можем видеть какие-то следы немецкой философской классики — Гёте и Гегеля, для которых тотальность интеллектуального освоения действительности была непременным условием его истинности. В этом сказывался и универсализм *АГ*, который занимался не только архитектурой, но всеми начертательными и пластическими искусствами, литературой, музыкой, танцем и видел в такой всеядности источник органических догадок о взаимовлияниях и путь к теоретической полноте картины.

В отличие от естественных наук и математики, где изобретение и познание, как правило, совпадают (во всяком случае, всякое новое знание есть своего рода открытие или изобретение), в искусствознании первый ход обычно делает художник, а искусствовед идет следом. Но были и исключения. Классический пример в архитектуре — аббат М.-А.Ложье, предложивший систему критериев, ставших программой дальнейшего классицизма. Начиная с Г.Вёльфлина и А.Гильдебрандта художник и искусствовед стали идти почти вровень, и философ порой даже обгоняет артиста.

Более простым, но вполне очевидным искусствовиспытанием были авангардистские опыты — тот же супрематизм или абстрактное искусство Кандинского, производственничество и конструктивизм. В каждом из направлений теория складывалась не тотально, а в условиях выбора той или иной художественной стратегии. Если бы *АГ* примкнул к какому-то из художественных экспериментов, то его идеал, возможно, был бы осуществлен. Если же он не мог примкнуть к направлениям, содержательная условность и ограниченность которых была для него неприемлема, он должен был бы выбрать собственный курс в художественном эксперименте, и если не творить самому, то возглавить цех экспериментаторов. В этом отношении в качестве примера аналогичной критической активности можно было бы привести Джона Рёскина, который был скорее проповедником и потенциальным лидером художественных экспериментов, чем ученым или философом. Сам *АГ* это понимал, говоря, что в пределе теоретик становится художником. Но Рёскин, как Флоренский и Лосев в России, был поклонником Средневековья, т.е. в какой-то мере лелеял идеал реставрации доренессансного искусства и куль-

туры, к чему *АГ* был совершенно не расположен. И проповеднический энтузиазм Рёскина как нового Савонаролы для *АГ* был бы совершенно немыслим.

В доказательство того, что сочетание теоретизирования с практической работой всегда, до конца жизни, оставалось сокровенной целью искусство-испытания, я бы привел выступление *АГ* на защите докторской диссертации В.Зубова в 1946 году. Давая диссертации в целом превосходную оценку, *АГ* упрекнул Зубова в том, что тот рассматривает теоретические взгляды Альберти в отрыве от его практической архитектурной работы. Зубов мотивировал свое решение не тем, что это в принципе не нужно, а тем, что в порядке исследования сначала необходимо восстановить совокупность теоретических взглядов Альберти по текстам и в контексте интеллектуального климата эпохи, а потом уже пытаться соединить теоретические итоги с анализом его практической художественной деятельности. Ясно, что для *АГ* эти стороны дела были неразрывны. Оборачивая историческую ситуацию на современность, он должен был бы сам исходить из единства практического эксперимента и теоретической работы. Но ничего близкого себе в современной действительности *АГ* не находил. Наиболее соответствующим его идеалам художником он, очевидно, считал Д.Д.Шостаковича, но тот не был ни философом, ни теоретиком музыки. Он был композитором и исполнителем, т.е. *искусствоиспытателем* в старом, практическом смысле слова.

Как я постараюсь показать, было бы односторонним понимание искусство-испытания *АГ* лишь как требования практического участия в проектной или художественной работе, ремесле, или «рукомерстве». Важнее для *АГ* — причастность теоретика искусства к его иррациональной сути, к пластике в широком смысле слова, как чувственной интуиции, которую способна заслонить собой рациональная мысль, основанная на слове и числе. В этом я вижу традицию романтической поэзии, проводившуюся в русской культуре Пушкиным и Тютчевым⁶. Трудность совмещения такой установки с философской пристальностью мысли и сближала *АГ* с выдающимися представителями философии жизни.

Но мы не можем поставить здесь точку, не спросив: а что же мешало *АГ* занять соответственно активную творческую позицию и строить свою теорию уже не просто как чисто созерцательную рефлексию над искусством прошлого, а так же, как делали лидеры авангарда, т.е. как проект или метод создания нового искусства? Проще всего ответить на вопрос, сославшись на то, что *АГ* получил историко-филологическое, а не художественное, образование. Но, работая рядом с Кандинским в ГАХН, он мог собственными глазами видеть, что выбор художественного поприща никак не связан с прошлой специальностью. Кандинский был по образованию юристом, а не художником. Друг *АГ*, поэт М.Волошин, сделался художником-самоучкой и достиг довольно больших успехов. И таких примеров в начале XX века было довольно много. Так что ссылка на первоначальное образование в данном случае ничего не объясняет, а предварительная подготовка *АГ* в области рисунка и музыки давала ему стартовые условия не меньшие, чем Кандинскому. Искать причину, скорее всего, следует в чем-то ином. В чем же?

Здесь я вынужден высказать чисто гипотетическое предположение. Скорее всего, вся система культуры и ситуация постреволюционного искусства в СССР, как и ситуация западной художественной деятельности, не давала *АГ* ни малейших шансов на практическое участие в художественном эксперименте. Даже революционный театр Вс.Мейерхольда, который мог послужить для него практическим поприщем, видимо, его не устраивал. И *АГ* избрал для себя путь построения воображаемого мира, т.е. истории искусства, которую он реконструировал в своем собственном сознании не только как историк, но и как художник и философ. Иными словами, он пошел по пути романтического гения-одиночки в духе какого-нибудь литературного персонажа Эдгара По⁷. Тотальный художественный театр воображения *АГ* больше напоминает фантастический «Алеф» Х.Л.Борхеса, чем тотальный театр Э.Пискагора⁸.

В этом отношении искусствовиспытатель *АГ* может, на мой взгляд, быть поставлен в один ряд с такими уникальными фигурами мировой культуры, как Леонардо или Николай Тесла. Последний смог осуществить больше других, но и он, в конечном счете, оказался вне достойного для своего гения поприща. Что до Леонардо, то в том, что ему удалось воплотить, есть лишь малая доля его грандиозных планов, большую часть которых он вообще никому не показывал. Из русских гениев *АГ* мог бы занять место в одном ряду с Н.Федоровым и Э.Циолковским, П.Флоренским и В.Вернадским. Однако положение в искусстве не давало возможности развернуть его планы.

Не один *АГ* оказался в ситуации резкого несоответствия своих планов и возможностей, в ситуации социальной невостребованности, которая, быть может, отчасти и объясняет его вообще незначительный интерес к самой социальной проблематике. И в этом смысле мы могли бы причислить *АГ* к утопистам, хотя никаких утопий он и не сочинял. Утопическим был масштаб его замыслов и метод их воплощения.

4. История и культура

Возможно, под стать его талантам и масштабу эрудиции была бы синтетическая история культуры. Но здесь *АГ* проявил ту же незаинтересованность, что и в сфере авангардистских экспериментов. И между этими сторонами есть известная связь. Все авангардистские эксперименты опирались на идею исторического развития, прогресса и даже революций. Все рассматривали свои проекты как футуристические инновации, продолжающие и вместе с тем отрицающие прошлое. Но были в то же время и историки, которые рассматривали саму историю культуры как череду революционных изменений, причем как органические революции в разных сферах культуры, вызываемые причинами, на первый взгляд, не сопряженными с данными сферами, прежде всего — с техникой.

Американский историк и публицист Люис Мамфорд написал десятки книг по истории городов, архитектуры, литературы, где развертывается эпическая панорама взаимосвязанного развития разных сфер культуры, так что импульсы, рожденные в одной из них, неожиданно вырастают в перевороты в других.

Но *АГ* не увлекался исторической эволюцией культуры и взаимосвязью событий в разных ее разделах. Мамфорд, в отличие от Гегеля, истолковывал процесс развития культуры не как развертывание априорно заложенной в идее программы, а как последовательность событий, которые порождали непредсказуемые следствия, и тем самым как бы превосходил синергетические концепции лавинообразных процессов. Обладая уникальной эрудицией, он соединял события в области промышленного производства и строительства, торговли, политики, техники, изменения климата и экологии, искусства, литературы и религиозных убеждений в единую ткань исторического процесса так, как не могли еще делать историки XIX века. Это была не сумма исторических событий, а именно логический процесс, своего рода эстафета, рождающая совершенно новые социальные и культурные феномены. Сам Мамфорд при этом придерживался экологических ценностей и выступал за расширение проектного подхода к управлению развитием территорий, в чем продолжал идеи англичанина Патрика Джемса. Позднее такого рода исторические эпопеи писали историки «школы анналов» — прежде всего Ф.Бродель, немецкие философы и социологи (В.Зомбарт и Г.Зиммель, Альфред и Макс Веберы). К ним примыкают и эпические концепции морфологии культуры вроде концепций О.Шпенглера и А.Тойнби⁹.

АГ, имея все необходимое, чтобы стать русским Мамфордом или Шпенглером, не предпринимал таких культурно-исторических исследований. Его исторический подход касался не столько самого процесса социально-культурной эволюции, сколько обстоятельств становления личного творчества. И этим подтверждается особый смысл, какой он придавал индивидуации. Для этических историко-культурных полотен в исторических эпохах, подобных книгам Мамфорда и Шпенглера, на первый план выходят изменения в самой культурной парадигматике, развитии техники, стилей, убеждений, научных парадигм и программ, а индивидуальное мышление, через которое происходят их эволюционные процессы, остается на периферии. Во второй половине XX века аналогичным образом исторические процессы в культуре рассматривал Мишель Фуко в своей концепции дискурсов и археологии знания. В отличие от них, *АГ* сосредоточивал внимание как раз на феноменах индивидуального мышления и творчества как синтетической силы, приводящей столь разные культурные стимулы во взаимодействие. Но при этом он был далек от биографической персонализации культурных героев. Его интересовала лишь сама механика культурного и художественного синтеза.

Здесь опять-таки сказывается антропоцентризм *АГ*, и хотя историко-культурные концепции того же Мамфорда пронизаны гуманистическими ценностями, для *АГ* они, вероятно, показались бы слишком социологизированными и технизированными. Его привлекал индивидуальный творческий процесс, в котором синтезировались не только культурные нормы и формы, но все стороны жизни: психика, восприимчивость, опыт и темперамент в сочетании с онтологическими структурами процесса художественного синтеза — прежде всего категориями пространства и времени, тела и жеста, чего историко-культурные панорамы уже не «видели» или видели в слишком общих, стереотипных формах.

5. Индивидуация. Внешнее и Внутреннее

Важнейшая для понимания замыслов *АГ* категория *индивидуация*, развивавшаяся в психоаналитической теории К.Юнга, дает механику становления индивидуального организма, его «осамовления». Но *АГ*, как правило, сторонится психологии — сказывается неокантианская выучка. Для него индивидуация есть процесс не психологический, а смысловой, скорее логический в широком смысле слова, чем психологический. Его внимание к индивидуальному становлению как центральной инстанции художественного процесса особенно рельефно выглядит на фоне структуралистских и социолингвистических концепций, где роль человека и автора сводится к «месту» пересечения независимых от персоны символических процессов культуры. Именно на этой смысловой канве вышиваются теории «смерти автора» и «конца истории». *АГ* уходит из панлогизма Гегеля и ищет индивидуальную реальность внутри исторического процесса как совершенно независимую и равномогущую истории инстанции.

В культурно-исторических концепциях главное место занимают социальные процессы, а индивидуальность оказывается незначительной величиной, определяемой ими. Она лишь случается, процессы кристаллизуются на индивидуальном сознании, как капельки паров конденсируются на случайной пылинке. Порой при разглядывании индивидуальности на первый план выносят категорию *вкуса*, бывшую в центре внимания архитектурной теории с XVII по XX век, поскольку именно во вкусе отражается вся вселенная культуры и истории. Но индивидуация, в трактовке *АГ*, *вкуса-то* и не касается. *Вкус* не входит ни в онтологию, ни в морфологию искусства, ни в теорию архитектуры. Поэтому «индивидуация» *АГ* имеет мало общего с «субъективизмом», она не включает ни оценочного, ни психологического момента. Индивидуация у *АГ* — объективное, системное понятие, связанное с онтологией формообразующего, творческого процесса.

В той же мере *АГ* не включает в теорию творческого акта специфические свойства личности художника и архитектора. Здесь нет места идиосинкразии и пристрастиям. Процесс творчества описывается как индивидуальное воспроизведение всеобщих принципов. Можно сказать, что индивидуация у *АГ* выступает как трансцендентальное условие синтеза, т.е. как кантовская априорная категория сознания и опыта. Для *АГ* индивидуация оказывается скорее синергетическим событием, когда два независимых процесса становления — культуры и индивидуальности — соединяются в некий синтез, и здесь осуществляются кардинальные, необратимые, креативные события как следствия того, что сами культурно-исторические процессы захватываются процессами индивидуального биологического и личностного становления. Таким образом, *АГ* избегает и Сциллы биологического, и Харибды лингвистического редукционизма. Он берет и культурно-символические, и индивидуально-биологические процессы как важные условия становления художественного события, совершенно автономного, к своим условиям не сводимого.

Отличие индивидуации, о которой пишет *АГ*, от индивидуации в психологии (к примеру, у К.Г.Юнга) — в том, что для психологии индивидуация отно-

сится к человеку, личности, тогда как для *АГ* и индивидуация есть механизм художественного синтеза. Она воплощается не в человеке, а в его *alter ego*, в произведении. Из этого, в частности, следует, что всякий полноценный художественный факт, всякое ставшее произведение необходимо несет на себе печать личности автора. Для искусства Нового времени это само собой разумеется. Но не ясно, можно ли данный принцип обратить на готику, фольклор или древний Египет? Создается впечатление, что, взяв за основу художественного синтеза индивидуацию, *АГ* ограничил свой анализ искусством Нового времени, и только той его части, в которой персонализм играет ведущую роль. Но там, где личность не заметна (что в готике, вопреки мнению Дж.Рёскина, скорее очевидно, чем сомнительно), роль индивидуации в психологическом ее понимании стремится к «нулю».

Сама по себе индивидуация, вероятно, тоже имеет много разных видов. В детском творчестве индивидуация как механизм несомненна, но в формальном выражении мало отличается от вариаций сюжета и композиции, которые даны в обобщенных, независимых от индивидуального почерка формах. Поэтому, признавая значимость увиденной *АГ* функции индивидуации, мы подходим к целой серии проблем, вытекающих из его наблюдения.

Важное замечание для понимания функций индивидуации делает Д.Н.Дубницкий¹⁰: «Главное, что оставило христианство после себя культуре Нового времени, — это самосознание личности единичного человека, несущего неразделенную ни с кем ответственность за собственное существование, подчиненное всеобъемлющему безусловному императиву, определяющему смысл и цель такого персонального существования — Спасение. Главное, что изменил в культуре Ренессанс, — это наделение самосознательной личности единичного человека, сформированной христианством, неразделенной персональной ответственностью не только за свое собственное существование, но и за существование интерперсональной культуры, став не просто средством реализации культурных мотиваций, а их источником, обретя при этом способность самостоятельно — самому для себя — определять цели своих усилий и способы их реализации в культуре»¹¹.

АГ во всем теоретическом творчестве исходит из этой, христианской в своих истоках идеи индивидуации, расширяя ее в глубь палеонтологического опыта человека и распространяя далее в историческом процессе вплоть до наших дней, хотя конкретизацию ее расширения на материале истории архитектуры и культуры не осуществил, дав лишь ряд пунктирных намеков на нее в своих заметках и планах. Так что в категории *индивидуации* у *АГ* можно видеть своего рода онтологическую схему, противопоставленную механицизму. Его индивидуация имманентна организму (что, по мнению Артура Лавджоя и Морса Пекама¹², и было основной онтологической установкой романтизма) и противопоставлена «машине» и, соответственно, конструктивизму. Третий вариант, практиковавшийся в оккультных учениях, сохраняет по отношению к организму и машине не до конца выясненное отношение¹³.

Для экспликации идей индивидуации *АГ* прибегает к другой важной категориальной оппозиции — «внешнего и внутреннего». Хотя эти категории кажутся чисто пространственными, они не могут быть прямо соотнесены с раз-

рабатываемой им категорией художественного и архитектурного пространства и предполагают множество разных типов самой пространственности. В частности, пространство процессов становления культуры и личности никак напрямую с интерьерно-экстерьерными параметрами не связано и может лишь эпизодически относиться к ним в порядке метафорической иллюстрации.

Индивидуация есть процесс, возникающий на пересечении или границе внешних и внутренних процессов, причастных к становлению художественного смысла и художественной формы разной предметности. Их различия, т.е. трансцендентность самих предметностей (например физического пространства или пространства символов и ценностей), преодолеваются в метаморфозах жизни сознания и деятельности, хотя механизм самих метаморфоз *АГ* не эксплицирует. Он говорит о нем лишь как об очевидном для него феномене. Различение внешнего и внутреннего не имеет раз и навсегда закрепленной предметной определенности. Это значит, что любая пара предметных процессов может менять свое значение как внешних или внутренних в зависимости от конкретных обстоятельств их взаимодействия. Интимные процессы полового созревания могут оказаться как внутренними по отношению к процессам символического взаимодействия, так и внешними, и наоборот. Подобная неопределенность категориального противопоставления должна пониматься не как недостаток, но напротив — как конститутивный принцип анализа, когда свобода рефлексии и выбора позиции рассмотрения постоянно имеет право менять объемлющие друг друга категории. И этим идеи *АГ* выгодно отличаются как от культурно-исторических, так и психологических концепций жизни сознания. В действительности сознание у *АГ* оказывается местом диалога внешних и внутренних голосов, которые (и в этом — сам принцип становления индивидуальности или индивидуации) постоянно меняются местами.

Категории *внешнего* и *внутреннего* использовались в философском суждении многими. В частности, А.Лосев часто прибегает к их оппозиции, имея в виду под внутренним бездну субстанционального инобытия, ту самую действительность вещи в себе, от которой отталкивался Кант, но берет эту внутреннюю вещественность не как абсолютную апофатику, т.е. отрицающую ее возможное постижение, но как самодовление вещи. Такого рода философский взгляд *АГ* в принципе не свойствен, ибо он нигде не отвлекается от основного формотворческого процесса, онтологии и морфологии, не уходит в чистое понятие или чистую рефлексию. И хотя *АГ* только заявил подобный взгляд, не доведя его до онтологической разработки, он кажется достаточно перспективным и позволяет, как мне представляется, в какой-то мере даже избежать философской рефлексии жизни вещи в чистом сознании. Эта проблема — до сих пор открытая и, может быть, основная для всякого генетического метода, поскольку в нем внутреннее и внешнее неизбежно разделяются и сталкиваются в процессе индивидуации и социализации.

Категории *внешнего* и *внутреннего* оказываются в итоге сопоставимыми с категориями *социализации* и *индивидуации*: индивидуация ассоциируется с внутренним, социализация — с внешним. Если же смотреть на их совпадение с точки зрения оппозиции формы и содержания, то раскрывается и диалектика, и загадочность изолированного положения *АГ* в современной ему культуре.

В данной культуре, особенно в России, рационализация рассматривалась как внешний способ рефлексии, но не была рефлексией в собственном смысле слова. Малевич и Кандинский предлагали формальные системы, в которых рисовался какой-то проект искусства и культуры, нечувствительный к их собственной творческой активности и социальной судьбе. В этом смысле они сохраняли свою индивидуальную самобытность в формах внешней рационализации. АГ, напротив, подвергал рационализации самый внутренний мир творческого сознания и выдвигал индивидуацию в качестве ее собственного механизма. Потому индивидуация для него всегда выступала как стихия, спонтанность, органический жест, жизненная сила, творческий порыв, воля.

Иными словами, в своей рефлексии АГ, как и Бергсон, оперирует системой представлений, укорененной в культуре, подвергая их критицизму с позиций архаического, мифологического и органически жизненного сознания. В этом смысле он — нищешанец. Что же до авангарда, то в нем нищешанство выражено уже не рефлексивно, но позитивно, проектно, как внешняя ориентация, а внутренний порыв остается нетронутым рефлексией. И это делает парадоксальным именно национальный момент в их противопоставлении.

Русский авангард, вопреки собственным намерениям и заявлениям, оказался внешне ориентирован на мир культуры в ее системности, и Запад принял его как новое слово в этой системной рефлексии, в то время как АГ предлагал концепцию, де факто критическую по отношению к самой западной традиции рефлексированного самосознания. И его индивидуализм по сравнению с западным персонализмом производит впечатление стихийности, нерасчлененности, доразумности, хотя и выраженной в рафинированной философской и феноменологической манере. Возможные здесь параллели с русской «заумью» исключались в плане парадоксального несовпадения позитивного и рефлексивного подходов. «Заумь» действовала нерефлексивно и практически, АГ — рефлексивно-теоретически. В этом смысле АГ остается представителем русской ментальной традиции — энергичной, архаической и мифологической, хотя и представленной в философской и научной систематике теории, а русский авангард ту же мифологическую и архаическую стихию оформляет позитивно и проектно.

Разрыв с западной культурой разделяет и православная философская традиция: и Флоренский, и Лосев интересуются авангардом, но с иной позиции, чем западный культурный мир. Они — по-своему авангардисты в своей архаизирующей теоретической установке и в этом отношении остаются, как и АГ, вне западного культурного контекста. Сам же авангард в силу присущей ему позитивно-проектной, продуктивной формы оказался достаточно понятным и адекватным западному менталитету. Причем его понятность и проектность стали восприниматься признаком исключительной креативности, тогда как философская рефлексия, не будучи востребованной, производила впечатление схоластичности. Неслучайно позднее русские теоретики (в первую очередь Р.Дуганов) рассматривали и супрематизм прежде всего в свете лосевской диалектики мифа. А сам миф на Западе остается элементом культуры в ее систематике, а не оппонентом культуры в ее витальной органичности. Потому и нищешанство на Западе рассматривается, в конечном счете, в свете аполлонийской

рефлексии, а не дионисийского порыва, и в этом — одна из причин рецепции оргиастичности ницшеанства в революционной России при внешнем критическом отношении к ницшеанству и даже неприятию его как рефлексированной формы нигилизма. Здесь, совершенно независимо от социологии и политики, вырисовывается догородской, сельский и мифологический пласт российского самосознания. В случае с *АГ* он проявляется, вопреки всей его цивилизованности, как отсутствие интереса к технике и городу самим по себе, как перевес (вполне парадоксальный) индивидуализма (впрочем, совпадающего с универсализмом) над рефлексированной социальностью, как самозамыкание сознания в своих культурных и творческих потенциях, а не взгляд на них извне как на факт культурно-исторического генезиса.

Небесполезно сопоставить пути *АГ* с развитием иных идей XX века, близких по масштабу, — например с панкоммуникативной философией Маршалла Маклюэна. По смелости предвидения и радикализму начальных установок Маклюэн, быть может, опередил всех, да и оправдались его предсказания куда полнее, чем философские утопии М.Хайдеггера или супрематизма. Но Маклюэн строит свои пророчества на почве технического прогресса, который *АГ* почти не замечал из своей антропологической системы. Основываясь на эволюции технологии коммуникаций, Маклюэн мыслил категориями социально-технической опосредованности человеческого сознания. И в этом отношении у него есть важный пункт непростого пересечения с онтологией *АГ*. Я имею в виду пространство. Если для *АГ* пространство — первичная, биологически обусловленная субстанция, позволяющая двигаться и воспринимать мир, то у Маклюэна она ближе к кантовским формам созерцания, но не априорным, а как раз апостериорно обусловленным — и не геометрией или топологией (как часто пишут, говоря об ограниченности кантовских категорий), а механической печатью, тиражированием печатных текстов. По Маклюэну, не письменность, а печать подготовила тот технологический взгляд на мир, стихия которого — равномерное и равнодушное пространство. В его системе И.Гутенберг подготовил почву и для Р.Декарта с его координатами, и для И.Ньютона с его законами. Но Маклюэн говорит не о реальном пространстве, а о понимании пространства, т.е. рефлексии пространственности мира. В какой степени его догадка верна — судить трудно, но в ней, безусловно, имеется принцип, впоследствии получивший самое широкое применение в археологии знания, а именно — роль технических средств в процессе формирования знания и сознания¹⁴.

Сосредоточивая внимание на процессе индивидуации как сфере креативных метаморфоз, *АГ* все-таки упускал из виду или не смог включить в креативные процессы факторы языковой среды. Язык — будь то устная речь, специальные языки наук или язык стилистических форм — образует плотные оболочки вокруг индивидуального творческого акта и насквозь пронизывает его. Понять судьбу индивидуального творческого жеста, не учитывая семиотических структур, в которые вовлечен творческий акт, практически невозможно. Именно поэтому последовательный структуралистский и семиотический взгляд готов даже отказаться от идеи авторства и человека, сводя все креативные процессы к пертурбациям семиосферы. Но это крайность. Другую, симметричную ей крайность являет концепция *АГ*. Он не упускает из виду знак и язык, но

динамика процессов сведена им к двигательнo-телесным интуициям в физическом пространстве. Пространство смыслов — как раз тот феноменологический жизненный мир, который, скорее всего, является обратной стороной языка, его эйдетической подкладкой, — оказался вне концептуального каркаса у *АГ*. Это было обусловлено всей логикой развития его концепции, но могло быть устранено или компенсировано впоследствии, ибо для этого *АГ* потребовался бы совершенно новый энергетический импульс. Возможно, здесь ему помогла бы дискуссия со структурализмом или ОПОЯЗом, возможно — выход на более широкие горизонты эпистемологического и культурно-исторического соотношения процессов индивидуации. Но во времени, отведенном *АГ* для его творческого эксперимента, этого не случилось.

Если же несколько расширить понятие индивидуальной креативности в теории архитектуры, то можно было бы говорить о ярком риторическом и стилистическом своеобразии текстов *АГ*. Писавший после него на близкие темы выдающийся французский философ и искусствовед Анри Фосийон, доставивший немало хлопот его английскому переводчику, тоже выдающемуся искусствоведу Джорджу Кублеру, по индивидуальности самого письма, экспрессивности слога много уступает *АГ*. Если когда-нибудь русское литературоведение займется (давно, не правда ли, пора!) литературой об искусстве как жанром изящной словесности, то *АГ* должен будет занять в этой истории место одного из главных и уникальных персонажей. В России его можно сравнить разве что с М.Бахтиным, А.Лосевым, А.Некрасовым, О.Мандельштамом, а на Западе я бы не побоялся сопоставить его с Джоном Рёскиным, вдохновлявшим М.Пруста, а позднее — Полем Валери или Мартином Хайдеггером.

Называя имена последних, как-то невольно помещаешь *АГ* в контекст экзистенциализма, и его индивидуация выходит за рамки чистой креативности в план обыденного существования. Но грань, отделяющая обыденность от креативности, в его идеях не видна, хотя, исходя из его построений, эта-то грань и становится чрезвычайно актуальной.

6. Пространство и масса

Сложность отношений внешнего и внутреннего в концепции *АГ* связана и с тем, что в своем понимании пространства он отталкивается от «формальной школы» немецкого искусствознания конца XIX - начала XX века. Это значит, что, с одной стороны, пространство для него — одна из важнейших онтологем, а с другой — что он, в отличие, скажем, от П.Флоренского, почти не пользуется математическим представлением о пространстве и связанными с пространством категориями теории множеств и топологии. Именно поэтому в вопросе о соотношении внутреннего и внешнего и их метаморфозах *АГ* остается в пределах натурально-феноменологических образов античной пластики и геометрии скорее, чем в мире математизированных абстракций новейшей мысли.

АГ противопоставляет пространство не кантианскому миру вещей в себе, а сначала *плоскости*, которая все же еще есть двухмерное многообразие, т.е. то же пространство, а затем и *массе*, которая оказывается рядоположенной

пространству категорией, уже не имеющей ничего общего с пространственностью и категориями кантовской критики, а скорее дает нам реконструированный вариант античного пластического мифа. Но в то же время *масса*, как и *пространство*, у *АГ*, в отличие от Канта, — уже не чистая формальная категория, а живое органическое понятие, своего рода текущий и постоянно изменяющийся свое значение эйдос, мифологема, существующая не просто как способность представления и воображения, но как живая и натуральная или квазинатуральная реальность, распространенная в мире опыта. Если для Г. Вёльфлина *пространство* и *масса* есть еще только теоретические средства выражения конкретного чувственного опыта восприятия архитектуры и скульптуры, то для *АГ* это уже онтологические категории, имеющие свое бытие независимо от эстетического опыта, но как таковые, пронизывающие мир, имеющие собственную жизнь и собственную драму столкновений друг с другом. Если Вёльфлин с их помощью артикулирует свое впечатление и переживание, что неявно подразумевает взаимодействие со зрителем, т.е. его оптические, двигательные и телесные способности, с противостоящим ему объектом, то *АГ* ко всему этому добавляет и самостоятельное, автономное бытие стихий пространства и массы. Причем остается непроявленным, в какой мере эти стихии сами по себе — лишь символические категории культуры или живые сущности, субстанции, наделенные автономным существованием.

Здесь — одна из самых, быть может, темных проблемных зон философии *АГ*, точнее, неуловимая грань философского анализа и мифологического откровения. Именно в этой зоне рождались авангардистские откровения художников — Малевича, Кандинского, Ле Корбюзье, Таута и Ван Дуйсбурга, к которым *АГ* не примыкал. И чтобы понять, каким же собственно образом он все же с ними пересекался, мы должны уяснить, в какой мере *АГ* оставался в сфере интуитивной мифологии и в какой — переместился в сферу критического философского анализа. То что Малевич и Кандинский — представители архаического слоя мироощущения, лишь внешним образом принимающие техногенный мир как продукт аналитического умозрения, — не вызывает сомнения. В этом-то и состояла их функция — мифологизировать мир техники индустриального общества. Но для *АГ*, как и для В.Хлебникова или Г.Башляра¹⁵, вопрос оказывается гораздо более сложным. Быть может, в той же темной зоне онтологических и феноменологических метаморфоз находился и Освальд Шпенглер, но и Шпенглер не стал ни союзником, ни оппонентом *АГ*.

В античности понятие *пространства* как таковое отсутствовало. Оно возникает в Новое время как результат отождествления в сознании человека телесности и сознания. Но после успешного применения геометрии к механике и перспективе понятие пространства становится главным инструментом теории эмпирической науки, а позднее — и теорий эмпирического искусствознания. Вёльфлин противопоставляет пространство плоскости, следуя еще элементарному принципу различия в количестве измерений, но трактует его уже кинетически, как среду оптических и двигательных интуиций, к геометрии не сводимую. С началом XX века понятие пространства стало основной категорией архитектурной теории, и почти до настоящего времени теоретики вслед за Кантом противопоставляет его времени¹⁶.

Сложнее с *массой*. О массе Кант не упоминает. В архитектурном описании оно используется довольно широко, в особенности в пропедевтических курсах (например в курсах Н.Ладовского), однако понятийной и категориальной проработки, сопоставимой с категорией пространства в архитектуроведении, не получило¹⁷. Объяснение такой асимметрии категорий можно искать в эфемеризации строительных материалов. Египетская пирамида почти сплошь массивна, новые архитектурные конструкции воздушны и стремятся к полной дематериализации. Но с приходом дематериализации категория массы сама по себе не исчезает, она лишь изменяет свое место.

В физику понятие *массы* ввел Ньютон. До него в механике говорили только о весе. И хотя с этим понятием связаны расчеты движения тел, само оно до сих пор остается загадочным. Физики не очень хорошо понимают, откуда берется масса как инертная мера множества элементарных частиц. Проблема гравитационного поля по сей день не решена. В социологии масса получила совсем иное значение, но в какой-то степени его можно связать с физической массой, если учесть, что та и другая массы как бы непроницаемы для анализа? В эстетике масса характеризуется, с одной стороны, как некое пластическое тело, а с другой — как сама непроницаемость, быть может, как радиоактивность или рентгеновские лучи: масса проницаема, но для света она — непреодолимая преграда; а если же ее, по традиции, отождествить со светом разума, то и для него — тоже. Проникновение в глубь массы требует физических усилий, отчего все земляные работы (выкапывание ям, долбление камня, сверление и бурение) суть усилия проникновения в тело массы, равно как и воздвижение массивных тел (насыпей, стен, башен) как сопряженных с преобразованием массы стали основными и для скульптуры, и для архитектуры.

Если в физике понятие *массы* тесно связано с силой и скоростью, то в социальных и гуманитарных сферах оно скорее соотносится с идеей власти, насилия, инертности к изменениям. С появлением электронных СМИ (и особенно Интернета) скорость социальных изменений стала расти, что привело к идее радикальной социально-культурной революции и, вероятно, приведет к не менее радикальной трансформации социально-психологического понимания человеческих масс. *АГ* до Интернета не дожил, его понимание массы уходит в область гравитационных и механических метафор, связанных с телом и усилиями в преодолении инертных материалов земной поверхности, прежде всего — камня¹⁸.

Равным образом понятие *скорости* тоже не занимает сколько-нибудь заметного места в идеях *АГ*, вопреки его исходным кинетическим интуициям. Его динамика жеста есть категория, связанная скорее с формой, чем со скоростью: в ней воплощен только статический след жеста, а не скорость его как движения, и указывает он скорее на кривизну пространства, чем на проницаемость для света, прозрачность, т.е. освоение его с помощью максимальной скорости — скорости света¹⁹. Поляризация проникновения в глубь с помощью прозрачной воздушной стихии и неподатливость тяжелой и непрозрачной массы для такого проникновения и составляет полюса инерционного и энергического жестов. Между оптикой, зрением, глазом и даже телескопом, с одной стороны, и ломом или сверлом — с другой, расположены исходные интуиции освоения

пространства и пластической адаптации тела к нему. А пластика как приведение инертной массы в формы органического или математического порядка становится средством приручения этой неподатливой стихии и тем самым — формой ее рефлексивного освоения.

Все это говорит не только о сравнительном равнодушии *АГ* к механическим движениям — от велосипеда до космического корабля, но и о внутренней, глубинной установке на теллурические ценности, о причастности к переживанию инертной массы Земли и ее тяготения как чувства, на котором строится не только статика сооружений, но и эмоции осваивающего и преодолевающего ее в своих постройках человека²⁰. В этом отношении мирочувствие *АГ* прямо противоположно не только антигравитационным интуициям Малевича и Кандинского. Ведь *АГ* рассматривает и пространство, и массу как субстанции, имеющие смысл еще до их оформления как пластической конкретизации в телах и промежутках, объемах и фонах. Ни пифагорейская и платоновская стереометрия, ни оптические эффекты и хореографические интуиции здесь еще не выявлены, но лишь заложены в природе самих стихий пространства и массивности. И историческая конкретность этих стихий все еще — вопреки их космизму — живет антропоморфными интуициями. Мир Габричевского — все еще мир относительно небольших скоростей движения тела: бега, жеста, в крайнем случае — верховой езды. Новая технология сделала скорость силой, уничтожающей сопротивление пространства инертной массе тела и тем самым в известной мере через освоение пространства девальвировала и его антипод — массу. Масса стала податливой, утратила свою власть. Новая власть перешла в ведомство энергии, чьи источники, выйдя из области мускульного напряжения, перешли в сферу физики и химии. Все это впоследствии умножилось возможностью передавать информацию со скоростью света, и старинная метафора, отождествляющая свет и знание, обрела совершенно новый смысл.

7. Тело

Проблема тела и телесности в онтологии архитектуры *АГ* не так проста, как могло бы показаться, исходя из того, что *АГ* как поклонник Ренессанса не мог не переживать возрождения античной телесности в итальянской скульптуре и живописи. К такой мысли приводит и феноменологический взгляд *АГ*, в русле которого развилась новая философия телесности. Кажется, что категория массы, данная в основном в зрительных образах, обогащенных гравитационным опытом тела, должна сказаться и на тактильных, гаптических интуициях *АГ*. Но в его текстах вопрос об античной пластике дается в критической ретроспективе: в статье «Античное» *АГ* пишет о «надоевших образцах греческой скульптуры», подчеркивает, что классицистический идеал беломраморного рельефа разрушен археологией XIX века, открывшего его «более яркую, красочную оболочку», т.е. полихромиию, ссылается на Ницше, труды которого «рассеяли традиционный мираж лучезарной оптимистической Греции», в чем мы можем расслышать предварительный отказ *АГ* от выступившего в начале XX века нового идеала классицизма — не частый для *АГ* акцент на исторической относительности представлений о стиле.

Сам факт возвращения к античности *АГ* оценивает как вынужденный этап перехода от изжившего себя стиля к новому, но еще не обретенному, а только предвсущему. Все эти намеки могли бы склонить нас к мысли о том, что *АГ* готов, минуя классицизм, принять новый геометрический стиль в архитектуре. А в нем телесность как таковая сведена к лапидарному репертуару фактур, данных, конечно, не только зрению, но и осязанию, что же касается артикуляции масс, то здесь геометрия предлагает абстракцию вместо вчувствования или умозрительные метафорические толкования геометрических форм в духе психологической пропедевтики Н.Ладовского. Поэтому *АГ* отказывается от всех непосредственных образов античного в пользу умозрительного идеала синтетичности, каковой в античности он все же находит, но который в XX веке ищет себя отнюдь не в возвращении к античным формам. «В наши дни, — пишет *АГ*, — живая, непосредственная связь с античным, по-видимому, совершенно утратилась <...> классический идеал, который со времен Высокого Возрождения без остатка воплощал в себе отношение человечества к античному миру, рухнул безвозвратно, и рухнул он не только потому, что давно изжил себя и больше не удовлетворял запросам творческой воли, но и потому, что объем и содержание понятия античного, на котором он всецело строился, настолько за последнее время расширился и обогатился, что понятие это, как оно мыслилось хотя бы предыдущим поколением, оказалось совершенно несоизмеримым с тем, что современная наука узнала о древнем мире»²¹. То есть *АГ* фактически объясняет, почему он не может принять не только классицизма, но и любой иной архаики, в том числе и футуристической. Его презрительные оценки «мертвого классицизма», условного представления «о лучезарной, беломраморной и безнадменно скучной Греции» едва ли подкрепляют тезис Г.Резвина о возвращении *АГ* в лоно родного ему Коктебеля, «где сама земля требует классики», и ставит большой знак вопроса над проснувшейся в поздние годы любви к советскому классицизму, хотя бы в лице И.Жолтовского. Быть может, земля Коктебеля и Иван Владиславович ее и требовали, однако *АГ* от нее отворачивается слишком демонстративно, чтобы этого не заметить²².

Но на этом *АГ* не останавливается и развивает иной вариант оживления античности, через воррингеровское вчувствование в пластику²³. «Пластическое переживание, — пишет он, — является совершенно специфическим способом постижения человеком окружающего мира, оно коренится в элементарном, бессознательном стремлении осязательно обнять <...> всякое инобытие <...> слиться, отождествить себя с ним; причем исходным моментом является переживание своего собственного, трехмерного, непроницаемого тела как основного кубического критерия познания всех пространственных отношений <...> Вторым моментом является создание такого кубического тела, которое служит объективным знаком, отображением этого инстинкта и встречи с теми символами высшей субстанциальной ценности нашего Я как тела, а в связи с общим анимистическим мировоззрением статуя получает, таким образом, магическое значение носителя психики одушевленного существа, бога»²⁴. В этих словах чувствуется и отголосок фрейдизма и юнгианства, и возможное понимание кубизма, никак не сводимого к геометрии, и иррационализм телесности.

Но сколь ни соблазнительно видеть в *АГ* предшественника новой телесности постмодернизма, для этого нет достаточных оснований. Для *АГ* тело оказывается инструментом активного познания. В постмодернизме же тело становится предельной инстанцией отчуждения человека от себя самого, поскольку оно непознаваемо и распадается на совокупность органов и функций. Через так понимаемое тело *АГ* восстанавливает языческое восприятие божества и божественности человека, которые — «сама стихия в аспекте индивидуальности...». И отсюда он переходит уже к своему антропоморфизму и идеалу гармонически развитой человеческой личности. Но эта сторона античности — аполлоническая, и *АГ*, вслед за Ницше, дополняет ее трагическим дионисийским культом. Так он оправдывает свою любовь к итальянскому Ренессансу с его культом достоинства человека и современности, в которой находит больше дионисийского, чем аполлонического. Задавая себе вопрос, возможен или их синтез в наши дни, *АГ* отказывает и классицизму XVIII века, и классицизму А. Майоля, указывая на Пушкина как на символический идеал личности, возможно, грядущей из России.

Главный момент, отличающий интуиции *АГ* от последующих способов рефлексии телесности, состоит, скорее всего, в том, что он берет тело как активное начало и рассматривает его динамически, а не только страдательно или созерцательно. Ни в коей мере не отказываясь ни от страдательности, ни от созерцательности, т.е. от античных интуиций телесности, *АГ* наделяет тело духовной инициативой к движению, и здесь он стоит на передовых позициях биологии и реактологии и своего времени. Если в постмодернистской трактовке телесности следы философии жизни больше говорят о смерти (о смерти бога, автора, конце истории и пр.) и тело оказывается скорее живым трупом, то жизнестроительный пафос *АГ* отмечен неудержимым оптимизмом, свойственным его натуре. Тело в эстетике *АГ* принадлежит поэтому и массе как оформленное пластическое единство, и пространству — как то, что движется и приспосабливает пространство к своей телесности, а свою телесность — к окружающему пространству.

Для понимания тела в системе взглядов *АГ* мы должны отвлечься от физики и скоростей и обратиться к антропоцентрическому чувствованию. Телесность и ее переживание для *АГ* — своего рода показатель антропоморфного масштаба его системы, и он не намерен схематизировать его для применения в области микро- и макромира. Тело для *АГ* есть именно человеческое тело, и способность отождествлять внешние предметы с телами есть не что иное, как способ антропоморфной метафоризации мира. Именно это и можно считать принципиальным постулатом его «морфологии» и «онтологии» искусства, в отличие от морфологических и онтологических концепций астрономии, физики и механики. Это значит также, что при всей близости к философии жизни и биологии, онтологические и морфологические границы эстетики Габричевского — более узкие и конкретные. Они привязаны человеческому телу и к человеческому жесту как своего рода космической константе. Это означает также, что его «антропный» принцип касается не столько познавательных способностей человека, сколько его телесного живого опыта. Отсюда — неприемлемость приборных показателей и измерителей данного опыта, чуждость *АГ* космическим и элементаристским абстракциям и схематизациям математики и лингвистики.

8. Ядро и оболочка

Телесность у *АГ* мыслится не как совокупность органов и не как инертная в своем движении масса, а опять-таки в диалектической раздвоенности на *ядро* и *оболочку*. Беря эту простую биологическую или техническую метафору, он наделяет ее в своих рассуждениях такими многообразными способами взаимосвязи и взаимодействия, которые не присутствуют ни в биологии, ни в технике. Примером для экспликации отношений ядра и оболочки *АГ* делает одежду и здесь идет в области теории одежды и ее символики другим путем, чем позднее делал Р.Барт или М.Вигли²⁵, рассматривавшие одежду не в отношении к организму человека, а к институту моды и семиотике культуры. Именно благодаря этому он выходит за рамки той интерпретации индивидуации как поиска идентичности, которая в семиотике ориентирована на полюса консервативного конформизма и несколько менее консервативной элитарности.

АГ воспринимал свою работу как общую теорию творчества, не столько отталкивающуюся от природы, сколько должную выработать более общее представление о творческой эволюции, охватывающей и природу, и человеческую деятельность. Соответственно, он и строил свою морфологию искусства как всеобщую онтологию. Эта всеобщая онтология у *АГ* ориентирована на антропоморфные ценности. Она отличается от той общей теории систем, которая стала развиваться во второй половине XX века сначала в биологии, затем — в кибернетике, структурализме и логике. Особенностью системной онтологии *АГ* оказывается то, что в основе она не функциональная, а морфологическая²⁶. Для большинства онтологических систем морфология выступает как следствие функциональной организации, но для *АГ* она независимая и самостоятельная. Его морфология не аморфна и податлива, она — не только след имевших место в том или ином материале функциональных процессов, а самостоятельная структура, несущая на себе какие-то исконные признаки человеческого мира. Гуманистическая ориентация здесь включается в основание системной онтологии.

Оппозиция категорий *ядра* и *оболочки* может рассматриваться как специфическая системная модель, соответствующая биологическим и антропологическим объектам. Если в таких биологических объектах, как плод, семя, различить ядро и оболочку достаточно просто, то в более сложных технических, социальных и антропологических сферах их разделение не кажется очевидным. В распространенных образцах системно-структурной онтологии вообще отсутствуют понятия *оболочки* и *ядра*, в них действует более общая схема — *внутреннего/внешнего* и *границы* между ними.

Интересно, насколько эта пара совместима с иными категориями системного анализа в концепции *АГ* и насколько применима к широкому кругу явлений, в частности насколько она адекватна исследованию архитектурного организма? Успех той или иной системной парадигмы определяется тем, в какой мере она востребована другими исследователями и проектировщиками, т.е. выходит за рамки чьей-то авторской концепции. В случае широкого распространения вариаций таких моделей уже вторично происходит очищение их от

случайностей и выработка некоего канона представления систем. Оценивать с этой точки зрения категории ядра и оболочки у *АГ* довольно трудно, ибо сам он использует их лишь эпизодически, в случае описания одежды или архитектурного сооружения, а выход этих категорий за пределы архитектуры не состоялся.

Исходя из предположения об антропоморфизме системных идей *АГ*, было бы необходимо попытаться найти антропоморфное истолкование ядра и оболочки. Что же отнести к ним в человеке? Отнести ли к ядру совокупность телесных органов, а к оболочке — их внешнюю анатомическую морфологическую форму и границу, или считать ядром сознание и волю, а оболочкой — все, реализующее их в приспособительном и творческом движении тела?

Ближайшим историческим аналогом к системной концепции *АГ* была концепция «Тектологии» А.А.Богданова, основанная на идеях Э.Геккеля и предшествующая, по мнению биологов, взглядам Л.Берталанфи. Но для Богданова тектология — организационная наука, делающая излишней философию. Что касается концепции *АГ*, то она была продолжением философской работы и не ставила перед собой организационных целей. Скорее идеи *АГ* могут быть сближены с «Тектологией» под знаком самоорганизации, или автопоэзиса, как новой синергетической концепции²⁷. В представлении архитектуры с помощью онтологической схемы ядра и оболочки *АГ* выразил образ скорее античного космоса, монадообразных организмов, в то время как нынешняя архитектура устремилась к средовой сплошности, непрерывности и прозрачности. Здесь нет уже ни субстанциальных ядер, ни твердых пластических оболочек. Все пронизано потоками энергии и информации. Человек как бы невольно и сам стремится к утрате телесности, к превращению в поток света. Интуиция полета, энергичного потока идет не только от техники — она есть и в мифологии, и в религии. Но как она соотносится с самой идеей человечности — не ясно. Как индивидуальный опыт живого жеста сопрягается с системными моделями социальной организации и сетевыми структурами — тоже не ясно.

Принципы творчества, развивавшиеся *АГ*, предполагают совпадение в едином приспособительном и выразительном жесте творчества и самопознания. Эта идея осталась до сих пор не востребованной. Но как раз ее не востребованность можно истолковать и как то, что ее время еще не наступило.

9. Жест

Механизмом связи тела и пространства, ядра и оболочки у *АГ* оказывается жест. Жест сам по себе не был новым словом в эстетике начала XX века — достаточно вспомнить хореографические опыты Д'Удина, оккультные танцы Г.Гурджиева, технические эксперименты А.Гастева, из которых выросла впоследствии эргономика. *АГ*, бравший уроки танца у Н.Мордкина, чувствовал творческий смысл жеста. Но все же вынесение категории жеста на первый край философского и теоретического анализа архитектуры следует признать чем-то большим, нежели личное переживание.

Быть может, главное в жесте, что явно ощущал *АГ*, но на чем он не сделал акцента, — его интенциональность. Именно интенциональность жеста может

быть прямо соотнесена с интенциональностью взгляда, мысли и вообще с той направленностью активности, которую обнаружила феноменология. Интенциональная основа взгляда и характеризует жест, по АГ. Но тогда жест принадлежит и тому, на что он направлен, и тому, откуда он исходит. Отношения жеста, развертывающегося как спонтанный акт, по его завершении рефлексивно оборачиваются: вначале он целиком ориентирован на предмет своего интереса, но, достигнув его, может перерасти свой первоначальный импульс и внести в предмет некое изменение, произвольное или непроизвольное. И тогда вся его структура и инерция изменит свой смысл: приспособительный жест станет формирующим, а формирующий — приспособительным. Дуализм формирования и приспособления, выражаемый жестом, не сводим ни к одному из его полюсов, ни к их сумме или синтезу. Жест обречен раздваиваться на приспособительность, формирование, выбор или фиксацию — одно из этих отношений оказывается уже вне жеста как такового. Сам жест только реализует выбор. Единственный вариант «нулевого» решения вне этого выбора — это чистый орнамент, т.е. жест как хореографическое *па*, замкнутый на свой внутренний рисунок с его музыкальным возвращением к исходной точке. Такой жест — скорее программа рефлексивной индивидуации, в отличие от индивидуации экспрессивной или приспособительной. Она-то и становится знаком для ритуала и в своем социальном расширении оказывается уже практически бессмысленным самовоспроизведением магических ритуальных форм, в отличие от активного, голодного или волевого, томящегося страхом или обуреваемого агрессией первичного реактивного жеста.

Вся тайна искусства состоит в таком случае в том, чтобы витальный жест обратить не на самое себя в его чистой репродуктивности, а на некоторый пластический материал и запечатлеть его в данном материале, дабы, с одной стороны, зафиксировать его как шаблон, а с другой — избавиться от него как от наваждения. Здесь *становление* затвердевает в *ставшем*, но считать ли данный акт познавательным или нет и может ли такая фиксация органической индивидуации воплотиться в знание или проект — сказать трудно. В качестве момента познания и проектирования он, вероятно, должен присутствовать, но является ли он финальной фазой познания или проектирования — не известно. Скорее всего, один жест никак не может исчерпать всей процедуры, и вслед за жестом должен возникнуть момент критики или рефлексии, выход из жеста, его знаковое успокоение и смена интенций.

Может ли в жестах выразиться рефлексия? Одной из ее форм может быть пародия, имитация, игровое воспроизведение жеста, уже лишенное актуальных интенций и вожелений. Но в какой мере рефлексия заканчивается на нем и в какой мере она все же стремится к воплощенности в знаке, в знании? Эти вопросы остаются без ответа. Ведь жест, с такой точки зрения, есть кинетическая проекция смысла. Собственно, смысл и есть рефлексия жеста. И все неудачи уловить смысл на уровне логических категорий — знаков, отношений, структур — остаются в круге самозамкнутости. Разорвать его как раз и призван интенциональный жест, и опознается смысл не в знании, а в самом жесте. И то, что мы в психологических категориях именуем *пониманием*, есть, быть может, память жеста.

Но самым сложным во всем этом оказывается, однако, не сам жест и не его индивидуальное воспроизведение, а критическое отношение к его итогам. Ведь поскольку в нем постоянно пульсируют приспособительные и волевые формотворческие моменты, итог жеста как формирующего и экспрессивного, его след в материале не всегда выражает изначальный или конечный смысл намерения. Речь идет не только о внешней критике — внешняя критика может быть заведомо неадекватной намерению творца. Речь идет о внутреннем творческом критицизме. Взыскательный художник может быть доволен своим результатом, а может быть и не доволен. И его право — повторить или изменить уже достигнутый результат. Как же тогда будут соотноситься жест и результат, как сможет критическое суждение отнестись к изначальной природе жеста и вероятным его искажениям в виду неподатливости материала или иных помех? Поскольку сам по себе жест опредмечен не в знаке, а лишь в его ставшем результате, искомый синтез *ставшего* и *становления* оказывается недоступным контролю. И тогда вся концепция жеста как квинтэссенции творческого акта становится односторонне созерцательной, неконтролируемой внутренним и внешним критицизмом.

Возможно, что *АГ* и сам бы заметил этот пробел в своей концепции. Вероятно и то, что мне не удалось понять, как эта проблема может быть решена в рамках введенных *АГ* конструкций. Но сам по себе вопрос более ясной экспликации критической рефлексии внутри формотворческого акта остается в силе. Мне не кажется, что он неразрешим в данных *АГ* исходных определениях. Но для ответа на вопрос о критической оценке формотворческого жеста придется вновь все передумать. Условия для передумывания, видимо, созреют в будущем, но пока мы далеки от таких условий. А ведут эти условия и условности вновь к проблеме вещи, которую *АГ* в своих исканиях отнюдь не обошел молчанием.

10. Вещь и язык

В небольшом наброске о языке вещи *АГ* ставит неразрешенную до сего дня проблему «языка» вещей. Хотя с тех пор появились многочисленные работы французских структуралистов и постструктуралистов на эту тему²⁸, постановка вопроса, с которой начинает *АГ*, т.е. прежде всего палеонтологический анализ совместного возникновения *языка вещей* и *языка слов*, остается совершенно непроясненной. Французские философы рассматривают вещи и язык в их противопоставлении современной потребительской массовой культуре и показывают, как язык слов постепенно полностью подчинил себе язык вещей, как вещь превратилась в точечный символ идеологического дискурса моды и рекламы. Генезис самой вещи, самого слова в их поле зрения не попадает. *АГ* же начинает именно с этого. Ближе к такой задаче оказался М.Фуко с его археологией знания и идеей исторического дискурса²⁹, но *АГ* пытается начать анализ с гораздо более далекого прошлого и слов, и вещей.

А.Лосев в своем очерке «Вещь и имя» сосредотачивает внимание на смысле вещи, выраженном в имени. Но, подходя, таким образом, достаточно близко к способу анализа вещи у *АГ*, в дальнейшем он уходит в философию имени в

соответствии с исповедуемым им имяславием и теряет ту вещь, с которой начал. *АГ* берет вещь не в ее философско-языковой перспективе, а в перспективе ее творческого включения в жест — либо приспособительный, либо креативный — и в этом плане создает совершенно иную онтологическую действительность, имеющую мало общего с философской онтологией Лосева. Поэтому для *АГ* действительность вещи и языка причастна становлению и, следовательно, изначальной неопределенности, размытости, в то время как у Лосева она всегда оказывается фиксированной. Но если вслед за Лосевым согласиться с орудийностью и слова, и вещи, то придется признать, что орудие не падает с неба, оно вырабатывается. И процесс выработки или становления орудия занимает время, когда вещь и имя приспособляются друг к другу. В этом отношении динамическая концепция *АГ* не повторяет ни Лосева, ни тех, на кого ссылается Лосев, в том числе Э.Гуссерля и Э.Кассирера.

АГ рассматривает вещь в первую очередь как индивидуальное продолжение тел, то, что Флоренский называл органопроекцией. Но в этом своем качестве вещь есть еще орудие. Когда же вещь становится знаком, она отделяется от тела и присваивается коллективом, социумом. *АГ* всюду сторонится или как-то неохотно идет к социальности. Его синтетическое искусствоведение отличается от синтетической истории искусств И.Иоффе, хочет остаться на уровне индивидуации. Конечно, он не мог игнорировать жизнь рода, но всякий раз его тянуло к механизмам этой жизни на уровне индивида. Пониженное внимание к социальности в какой-то мере делало его не слишком чувствительным к современной ему жизни общества, жизни, которая как раз на социальном уровне являла собой в те годы, в начале XX века, нечто беспрецедентное по своим масштабам и катаклизмам. Его же тянуло к Ренессансу, в котором социальные процессы в искусстве заслонялись проявлениями индивидуального титанизма.

Но на уровне макропроцессов социальной коммуникации и кооперации нам никогда не понять проблем происхождения вещей. Память коллектива вне индивидуальной памяти недоступна пониманию. Индивидуальная память дана нам независимо от социальной. Мы болезненно ощущаем ее потерю, тогда как утрату социальной памяти почти не замечаем. Популярный в начале XX века тезис о социальности как источнике гуманизма к середине столетия стал вызывать сомнение, ибо именно социальные движения рождали невиданные в истории формы человеконенавистничества. А в некоторых версиях социальной философии человек превращался просто в вещь, хотя и наделенную языком (т.е. раба в его античном понимании). Теория языковой деятельности видит в человеке как таковом скорее случайный материал для собственных целей. В идеале рациональной организации (в идеологии бюрократии) человек исчезает, уступая место своему «месту» в структуре.

Вероятно, для понимания вещи *АГ* можно припомнить М.Хайдеггера, который в своем докладе о вещи, прочитанном в 1950 году, т.е. почти через 25 лет после того, как о вещи писал *АГ*, говорит о ее независимости и от человека с его орудиями, и от общества с его языком. Ведь «дельность» Хайдеггера близка к приспособительному жесту *АГ*. Но этим он не ограничивается³⁰. Хайдеггер рассматривает вещь как то, в чем человеку представлен мир, не сводимый ни к каким функциям и ни к каким бы то ни было объяснениям. Вещь

для Хайдеггера — не только то, что вмещает, как чаша жидкость, и не то, что продолжает ладони, как органическую емкость, и не вещество глины, оформленной аристотелевской формой, и не только та пустота, которая на самом деле требует воплощения в чаше. Вещь, по Хайдеггеру, сводит воедино четыре стихии — землю, небо, бессмертных богов и смертного человека. Смертность человека, как и смертность вещи, сводится не к факту прекращения жизни, а к знанию этого факта. Вещь в мире причастна бытию как смертному, пока что длящемуся существованию, и это существование есть бытие мира. Тем самым Хайдеггер указывает на ту инстанцию, что объемлет человека, общество, природу и историю, совпадая с ними, — это миф.

АГ прославляет миф вместе с ритуалом как форму, он как бы не настроен на то, что выходит за пределы жеста. Иными словами, время у АГ — есть не вечность и смертность, а только текущее мгновение, пусть даже длящееся в гранитном монументе. И эта сторона самим АГ была прекрасно осознана. Он говорит о вечности как о бергсоновом *durée*, из чего вытекают и к чему сводятся все прочие временные измерения вещи и произведения искусства. Но переживание для АГ сконцентрировано все же на экспрессивном моменте. Его чувство времени только здесь теряет свой формальный смысл и становится живым агентом творчества. Хайдеггер же лишь в *durée* усматривает синтетическую суть вещи, только в созерцании открываются для него смыслы вещи. АГ пишет: «...творчество и созерцание эмпирически коррелятивны, онтологически тождественны. *Durée* в творческом акте как результате, т.е. в продукте, и в созерцании дана целиком вся в своей неповторимости и единственности, она уже не 4-я координата того или иного эмпирического процесса становления, а вневременная, высшая реальность»³¹. Здесь совершенно очевидна поляризация созерцания и творчества при всей их тождественности. Хайдеггер выбрал созерцание *sub specie aeternitatis*, АГ — творческий миг.

11. Дон-Кихот гуманизма

Два титана литературы эпохи гуманизма — Шекспир и Сервантес — умерли в один день, 23 апреля 1616 года. И хотя многие подозревают, что Шекспиров было несколько и что в совокупности его пьесы написаны с разных точек зрения, в самих пьесах всегда есть герой как тень автора — один человек, и для нас этот человек — Гамлет. Известно, что на сцене «Глобуса» роль Гамлета исполнял актер Ричард Бербедрж, переживший самого Шекспира на 2 года, а сам Шекспир играл роль тени отца Гамлета. Бербедрж был тучным, и Гамлет явился перед зрителями толстяком, но, кажется, в первый и в последний раз. В традиции театральных постановок и экранизаций роль Гамлета отводится актерам с изящным сложением, вроде Алека Гиннеса или Иннокентия Смоктуновского. Так что оппозиция *толстого* и *тонкого* вычитывается из разных пьес, и на роль толстяка обречен не Гамлет, а Фальстаф.

Оппозиция *тощего* и *тонкого* как символ встречи Поста с Масленицей, Фантазии и Реальности у Сервантеса играет роль более существенную, чем у Шекспира. Его роман — двухголосый, он написан в системе бинокулярной оптики — глазами тощего рыцаря и его толстого слуги. По-видимому, эта дво-

ица была логическим скелетом гуманистического проекта: идеалист и простодушный чревугодник соединялись не только в паре, но и в одном лице.

Нечто похожее мы видим в облике *АГ*.

Наши далекие от академической ответственности заметки ни в коей мере не могут претендовать на глубокое исследование и реконструкцию идейного наследия *АГ*. Парадоксальность и пунктирность в изложении его системы вызывает пунктирность ее освоения. Чтобы провести адекватный анализ, следовало бы приложить усилия, сопоставимые с усилиями ее создателя, а главное — обрести философско-исторический инструментарий, адекватный его собственному.

Основным итогом, который можно сделать при беглом рассмотрении идей *АГ*, оказывается то, что в своей концепции он основной акцент ставил на позитивном разрешении проблем гуманизации культуры и не учел сил, разрушающих гуманистический идеал. А технология современного ему жизнестроительства и необратимое расщепление предметных знаний, их эпистемологическая атомизация как раз и вели к такому результату. Сегодня продолжается процесс дробления знаний, а целостность человеческого существования подменяется сплоченностью управляющей обществом системы. Растет и количество проектов замены этой органической целостности формальной организацией культурных процессов или технической субституции человека — системами электронных протезов. Есть даже совсем фантастические проекты исчезновения человека — уже не только как социального существа, наделенного сознанием и волей, но и как биологического, замена человека какими-то электронными полами³².

В таких перспективах смысл архитектуры либо исчезает окончательно, либо приобретает какое-то иное значение, сопоставимое с понятием «архитектура вычислительных устройств», не имеющим к чувственной, физической, материальной и символической природе архитектуры уже никакого отношения. Вопрос о том, суждено ли сбыться этим фантазиям и, если суждено, то в какой мере, — остается открытым. Быть может, *АГ* предчувствовал эту опасность и выдвинул концепцию своего рода ренессанса человечности, основанную на специфической феноменологии человеческого существования и его креативных потенций. Здесь нельзя не видеть сходства его интуиций с интуициями Анри Бергсона, который сформулировал принципы творческой эволюции, противопоставленные механицизму точных наук. Но если Бергсон сделал центральной конструктивной категорией своей оппозиции время, то *АГ* дополнил темпоральность измерениями тела и жеста.

Однако судьба подобных позитивных конструкций во многом определяется тем, насколько их авторы учитывали негативные тенденции. Что касается дегуманизации культуры, то эта проблема как раз и стала доминирующей в западной философии. Она представлена не только марксистскими мыслителями, усматривавшими источник дегуманизации в производственном и технологическом отчуждении, но и такими философами, как Хосе Ортега-и-Гассет или Жан Бодрийяр, для кого источник дегуманизации заключался в самой природе массового общества и его культуры. Другие философы, прежде всего Вальтер Беньямин, видели его в первую очередь в массовом производстве и

сфере массового потребления. Эта линия смыкается с английской критикой промышленности середины XIX века, но обретает совершенно новые оттенки в свете эпистемологического и семиотического взглядов структуралистов и постструктуралистов.

Так, с разных сторон шел анализ дегуманизации и его следствия, а гипотезы об исчезновении человека, автора, персональной креативности стали доминирующими. В этих концепциях исчезли онтологические космические идеалы античности, в которых стали усматривать метафизическое оправдание тоталитарной власти. Можно не соглашаться с подобными концепциями, но нельзя не признать, что оправдание конструктивных противодействий дегуманизации должно сопровождаться анализом ее причин и исторических тенденций. Вот этого *АГ* (неизвестно, почему) не предпринимал.

Можно понять его нежелание лично участвовать в такого рода инновациях, которые вольно или невольно вели в сторону дегуманизации, — это и конструктивизм, и функционализм, и супрематизм, и абстрактное искусство, и односторонний психоанализ. Но не замечать активной роли этих тенденций невозможно. Тем более что, по иронии истории, именно разрушительные силы во многом сами готовят средства для своей оппозиции, доводя до абсурда те или иные деструктивные тенденции (как и делали лидеры дада, футуристы, минималисты, концептуалисты и пр.). И нельзя не замечать, что подобные деструктивные тенденции обретали популярность и получали поддержку в силу действия глубинных механизмов культуры, которые уже никак не объяснить ни подкупом, ни внушением, ни заговором.

Сам по себе критицизм вторичен по отношению к онтологии или теории предмета. Ведь критик обращает свое внимание на нечто, что уже стало объектом возможного критического отношения. Он, в отличие от теоретика, не столько восстанавливает предмет по его косвенным следам, сколько берет его как данность. Оформленность мира в виде предметов, однако, достигается не только работой теоретика, но и усилиями всей технологии культуры. Культура сама, если можно так сказать, оказывается теоретиком, оформляющим свое содержание в виде расчлененных предметов: то, что теоретик расчленяет мышлением, она расчленяет всем своим техническим аппаратом. Культура XX века, как оказалась, расчленила мир на фрагменты, адекватные машинному производству, когда бесконечное множество операций и процессов было выведено из-под власти органического человеческого жеста и передано разного рода агрегатам. Но живой человек, который в качестве производителя все больше изгоняется из производственного процесса и передает свои функции машине, в качестве потребителя остается все же человеком и приспосабливается к миру, порожденному машинной технологией, подгоняя свои чувственные способности к техническим способам производства. История технологического отчуждения целостного человека начинается задолго до капитализма, в пору распада мифологической эры и становления вербальной философской и научной рефлексии, где слово как технологический атом рационального миропостижения все в большей мере оказывается твердым знаком, противопоставленным текучей и динамичной стихии живого образа или зрительно переживаемой идеи. И это наблюдается и в самой технике, и в разного рода «технологиях» мышления

и организации кооперированной деятельности, в том числе рационализированной бюрократии, описанной М.Вебером.

АГ с самого начала своей творческой деятельности берется за восстановление стихии эйдетического, оптико-телесного, двигательного-тактильного постижения мира отдельным индивидом. Такое индивидуальное постижение мира в историческом процессе все более вытесняется технологизированной диссоциацией деятельности и остается в своем первоначальном виде (с массой оговорок, ибо здесь оно тоже теряется) только в индивидуальном творческом пластическом акте художника, мыслящего динамическими образами самой действительности, а не знаками ее социального постижения в виде слов и чисел. *АГ* возвращается не только к до-технологической фазе труда и быта, но к условной, до-социальной форме бытия индивида, хотя не ясно, можем ли мы в принципе отождествлять технологизацию и социализацию. Вопрос о том, погружается ли человек в современном мире в социальную структуру на положении ее атома или, наоборот, выходит из жестких социальных связей архаической общины к своей индивидуальной автономии, возрастает в тело социальной массы или вырывается из нее, не имеет однозначного ответа. Здесь исследователь вынужден идти как бы против всей эволюции культуры, постепенно и неуклонно технологизировавшей с помощью языка, математики и разного рода машин (в первую очередь измерительных приборов) эту живую и динамическую стихию³³. Но возможно ли вернуться к феноменологии эйдетического мировосприятия? Я полагаю, что особый интерес *АГ* к эпохе Возрождения подогревался именно надеждой обрести такую возможность, поскольку она давала уникальный пример возвращения по реке времени, дважды вступать в которую давно запретил Гераклит.

АГ пошел иным путем: он рассматривает мир визуальных и чувственных образов не столько как средневековый ремесленник, работающий по традиционному канону, а как ренессансный алхимик, экспериментируя с феноменологией чувственного отражения мира и динамикой становления его образа в сознании не только художника, но любого человека. Но алхимическая психология *АГ* в корне отличается и от экспериментальной психологии XIX века, и от культурной антропологии структурализма. Неслучайно на этом пути *АГ*, как мне кажется, порой игнорирует роль обрядового быта в архаической жизни, ритуала и канона. Кажется несомненным, что обряд и ритуал играли в мифологическом сознании центральную роль, но *АГ* стремился провести изоляцию своего предмета, живой эйдетически формальной чувственности. Он поступал по методу Галилея, но в противоположном направлении — брал эту динамическую чувственную стихию как если бы она не была априорно организована формами ритуальной схемы.

В этом отношении замысел *АГ* шел дальше «формальной школы» и в направлении, противоположном иконологии и лингвистике. Здесь он мог бы найти союзника в лице М.Бахтина, но их пути разошлись. Бахтин был в большей мере погружен в действительность текста, чем в феноменологическую реконструкцию живого акта. *АГ* мечтал их соединить, и в его планах лекций мы видим пунктиром намеченные вехи проекта такого грандиозного синтеза. В итоге *АГ* оказался в теоретической изоляции. Его программа не совпадала ни с

чем, что делалось в СССР и в мире. Творческий союз с В.Кандинским был, разумеется, совершенно неосуществим, а вынужденный конформизм с соцреализмом и И.Жолтовским кажется автопародией. Ближайший друг и не менее великий ученый, В.Зубов, был далек от идеалов творческого синтеза знания и пластического самовыражения. Ни миriskунисческий классицизм, ни коммерциализованный ар деко, ни модернизм, функционализм и уж тем более конструктивизм и производственничество, ни пролеткультовская тектология в компанию к *АГ* не годились, равно как и провинциальный утопический супрематизм К.Малевича или не менее утопический тоталитаризм П.Филонова. Быть может, он мог бы найти общий язык с Вс.Мейерхольдом и С.Эйзенштейном, но этого не случилось.

Философия Вл.Соловьева и его последователей, П.Флоренского и А.Лосева, была для него слишком оппозиционной по отношению к любимому им Ренессансу, а штейнеровская антропософия, увлекавшая А.Белого и М.Волошина, — чрезмерно оккультной. По стилю *АГ* был ближе всего к позднему модерну и экспрессионизму, вроде того, что исповедовал петербургский зодчий Н.Васильев, уже в 1918 году уехавший из советской России.

Если говорить о Д.Шостаковиче и О.Мандельштаме в связи с *АГ*, то, мне кажется, есть повод еще раз коснуться стиля модерн, или ар нуво. Шостакович начинал с конструктивизма, но шел не только от Бетховена: он был страстным почитателем Г.Малера, а Малер как один из самых глубоких представителей ар нуво дал образец теллурического космизма. В поклонении камню у Мандельштама есть не только гранит невских берегов, но и геологический пафос, порой являвшийся в образе ламарковской лестницы видов или «недоброй тяжести» Нотр-Дам, и каменность Каменно-островского проспекта. Европейский ар нуво и русский модерн уступили место экспрессионизму, постимпрессионизму, кубизму, функционализму и ар деко, хотя едва ли смысловые ресурсы модерна были исчерпаны. Не исключено, что *АГ* создавал философскую программу ар нуво, который сам был лишен теоретической основы³⁴. Но мелькнувшее в стиле ар нуво понятие *нового* так и не было развернуто в полной мере. *Новизна* и кажется мне тут ключевым словом. И если отвлечься от флорального орнамента и ажурных металлических конструкций, нельзя не заметить в ар нуво мощного порыва к переосмыслению архитектуры, отказавшейся от воспроизводства исторических форм и стилей. И эта глубокая энергия ар нуво в архитектуре не просто пробивается через его же орнаментализм, но и делает самый орнаментализм субстанциальным даже в таких крайних его вариантах, как перенасыщенная пластика А.Гауди. В рукотворной пластике архитектурных форм ар нуво можно разглядеть призыв Джона Рёскина к скульптурному началу архитектуры, которое волею судеб было вытеснено техническими формами и схематическими геометрическими композициями конструктивизма.

На самом деле крайности конструктивизма и экспрессионизма не выходили за рамки глубинных интуиции ар нуво, и в том, что они его все же вытеснили, можно видеть тот же тип исторической девиации, который национализм довел до нацизма, а социализм — до большевизма, т.е. победу радикализма и экстремизма. Эта победа опиралась на возможности индустриализации строи-

тельства, делавшей в начале XX столетия еще лишь первые шаги. Сегодня, когда индустриальная техника бесконечно расширила спектр своих возможностей, зодчие возвращаются к идеям пластической уникальности архитектуры, но делают это чаще всего на основе формальной деформации геометрии, а не глубокой интуиции свободы, которую принес с собой стиль ар нуво. Гуманистическая сторона его архитектурной выразительности оказалась утраченной.

В недавнем прошлом в отечественной литературе началось обсуждение перспектив ар нуво. В.С.Турчин писал, что нет смысла «модернизировать модерн», что он ушел в прошлое, уступив место иным течениям XX века³⁵. Возражая Турчину, Д.В.Сарабьянов, ссылаясь на мнения западных теоретиков и историков искусства, оставлял живыми иные перспективы³⁶. Но на этом дискуссия практически иссякла. Имя *АГ* участники обсуждения не упоминали, да и сам *АГ* нигде напрямую не связывал свои инициативы с, казалось, канувшим в вечность стилем. Но сегодня, почти через сто лет после появления первых статей *АГ*, мы можем увидеть в истории современного искусства и архитектуры такие повороты, в свете которых безусловная категоричность суждений тридцатилетней давности легко покажется следствием узких исторических обстоятельств. Программа обновления архитектуры, выдвинутая ар нуво, может быть прочитана в контексте иных возможностей обновления понимания мира и человека.

Разумеется, все современные направления архитектуры XX века выросли из ар нуво, но, отталкиваясь от него, они при этом чаще всего его отвергали. *АГ* пошел путем не отвержения, а развития его глубоких источников. Возвращение к архаике было одним из таких источников. Но если футуристы обращались к праязыку экспрессивного крика, то *АГ* нырнул глубже — в дочеревую пласт жеста, в палеонтологию человека, делавшего первые попытки вырваться из животного мира. Поэтому и в архитектурных интуициях Хайдеггера я вижу родство с модерном как одной из попыток «передумывания всего», начиная с самого человека. *АГ* — не просто современник Хайдеггера, но именно его русский современник, и он указывал на Пушкина как на пример нового типа личности, словно отвечая критикам, упрекавшим его в недостаточной связи с православием. Но если Пушкин восстанавливал в русском слое гуманистическую культуру Нового времени, то *АГ* уходил от стиля в ту же философскую палеонтологию, что и Хайдеггер, — в архаические начала самой человечности.

Такое сближение может казаться произвольным. И я едва ли могу эксплицировать сближение Малера, Манделштама, Шостаковича, Хайдеггера, а возможно, и Ницше, Мейерхольда, Рильке, Цветаеву под знаком искусства эпохи модерна. Сама эта эпоха продолжалась недолго и известна нам в основном со своей декоративно-орнаментальной стороны. Сменившие модерн ар деко, экспрессионизм, футуризм, конструктивизм обычно рассматриваются в резком противопоставлении к нему, и вопрос о преемственности обсуждается в связи с ними не часто. Общее отнесение их к символизму или позднему романтизму кажется чрезмерно обобщающим, а распространение категории *стиль* с изобразительного искусства и архитектуры на образ мышления и философии слишком отдает шпенглеризмом. Но и О.Шпенглера я бы причислил к тому же

стилю. Вероятно, еще 10-20 лет назад было бы легко отмахнуться и от модерна, и от символизма, который, по мнению В.Жирмунского, оказался преодолен акмеизмом. Эта эволюция, в конце концов, привела к постмодернизму, за которым открылась человеческая пустота. И сегодня, если уж возвращаться (многим хочется вернуться, например, в классицизм) к чему-либо, то я бы выбрал модерн, т.е. ар нуво.

Попытка отнести *АГ* к сторонникам классицизма достаточно естественна, ведь он был в Академии архитектуры не последним человеком. Но меня такое продолжение не убеждает. Я могу вновь сослаться на знаменитую книгу Морса Пекама «Триумф Романтизма»³⁷, где он пишет, что историческая интерпретация всегда включает интересы интерпретатора, обусловленные его исторической ситуацией, хотя не всегда их интересы эксплицируются. Я не берусь утверждать, что возвращение к стилю модерн вообще возможно, даже если бы оно было желательным, но выскажу предположение, что итоги XX века в области искусства и архитектуры, при всех их очевидных достижениях, привели к ситуации (попробуем избежать слова *тупик*), когда возвращение к исходной точке пути в начале века могло бы дать нам шанс, по крайней мере, по-новому увидеть этот путь. И для этого обращение к теоретическим эскизам *АГ* имеет смысл, вне зависимости от отсутствия его личных признаний в приверженности к перспективам стиля модерн.

Речь идет не о возвращении к образцам модерна в их стилистической конкретности. Теоретические эскизы *АГ*, сколь бы фрагментарны они ни были, говорят о том, что стиль рождается из глубоких механизмов и множества причин. Предложенная *АГ* морфология искусства (или творчества) как вариант морфогенеза, на мой взгляд, принадлежит органике позднего романтизма, одним из воплощений которого был стиль модерн, и свидетельствует о его перспективности как направления в гуманистически ориентированной архитектуре. Мне кажется продуктивной и обещающей сосредоточенность, центростремительность модерна, его отказ от экспансионизма, его интуиция телесной витальности, распространяющейся в пространстве без прямой связи с орнапроекцией и с другими формами технической экспансии. Парадоксальным может показаться и то, что сам *АГ* нигде не высказывает своей близости к ар нуво. Но этот парадокс разрешается, на мой взгляд, достаточно просто: *АГ* рассматривал свое учение о форме как универсальное, в чем он, безусловно, проявлял внутреннее единство со всякой стилевой интуицией. Внешняя точка зрения всегда осведомлена о частичности стилевых предпочтений. И несмотря на то, что самая категория формы, как и стиль ар нуво (!), рождалась одновременно с концепцией стиля и была, в сущности, стилевой формой, дальнейшее развитие формального взгляда вело из внешней позиции во внутреннюю, из историко-культурной и историко-социальной рефлексии — в рефлексию креативности центральных формопорождающих процессов, т.е. к позиции, откуда ее историко-культурная относительность уже не видна. Таковой же была в то время и точка зрения Н.Ладовского, П.Клее или В.Кандинского.

В теоретических этюдах *АГ* я вижу линию углубления принципов модерна, оставшуюся в силу разных исторических обстоятельств невостребованной. Попытки отнести идеи *АГ* к экспрессионизму (казалось бы, небезоснователь-

ные) не учитывают проблем самодвижения формы, которая занимала *АГ*, так что экспрессивный момент в ней был лишь частным, далеким от целостной интерпретации морфогенеза. Но что мне представляется особенно перспективным в трудах *АГ* по теории архитектуры, так это то, что даже если он и проходит мимо каких-то важных сторон архитектурной действительности (стиля, города, техники), то ни в коем случае не исключает их дальнейшего освоения. В его системе нет замкнутости и принципиального отказа от чего-либо. Его метод напоминает *развертывание* расширяющейся спирали, которая на каждом следующем витке может захватить новые стороны действительности. И причины того, что сам *АГ* прервал этот процесс, надо искать в сложившейся внешней ситуации, а не в его теоретических идеях. Они не исключают развертывания вширь и вглубь. Чего они, однако, требуют — так это органики самого развертывания, недопущения разрывов и внешних вкраплений. Стратегия, принятая *АГ*, мне кажется весьма продуктивной и актуальной, вопреки тому, что она осталась неразвернутой⁸.

Быть может, *АГ* удалось бы преодолеть все жизненные трудности и в полном одиночестве и изоляции довершить построение своего грандиозного плана, если бы объяснимые лакуны его идейной конструкции вовремя начали бы восполняться усилиями его сторонников. Если бы задачи критической диагностики современных ему художественных течений, знаковая артикулированность творческого жеста и роль коллективных ценностей в рамках творческого персонализма были учтены и освоены каким-то, пусть даже виртуальным, коллективом близких ему людей, он мог бы получить новый импульс и территория его искусствоиспытания успешно бы расширялась. Но, чувствуя, что в одиночку ему эти лакуны не преодолеть, *АГ* охладил свой юношеский энтузиазм.

Можно ли считать, что он сдался? Нет, нельзя. Он проявил мужественную трезвость: лакуны были слишком неподъемными. Можно ли на основании этой неудачи счесть труд его жизни неоправданным? Тоже нельзя. Все дело в том, что для решения задач, какие он себе поставил, мало таланта, образования, даже гениальности, недостаточно даже того, что Г.Гурджиев называл «сверхусилием» (все это у *АГ* было), — нужны еще историческая востребованность, сверхъестественная удача и, наконец, подсказка свыше. *АГ* ее не получил. В этом нет его вины. Впрочем, и беды тоже. Видимо, время этой подсказки еще просто не наступило. Такова, так сказать, воля богов, и с ней приходится считаться.

12. Маг и шаман

Атмосфера, сложившаяся вокруг *АГ*, была той же, что и для всех советских интеллектуалов. Она была атмосферой нетерпимости не столько к каким-то особым идеям и теориям, сколько к самостоятельному мышлению, независимости суждений, оригинальности. Советская интеллектуальная среда, за исключением физики и математики, была покрыта непробиваемой железобетонной коростой официальной идеологии. Университеты превратились из центров свободной мысли в комбинаты по технической подготовке специалистов в областях, требуемых властью. В сфере теории архитектуры железобетон-

тонная идеология добилась, пожалуй, почти полного искоренения малейших признаков самостоятельности. И начиная с середины 30-х годов, даже после отказа от сталинского ампира, броневая защита от мысли в архитектуре только наращивалась. Она стала давать трещины лишь с 1970-х, когда сквозь них начали пробиваться ростки возрождения идей авангарда 20-х. Но до идей *АГ* было еще далеко, они стали привлекать внимание лишь в 1990-х: поначалу — как интерес к полузабытым его текстам, потом — к первым попыткам их рефлексии. В статьях А.А.Пучкова слышится еще только восторг первой встречи; у Н.Гаврюшина, Д.Бернштейна и Г.Ревзина — попытка более трезвого анализа и критики.

Из всех до сих пор опубликованных на русском языке работ об *АГ* самыми оригинальными остаются статьи Д.Бернштейна³⁹ и Г.Ревзина⁴⁰.

Статьи Д.Бернштейна появились в начале 90-х годов прошлого века, когда еще не был издан капитальный сборник трудов *АГ* «Морфология искусства». Автор знакомился с его работами в архиве *АГ*, находящемся в собственности О.С.Северцевой, готовя эти материалы к печати. Сама по себе тяжелая работа редактора и составителя заставила Бернштейна скрупулезно вчитываться в сложные тексты *АГ* и восстанавливать общий план его мировоззрения и теории архитектуры. Он успешно справился с этой задачей и представил в своих статьях многомерный и чрезвычайно рельефный образ *АГ* и как мыслителя, и как художника. Основная мысль Бернштейна состоит как раз в нераздельности художественного и интеллектуального в творчестве *АГ*, в пластичности его мысли и интеллектуализме его пластики, выраженной в рисунках, скульптурных и живописных работах, самом характере его личности. Быть может, наиболее интересной из публикаций Бернштейна была статья о «формулах» в рукописях *АГ*. Впрочем, *АГ* от этого языка отрекся, но любопытна опять-таки сама попытка, пусть провалившаяся, но дерзкая, безумная. Бернштейн дает остроумное истолкование «формул» *АГ* как своего рода «геологических зарисовок какого-то ландшафта», т.е. формой пластического изображения мысли. В столь смелой гипотезе автор опирается на идею В.И.Вернадского, видевшего в мысли геологическое планетарное явление. Но Вернадский все же имел в виду мысль как эволюционный фактор геологического строения земной поверхности, а Бернштейн совершает логическую инверсию и трактует самую мысль как изоморфное геологии явление, ссылаясь при этом даже на пластический образ мозга, сопоставляя его с вулканическим ландшафтом Крыма. Такой ход метафорических отождествлений имеет свои корни и в натурфилософии Гёте, и в поэзии Мандельштама, но для экспликации теорий *АГ* должен оставаться только вспомогательным средством, ибо наглядность и кажущаяся убедительность проводимых параллелей больше говорит об их внешнем подобии предмету, а аналогии между мышлением и геологическими метаморфозами скорее заслоняют, чем раскрывают их.

Г.Ревзин в своей сравнительно небольшой статье ставит ряд существенных вопросов понимания и истолкования концепций *АГ*. Во-первых, он включает идеи *АГ* в исторический контекст искусствоведения конца XIX - начала XX века, прежде всего «формальной школы»; во вторых, подчеркивает не просто философскую, но именно онтологическую направленность мысли *АГ*,

и, наконец, отмечает оппозицию *феноменологического* и *семиотического* аспектов в работах АГ. В итоге Ревзин формулирует диагноз: АГ стремится закрыть «онтологическую брешь» между Природой и Человеком, хотя это ему до конца не удастся, ибо он попадает в логический круг вместо синтеза: Природу истолковывает через акт человеческого жеста и творчества, а творчество и жест выводит из самой онтологии Природы.

Ревзин приводит и ряд исторических параллелей, в которых ставилась та же задача, включая психологию с ее проблемой психофизического параллелизма, философию единства бытия и мышления, структурную антропологию и «бриколаж» К.Леви-Стросса, палеонтологию и ноосферическую онтологию Тейяра до Шардена и Вернадского. Список можно было бы продолжить, ибо проблема эта — действительно центральная для философской мысли Нового времени. Однако из статьи остается не совсем ясно, решили ли ее указанные авторы или нет. Не вызывает сомнения то, что их идеи получили больший социальный и культурный резонанс, чем идеи АГ, но вопрос о том, означает ли это, что они проблему решили, остается открытым.

Справедливо отмечая, что одной из основных тенденций искусствоведения Нового времени становится само «философствование», Ревзин мог бы добавить к искусству и науку. Вернадский посвятил именно философскому анализу категорий *пространства* и *времени* свои «Размышления натуралиста».

Если сегодня, в соответствии с идеями синергетики, мы начали говорить о принципиальной свободе, не противоречащей идее Природы, то что касается наличия в природе языка, тут Тютчев, на кого ссылается Ревзин, возможно, и увлекся. Язык при всей своей фундаментальности лежит вне Природы и принадлежит скорее явлениям сверхъестественным, в которых только и удастся отыскать таинственное начало всего. Природа обходится без языка, хотя и снисходит до человека, разговаривая с ним. Однако это совершенно особый язык, никак не подлежащий нормам логики и лингвистики. Судьба его неизбежно приведет к проблеме мифа и уже отсюда возвращается к структурной антропологии, семиотике и логическим исчислениям XX века.

Затронутый Ревзиным вопрос об отношении искусствоведения (и искусствовиспытания в особенности) к философии далек от разрешения. Ныне и в сфере естественных наук обнаруживаются области, где старые представления оказываются неадекватными (прежде всего в физике нестационарных состояний). Что же касается гуманитарных и антропологических наук, то здесь, видимо, начинается процесс их полной перестройки, когда идеальные модели и представления только начинают формироваться, а сам фронт усилий после появления на свет кибернетики и системного подхода постоянно переориентируется в сторону сетевых моделей Франциско Варелы и Умберто Матурана. В этой связи становятся вновь актуальными проблемы единства научного объяснения, строящиеся на антропных принципах, идеях автопоэзиса и синергии при всех различиях их интерпретаций. Кризис современного авангарда, а вместе с ним и всей традиционной сферы искусства (музыки, живописи и в какой-то мере — архитектуры), косвенно говорит о том, что оставаться в рамках «профессиональных корпоративных» (Г.Ревзин) областей сравнительно бесплодно, хотя и возможно, в особенности в истории искусства. То, что не так давно вспыхнув-

ший интерес к семиотике искусства столь же быстро угас, говорит о том, что в этой сфере мысли действуют какие-то вулканические процессы, нам пока еще непонятные.

Проводимое Ревзиным сопоставление идей *АГ* с концепцией М. Шапино, предполагающее более широкое истолкование условности знака через апелляцию к искусственности чистого листа, в противоположность материальной поверхности массивного тела, так же замкнуто в кругу собственных предпосылок. Лист отождествляется с поверхностью тела лишь на основании того, что оба оказываются местом расположения знаков, когда отношение самих тел или листов бумаги к содержанию этих знаков становится трансцендентным (хотя и не исчезает бесследно, чему пример — все та же упомянутая Ревзиным «рама»). Но семиотика, вырастающая из логики и лингвистики, изначально замкнута фактом языковой действительности, трансцендентной телесности человека. Новейшие попытки восстановить их связь через категории личных местоимений, предпринятые недавно Б. Успенским, — только первый шаг в направлении, онтологические перспективы которого еще далеко не ясны⁴¹. Для *АГ*, который был ближе к архитектуре и прекрасно ощущал ее принадлежность и к телесной материальности, и к приспособительному жесту, и к созерцанию, и к знаку, она могла быть еще более наглядным указателем на необходимость преодоления этой трансцендентности, укорененной в христианской мифологии, в отличие от мифологии языческой. Семиотика, таким образом, ближе к трансцендентному мировоззрению, чем онтология *АГ*, и рассматривать их без учета их собственных начальных постулатов уже не продуктивно.

Пожалуй, я бы согласился с Ревзиным в том, что искусствоведческие описания *АГ* на фоне его онтологических проектов и эскизов выглядят менее значительными. Но тому есть простое объяснение. В жанре традиционного искусствоведческого описания *АГ* было тесно. Если уж он видел стоящие за произведением искусства онтологемы и их исторические судьбы, то отдельно взятое произведение искусства, здание, скульптура или картина оставались для него не более чем «частным случаем», симптомом. «Поэзия, — говорил Пушкин, — должна быть глуповата». В какой то мере и искусствоведение, художественная критика — тоже: их обращенность к восприятию исключает независимую философскую самокритику. Но соединимо ли в таком случае искусствопытание с творчеством, что неявно предполагает Д. Бернштейн?

В анализе искусства в целом, и стилия ар нуво в частности, исследователи все чаще обращаются к категории мифа. Популярность мифа как архаической формы мышления оказалась исторически синхронной созданию важнейших мифов современности — коммунизма, нацизма, мифа массового потребительского общества. В философии категория мифа со времен Э. Кассирера, Л. Леви-Брюля и К. Леви-Стросса становится общеупотребимой. В России анализ категории мифа предпринимают крупнейшие философы — А. Лосев, Я. Голосовкер, О. Фрейденберг. Сегодня его уже используют почти как общепринятую категорию, для обозначения одной из формаций мышления, либо по-прежнему видят в мифе искаженное представление о действительности.

Параллельно с мифом исследователей начинает привлекать и сфера оккультного — алхимия, магия, шаманизм. (Даже в быту, как и в конце XIX ве-

ка, в наши дни получает распространение интерес к астрологии, гаданиям и ясновидению.) Реже всего встречаются работы, в которых эти категории и понятия получали бы логическое истолкование, где устанавливалась бы генетическая и функциональная связь между ними, хотя и для самого поверхностного взгляда видно, что при всех общих свойствах миф, магия, шаманизм, алхимия и ясновидение — вещи разные, и связь между ними — далеко не тривиальная. Главное, что, быть может, здесь следует иметь в виду с самого начала, — это сопряжение категорий *мифа* и *красоты*. И та и другая выходят в сферу, не доступную рациональному анализу, предполагают трансценденцию и — тотальный охват мира и познавательный деятельности одновременно. Внутри этой сферы находят себе место некоторые частичные формы мысли и деятельности — такие, как магия и шаманизм.

В настоящей статье, конечно, не удастся в должной мере проблематизировать соотношение всех этих категорий, которые я рассматриваю не как плод недоразвитого мышления, а как вполне самостоятельные исторические формы и способы мышления и воображения, чья роль в истории постоянно меняется, но не исчезает бесследно. В частности, я пользуюсь противопоставлением *магии* и *шаманизма* как двух разных способов творческой деятельности. Магия опирается на знания и опыт. Магии учат, магия предполагает ведение тайн и секретов. Шаман обладает лишь способностью к коммуникации с духами. В этом смысле маг — эрудит, шаман — интуитивист. Парадокс АГ в том, что внешне он выглядел эрудитом, а на деле был глубочайшим интуитивистом. Его интерес к А.Бергсону и философии интуитивизма выражал способ культурной рефлексии его собственного природного дара. Он стал интуитивистом не потому, что начитался Бергсона, а потому что был способен видеть вещи изнутри, как бы в состоянии погружения в их генетическую суть, что опять-таки не исключало того, что АГ был одним из самых просвещенных людей своего времени и своего круга и потому для стороннего наблюдателя всегда казался прежде всего эрудитом⁴².

Сравнивая магию и шаманизм, многие воспринимают их как проявления одной и той же мифологической или примитивной традиции. Но, скорее всего, магия — более поздняя стадийная форма сакрального опыта, чем шаманизм. И в этом смысле я вижу в АГ представителя мышления, уходящего своими корнями в до-магический слой человеческой истории, несмотря на то, что на поверхности идей АГ лежит вовсе не архаика, а ренессансный гуманизм. Видимо, творческая мысль имеет слоистое строение, и в ней уживаются разные, порой весьма далекие друг от друга — и эпохально, и стадийно — слои.

Говоря о «шаманизме» АГ, я вовсе не хочу сказать, что он был язычником и следовал какому-то сибирскому культу. Я даже не утверждаю, что его шаманизм сознательно был ориентирован на коммуникацию с сакральными существами, духами или демонами. Но поскольку АГ занимался художественной и архитектурной формой, то поневоле имел дело с явлением синтетическим. А поскольку художественный синтез, как и творческий акт, в принципе, не редуцируется к элементам, его составляющим, он поневоле приобретает характер сакральной практики.

Советское искусствознание всегда боролось с формализмом. И это может показаться парадоксом, поскольку советская бюрократия — автор и источник невиданного формализма. Стало быть, дело не в отрицании формализма как такового. Советская бюрократия боролась с формализмом именно как с источником сакральной идеологии. И опять-таки вовсе не потому, что ей была чужда всякая сакрализация, а потому, что предметом сакрализации она считала только самое себя и свои порядки, а любая иная сакрализация была ей противопоказана. И в формализме она не без основания интуитивно усматривала источник конкурирующей сакрализации. Советская бюрократия всегда мечтала быть не просто конкурентоспособной идеологией и мифологией, но и побеждающей всякую иную идеологию и мифологию.

Это рассуждение особенно применимо к архитектуре, где сакральный и формальный элемент нерасторжимы. Всякая формально совершенная и самодостаточная архитектурная форма оказывается сакральной, и потому религиозные и идеологические институты обращались к архитектуре как к опоре для овеществления и реализации своих сакральных устремлений. Сохранится ли эта тенденция в будущем и совместима ли она с последовательным гуманизмом — вопрос открытый. Я же ограничусь здесь лишь тем, что сошлюсь на М.Элиаде, который подчеркнул, что мы не должны связывать с гуманизмом только те его исторические формы, которые развились в Новое время в Европе, и что элементы гуманизма мы можем усмотреть и в мифологиях иных исторических и географических областей человеческой цивилизации и культуры⁴³. Поэтому так важно в концепции *АГ* его понятие *искусствоиспытателя*, противопоставленное *искусствоведу*. Второе прямо указывает на ведение, знание; первое — на особый опыт, эксперимент, т.е. открытое вхождение в связь с сущностью вещей, эмпирическое погружение в генетическую архаику человека. Понятие *опыт* включает в себя и опыт экспериментального конструирования, и опыт сакрального откровения, и именно в таком контексте было бы, наверное, уместно понимать художественный и архитектурный опыт.

В наши дни шаманизм и магию скорее сближают, чем противопоставляют как виды сверхъестественного воздействия, прежде всего терапевтического. Именно через это их связывают с теми разделами современной психологии, которые исходят из практики психоанализа и гипнотического воздействия вроде нейро-лингвистического программирования (НЛП). Но в работе *АГ* ничего такого не было, в его духовных экстазах добывалось не воздействие на других, а внутривидовое, архитектурно-художественное видение генетических корней искусства и архитектуры. Потому неслучайно его интерес к жесту оказывается столь центральным: в жесте синтезируются объективное и субъективное содержание самопознания архитектуры.

И в этом тоже одна из причин одиночества и изолированности *АГ*. В современной ему культуре интуиция оставалась внутренним достоянием творчества, наружу выносилось некое знание или ставший продукт, произведение. *АГ*, напротив, выносил наружу опыт самопознания в творчестве, и этот вид внешней демонстрации оказался «нетоварным», культура не могла его освоить, ибо художники были замкнуты собственным творческим опытом, а ученые и философы коммуницировали через знание. Быть может, исключением была фено-

менология Э.Гуссерля, но и в ней итогом являлось знание. Чтобы идеи *АГ* стали востребованы и восприняты, было бы необходимо такое социальное объединение, в котором коммуникация происходила не на уровне знаний и творчески продуктов, а в самом процессе интуитивной рефлексии или рефлексивной интуиции. Его формой могла бы быть некая художественная и философская школа, кружок, секта единомышленников. Но *АГ* таковых не создал, поскольку был слишком погружен в индивидуальный творческий мир и воспитание последователей и учеников, а формирование группового направления (столь обычного в 1920-е гг.) оказалось для него не близким. Одной из очевидных причин тому было и то, что *АГ*, вероятно, предполагал в своих учениках и сотрудниках равный себе уровень познавательной осведомленности, а передавать свою интуицию абсолютным новичкам, как делал Малевич, не был склонен. Так и случилось: он остался одиночкой среди образованных философов и искусствоведов, которые не были склонны коммуницировать на уровне интуитивных жестов, и художников, не дотягивавших до уровня его культурно-философской рефлексии. Все это выталкивало *АГ* из центра на периферию — в маргиналы, в Коктебель.

Теоретические опусы Малевича и Кандинского хороши своей наивностью, благодаря чему они не мешали их авторам заниматься творческой работой. А вот Эйзенштейну в его творческой работе незаурядный ум, пожалуй, даже вредил. Тут мы нащупываем один из подводных камней в судьбе *АГ*. Можно ли быть художником и одновременно — искусствовиспытателем? Примеры Леонардо и Гёте не столько опровергают его, сколько подтверждают, если принять во внимание, что самый масштаб их дарований настолько выходил за рамки, что эта трудность нами не замечается.

Упоминание М.Шапиро возвращает нас к проблеме знака у *АГ*. Он принимает вещь как знак и знак — как вещь, но в обоих случаях имеется в виду эйдетический символ. Сигнификация, письмо, условность листа *АГ* не волнуют. Он видит в знаке что-то вроде алхимической субстанции. В том же номере «Вопросов искусствознания», где напечатана статья Ревзина, опубликованы размышления В.Подороги о П.Клее, у которого в основе, как и у Кандинского, — точка и линия. Но это — точка и линия на плоскости, на бумаге, на холсте. Весь космизм Клее и Кандинского есть регенерация космического мифа из семени значка, точки, буквы. *АГ* в этом отношении ближе к алхимии: для него знаки — субстанция магического, как и тело.

АГ — не «бумажный» архитектор и не «бумажный» философ. Он далек от грамматики. Его феноменология есть феноменология не искусственного эпохэ, а естественной первичности, т.е. некоторой изначальной экстатичности. Если и сравнивать феноменологию Гуссерля с феноменологией *АГ*, то через категорию активности. Феномены Гуссерля, в том числе и «региональные», — бесстрастно созерцательны, а у *АГ* интенциональность переживается экстатически. К тому же региональные феноменологии оказываются в сложном отношении жизненному миру, где технические и собственно человеческие феномены связаны историческим контекстом.

Экстатичность, однако, в концепции *АГ* специально не выделяется. Она остается на втором плане философского конструирования. Но в этом, как ни

парадоксально, скорее его сходство с русским авангардом — с тем же супрематизмом, в котором космичность, казалось бы, уравновешенная в себе (как у Клее), проявляется, за редкими исключениями, как раз в экстазах и конфликтах. И именно такая конфликтность, скрытая и парадоксальная энергичность (как сказал бы Лосев) ведет его к индивидуации антропоморфного типа.

В том же сборнике «Вопросов искусствоведения», прямо за статьей Г.Ревзина, следует публикация А.Дунаева, посвященная лосевской концепции эпохи Возрождения. И хотя о самом Лосеве и его концепции в ней почти ничего не сказано, автор приводит значительный материал (прежде всего заимствованные из знаменитых работ Френсис Йейтс), подтверждающий популярность оккультных наук и магии в Ренессансе. В этой стороне Ренессанса Лосев видел своего рода бесовщину, даже улыбку Джоконды назвал «бесовской улыбочкой». В статье «Вещь и Имя» он признавал, что сила имени есть не что иное, как «магия», но в целом, замечает Дунаев, миф Лосева противопоставлен мифу его оппонентов, как миф «православный» — мифу «гуманистическому». Для нас это противопоставление будет касаться более конкретного ее варианта, а именно — гуманистического мифа *АГ*.

В алхимии практикуется магическое манипулирование знаками, в то время как у *АГ* стихия трансмутации субстанций вовлечена в активность самого индивида и его тела. Тут очевидна оргиастичность ритуала, хотя сам *АГ* обходил ритуал стороной, поскольку сосредоточен был на феноменологии, а не на культурной антропологии. Такие совпадения-несовместимости с историческим контекстом, столь парадоксальный вариант смешения общих для всех ингредиентов — очень характерны для *АГ*.

Если вернуться к поставленной в статье Г.Ревзина проблеме «онтологической бреши» между Природой и Человеком, то можно наметить несколько сложившихся в истории линий ее преодоления. В натурфилософии и науке человек подчиняется законам природы; в критической философии и теории познания сама природа вводится в число продуктов деятельности и познания человека как существа не просто мыслящего, но и социального. Однако познание как социальный феномен относит слияние природы и человека в будущее, когда окажется достигнуто полное познание природы и самопознание общества. Варианты достижения слияния природы и разума существуют не только в форме оккультного знания — к ним можно отнести также само искусство и изобретательство.

Что касается изобретательства, то попытка подчинить его познанию на практике нередко оборачивается обратной зависимостью: не столько изобретательство реализует успехи наук, сколько наука зачастую питается продуктами изобретательства.

Особенностью оккультных практик является их относительная свобода от социально-исторического взгляда на жизнь, они обретают силу в индивидуальной деятельности, здесь и теперь, в самом акте магического искусства, в трансмутации элементов и субстанциальных метаморфозах. В этом отношении весь элементаризм авангарда — будь то точка и линия у В.Кандинского, цвет у И.Иттена или прибавочный элемент у К.Малевича — имеют дело с элементарностью не только как минимальной логической инстанцией, выступающей в

качестве основы для конструирования макросистем, но и как с элементами в их первоначальном смысле, т.е. стихией, наделенной самостоятельной силой. Заключенная в субатомных частицах, она оказывается до поры до времени не используемой, но при надлежащей технике и отношении вырывается наружу и становится огромной мощью. Магия авангарда состояла в высвобождении этих стихийных элементарных сил для воздействия на массы и коллективы. Их воздействие в том и состояло, что они вступали в резонанс с восприимчивостью индивидов и порождали мощные волны художественного и социального смыслообразования. Вопрос о природе подобных сил и вызываемых ими волн не обсуждался по двум причинам: во-первых, они отождествлялись с волнами исторического процесса как явления, независимого от индивидуальной воли; во-вторых, косвенно или прямо они покрывались авторитетом науки и техники («поэзия — та же добыча радия»), а сам научный рационализм, по ренессансной традиции, связывался с гуманизмом, так что опасность антигуманного их использования не рассматривалась. В технике этот вопрос стал актуален после взрыва бомб над Японией.

Магические практики не ограничены вещественными превращениями и исцелениями. Они касаются и более широких социальных процессов, особенно в современной мифологии — идеологии. Изменение взглядов и самой жизни людей достигается в психоанализе или социальной инженерии, но в равной мере оно осуществляется искусством и архитектурой. Здесь действует социальное внушение, аналогичное пропаганде средствами массовой коммуникации, институтом моды и популярными песнями. Во всех указанных случаях речь идет о символической силе слова или образа, способной заморозить, покорить, подчинить. В такой символической форме искусство ближе стремится к мифу. Артистизм ближе к шаманизму чем к лаборатории Парацельса. Шаманизм как вид индивидуального символического поведения осуществляется не только вместе с аудиторией, но и независимо от нее. Шаман порой выступает перед людьми, а порой вступает в связь с духами в одиночестве⁴⁴.

Соотношение рационально-рассудочного и экстатического, экспрессивного начал в артистизме довольно трудно обозначить в четких измерительных категориях — это живой процесс, начинающийся с ритуальных формул и постепенно переходящий в экстаз.

В ранних теоретических статьях *АГ* мы видим что-то вроде теоретического шаманизма. И проявляется он не только в риторике самого построения текста, но и в предметной сосредоточенности на индивидуальном жесте. В архитектуре модерна, как и в выросшей из него экспрессионистской архитектуре, этот вещный символизм воспроизводит динамику жестикулятивного «порыва», соединяя биологические мотивы в виде растительного орнамента с жизненным порывом из плена косной материи.

АГ исследовал искусство с точки зрения формы, но что значит это признанное положение в случае *АГ*? Он рассматривает формы как органические артефакты, предшествующие их символизации. Чтобы освободить видение художественных произведений от содержательно символического толкования, требуется своего рода эйдетическая редукция, и *АГ* пользуется ею, как химик пользуется фильтром: сначала они очищают свое вещество от примесей и

после этого принимаются за дальнейшие эксперименты. Точно также и *АГ*: сначала он очищает форму от исторических ассоциаций и социальной символики, а затем уже рассматривает ее собственное содержание. Само содержание очищенных форм может быть, в свою очередь, формальным — таковым оно стало в гештальтпсихологии и соответствующей теории архитектуры (например у Р.Арнхейма). Оно может быть предметом эстетического созерцания как видов совершенства — в игнорировании этого слоя порой упрекали Э.Пановского. Оно может быть также психологической метафорой — как у Н.Ладовского.

АГ идет по пути, который можно было бы назвать археологическим: он рассматривает генезис простейших и очищенных от символического содержания форм как органический продукт экспрессивно-приспособительного поведения человека. Он идет по пути палеонтологического, а не психологического генезиса, т.е. не использует художественные формы как симптоматическое выражение психологии конкретного художника. Он берет генезис форм как процесс становления и синтеза разноприродных («гётерономия») мотивов и причин и в этом выходит вообще за рамки искусства и культуры. А сам выход за рамки культуры и искусства давал ему основание видеть в своем методе универсальную методологию. *АГ* оказывается в стороне от структурализма, пытается познать сначала вещь как сгусток деятельных, биологических и антропоморфных моментов в их встрече с косной материей.

Но, вникая в палеонтологический горизонт морфогенеза, *АГ* был вынужден и сам реконструировать формы интуиции далекой архаики, что позволяет условно сопоставлять его метод с магией и шаманизмом. Вчувствование в магическую и жестикулятивную стихию становления первичных форм, еще не отделившихся ни от человека, ни от общества и тем самым еще не ставших предметом и актом созерцания и языка, добывается не в глубине «подсознания», а на поверхности, оболочке и в то же время — в ядре жеста. Здесь мы не можем еще говорить ни о символике, ни об эстетике, а остаемся в онтологии и морфологии искусства, причем на тех уровнях, где онтология и морфология совпадают.

Варианты магической стратегии обычно видят в сакральной геометрии, магии чисел, пропорций, символизме пространственных структур, лабиринтов и т.п. — в любом случае имеет место статическая редукция к элементам. Шаманизм, в отличие от них, представляет вариант неразложимой на части целостности предметного движения⁴⁵. Более детальный анализ потребовал бы различения *магического* и *шаманского* как разных способов трансляции первичных интуиций значимости всякой формы и всякой интенции. Но в своих беглых набросках мы не имеем никакой возможности углубиться в подобный анализ и вынуждены ограничиться этими соображениями как узелками на память. Упомянем лишь имена двух отечественных исследователей, с чьими трудами было бы полезно сопоставить условно-палеонтологические изыскания *АГ*, а именно — О.М.Фрейденберг и Б.Ф.Поршнева, искавших те же прафеномены на иных путях.

Среди вопросов, которые пришлось бы рассматривать в условно-палеонтологической ретроспективе, остается и сложный вопрос о соотношении

магии, шаманизма и мифа. Если для простоты отождествить миф с идеологией и стилем, то видно, что *АГ* меньше всего был занят мифотворчеством и все усилия сосредоточил на креативной индивидуации, морфогенезе. Однако ограничиться столь узкой трактовкой можно было лишь на первых этапах исследования. В ходе развертывания «клеточки» морфогенеза поневоле в оборот были бы вовлечены язык и психология воображения (тут приходится вспомнить и мифологическую «имагинативную» логику Я.Голосовкера, и работы Ж.П.Сартра по проблемам воображения). Но соединить языковые и до-языковые, социальные и индивидуальные моменты в гетерономном морфогенезе столь непросто, что инициативы в этом направлении сворачивали обычно на что-нибудь одно. Например, на миф. И продолжение усилий по дешифровке генетики человеческого творчества неизбежно привело бы к проблеме соотношения и связи этих сторон, а вместе с тем и ответа на вопрос: до какой поры исследователь может углубляться в эту проблематику, оставаясь ученым или философом, и в какой мере она потребует от него чего-то вроде ясновидения и пророчества?

В теоретических конструкциях *АГ* мы видим редкий сплав деятельной трактовки диалектики человеческого мышления и познания — от И.Канта и И.Г.Фихте к К.Марксу, — двигательного экспрессионизма жеста, безусловно, впитавшего в себя не только искусство классического балета, но и античного театра, эвритмии Р.Штейнера и магических танцев Г.Гурджиева, прочерчивающих линию к тому телесно-экстатическому синтезу, что по сей день сохранился в обрядах шаманов. В таком качестве эта линия восстанавливает эйдетическое умозрение в жестах, дополняющее феноменологию зрительных образов, умозрение в красках или умозрение в пластике, и противопоставляет его умозрению в знаках, словах и числах. Противопоставляет, но не исключает их. Проблема теоретической конструкции *АГ* оказалась в том, что, центрировав свою интуицию на жесте и движении, он оказался как бы отрезанным от условной, знаковой (устной или письменной) фиксации и самого жеста в его элементах и целом, и от всех сигнификативных форм, окружающих жест. Эта внешняя фиксация вывела бы *АГ* к языку как социальной системе и перенесла бы из феноменологии внутреннего переживания жеста в сферу его внешнего осмысления и созерцания. Индивидуация раскрылась бы в коллективном действии, обряде, ритуале и далее включила бы его в совместную работу и ее историческое разделение — труд, город, полис, политику, мифологию и идеологию.

Причина, по которой прорыв в социальность не состоялся, как мне кажется, может быть обнаружена только в специфике эвристического метода *АГ*, т.е. в его приверженности вчувствованию, а не абстракции. Именно отсюда его индивидуальный артистизм, а не театральная режиссура. На том же отчасти потерпела фиаско и программа архитектурного модерна, с большей полнотой реализованная в рамках организма одного сооружения, здания и уступавшая классицизму и функционализму в масштабе города.

Здесь стоит согласиться с Д.Бернштейном, увидевшем в *АГ* прежде всего художника, артиста. Причем я бы несколько сузил данное определение: в *АГ* можно видеть не просто художника пластического жеста, а собственно автора

уникального жеста танцора, пляшущего в пространстве философских идей, отталкивающегося от рационального кантианского критицизма и рождающего неожиданные *па* как интуитивные онтологические прозрения⁴⁶.

Эта новая онтология оказалась крайне успешной, и ее параллелями в искусстве стали все эфемерные структуры светоцветовой динамики, в том числе и авангардистские концепции супрематизма, абстрактного искусства, а в архитектуре — экспрессионизм стеклянных цепей Б.Тауга и прозрачных призм Миса. Но их прозрачность и эфемерность со временем обнаружила однобокость и, утратив человека как телесное существо, оказалась в русле тех фантазий, которые и самого человека готовы заменить лучистыми волновыми сгустками информационных потоков. Что касается движения, деятельности, становления, то попытка схватить их стихию в формах рассудочной сигнификации привела к схематизму логической методологии. Эйдетический и экспрессивный момент движения и жизни был утрачен.

В попытках восстановить телесность в ее правах философы постструктуралистской школы трактуют тело как пассивный элемент жизненных конфликтов. Быть может, ближе всего к концепции *АГ* по синтетическому замыслу и его индивидуальной центрации — философия Хайдеггера, младшего современника *АГ*, оказавшегося к тому же, как и *АГ*, в социально-культурных условиях тоталитарного общества. Оба они отталкивались от феноменологических открытий Гуссерля, оба строили свои системы, исходя их заново пережитого опыта человеческого существования⁴⁷.

И последнее. Мы до сих пор не вполне понимаем, каковы внутренние ограничения творческих инноваций, в какой мере смелость и безумие творческих проектов сталкивается с внутренней несовместимостью их постулатов. Возможно ли, в частности, достичь творческого акта, художественной инновации при глубоко фундированной рефлексии? Совместимо ли продуктивное безумие творца с трезвым критицизмом и самонаблюдением? Ведь в проекте *АГ* предполагалась высшая мера и творческой спонтанности, и критической рефлексии. Дать ответ на вопрос, пригодный на все времена, скорее всего, невозможно. Видимо, само соотношение спонтанности и логики, случайности и закономерности в творческом мышлении каким-то образом сопряжено с социальными, культурно-историческими силами и гравитациями целого. В ходе эволюции оно постоянно меняет свое значение. Мировой константы этого соотношения может и не быть, а есть лишь постоянство его присутствия для каждого исторического момента. Если это так, то оправдано ощущение тайны, пронизывающей все Бытие, — тайны, неуловимой никакими усилиями интеллекта и никакими надеждами на приближение к познанию Истины.

В свете (или тьме) этой тайны не востребованность идей *АГ* аналогична успеху авангарда, время которого пока что ограничено одним столетием. Но возвращение *ар нуво*, вероятно, так же возможно, как возвращение к авангарду, сохранив его универсальное и относительное ядро, но отказавшись от его тотальных притязаний, а также к мифу, магии, шаманизму и... проектным эскизам у архитектурной философии великого искусствоиспытателя Александра Георгиевича Габричевского.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Критики *АГ* мы почти не находим. В советские времена о нем просто ничего не писали. В последние годы кое-что появилось (см. *Пучков А.А.* Габричевский А.Г. Концепция архитектурного организма в мыслительном процессе 20-30-х годов. К.: Изд. дом А.С.С., 1997; а также два коротких текста в выпущенном издательством «Аграф» сборнике трудов *АГ* «Морфология искусства» (2002); «От составителя» [авт. *Ф.О. Стукалов-Поодиин*], где говорится о характере текстов, составивших сборник; и «Философское обоснование искусства в трудах А.Г. Габричевского» А.М. Кантора, который, вопреки длинному названию, занимает всего 3 страницы, так что говорить о каком-то серьезном анализе тут не приходится). В небольшой статье Н.К. Гаврюшина такая критика строится на выяснении идеологических основ работ *АГ*. Но в этом случае речь идет уже не о марксизме-ленинизме и не социалистическом реализме, а о православной традиции. Автор сомневается в причастности *АГ* к православной традиции и противопоставляет его П. Флоренскому, А. Лосеву и даже В. Кандинскому (попутно намекая, что основные свои идеи *АГ* заимствовал именно у Кандинского, с которым близко сотрудничал в ГАХН). Последнее суждение не кажется слишком убедительным. В Кандинском автор замечает стремление к небесной чистоте, в то время как *АГ*, по его мнению, погружается в темные глубины. На статьях, написанных Д.К. Бернштейном и Г.И. Резвиным, мы остановимся далее.
2. Хотя в 1941 г. *АГ* и был избран членом-корреспондентом Академии архитектуры, это не спасло его от ареста в 1949 г. Вызволили его из ГУЛАГа А. Шусев и И. Жолтовский.
3. В достаточно исчерпывающей истории теорий архитектуры Х.У. Круфта (*Kruft H.-W.* History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present. Princeton Architectural Press, 1994) есть глава о советской теории архитектуры. Но в числе попавших в нее имен мы *АГ* не найдем.
4. В этом стремлении достаточно логично было бы отнести *АГ* к представителям одной из трех линий тотального осмысления жизни — охранительно реконструктивной. И хотя, следуя такой логике, две другие — креативно-парадоксальная и системно-организующая — в творчестве *АГ* выражены слабее, элемент креативной парадоксальности в его замыслах все же очень силен. На это я и хочу обратить внимание, говоря о синергии. В синергии мы видим как бы два плана: с одной стороны — различение многого как разного, с другой — их парадоксальный синтез, причем не укладывающийся ни в одну из частных логик данных субстанций. Анализ этих вопросов развивает в своих рукописях и неопубликованных книгах Санкт-Петербургский инженер Д.Н. Дубницкий, кому я во многом обязан выделением указанных линий в интеллектуальном климате XX в. (см. *Дубницкий Д.Н.* Факторы культурной мотивации. СПб., 2008 [тираж — 32 экз.]; *Дубницкий Д.Н.* О парадоксах. СПб., 1993 [на правах рукописи]).
5. Биологические корни идей *АГ* почти не изучены. В какой-то мере они лежали в русле семейных научных традиций и могли бы рассматриваться как полученные по наследству, от отца. *АГ* не раскрывает естественно-научные источники своих идей, но очевидная зависимость от Гёте и его «морфологии» позволяет видеть здесь нечто большее, чем использование термина. Тем паче что в морфологических терминах, тесно соприкасающихся с систематикой К. Линнея, работали и другие искусствоведы — например М.С. Каган с его «Морфологией искусства» (1972). В книге Кагана морфология понимается скорее как систематика видов искусства, в этом смысле он идет вслед за К. Линнеем, в то время как морфология *АГ* ближе к теории развития Гёте, хотя без систематики Линнея не было бы и «морфологии» Гёте. *АГ* в своем ироническом термине «Гётерономии», указывающей на множественность источников эволюции, намекает на свою зависимость от Гёте.
6. От Пушкинской фразы «...поэзия должна быть глуповата» до тютчевского «Резец, орган, кисть, счастлив, кто влеком/ к ним чувственным. За грань их не ступая, /но пред тобой, как пред нагим мечем,/ мысль, острый луч, бледнеет жизнь земная».
7. Ср. его рассказ «Пьер Менар — автор Дон Кихота».
8. Тем не менее эти театральные аналогии не дают, на мой взгляд, достаточно причин считать идеи *АГ* близкими к идеям Н. Евреинова, как предполагает Н.К. Гаврюшин. И если уж искать театральные параллели *АГ*, то я бы назвал не Евреинова, а Акима Вольнского с его конгениальной *АГ* интуицией к жесту и движению. В начале своей творческой деятельности *АГ* читал курс по истории античного театра, но в дальнейшем не обращался к театру ни практи-

чески, ни теоретически. Из этого можно заключить, что его интересы постепенно сместились в область пластических искусств, живописи и архитектуры, в которых он обнаружил жизнь жеста, но иную, чем актерский жест на сцене. И инноватизация в пластике стало для него намного более интригующей проблемой, чем проблемы анализа сценического искусства.

9. Габричевский на десять лет младше О. Шпенглера и столь же рано начал развешивать свои идеи, как и Шпенглер.
10. На с. 129-220 своей книги «Факторы культурной мотивации» Д.Н. Дубницкий последовательно проводит мысль о роли индивидуации и персонализации, привнесенной в культуру христианством, как главной мотивации культурного творчества, предопределившей культурные, нравственные и политические итоги Средневековья и Ренессанса.
11. *Дубницкий Д.Н.* Факторы культурной мотивации. С. 174.
12. См. *Peckham, Morse.* The Triumph of Romanticism. University of South Carolina Press, 1970. P.10.
13. Это система структурных фигур типа *диады, триады, кватернера, пентакля* и пр. Подобные категориальные фигуры трансцендентны и организму, и машине, но могут использоваться для интерпретации и мышления как деятельности, и организованностей предметного мира. В эпоху Ренессанса именно они обрели особый авторитет, возрождая герметическую традицию, идущую из Древнего Египта к пифагорейству и неопифагорейству. Однако ориентация на такие категории свойственна прежде всего магическому сознанию. Об отношении *АГ* к магии мы вернемся в заключительной части статьи.
14. В связи с этим можно было бы сопоставить идеи *АГ* и с философскими работами основанного в Москве в 1952 г. Методологического кружка, в который входили А.А. Зиновьев, М. Мамардашвили и который с конца 1950-х по середине 1990-х работал под руководством Г.П. Щедровицкого. Что касается методологии Г.П. Щедровицкого, то в ней взглядам *АГ* мог быть близок разве что генетический принцип, вылившийся в проект содержательно-генетической логики, так и не получивший ни в деятельности самого кружка, ни за его пределами широкого развития. В остальном же методология Щедровицкого строилась не на принципах индивидуации, а как раз на принципах технологической социально-логической кооперации, не близких *АГ*. И даже в трудах Мамардашвили, не разделявшего технологического пафоса Щедровицкого и принимавшего феноменологические идеи Э. Гуссерля, рассматривается генезис «превращенных форм» сознания, одной из которых и было пространство. Но Мамардашвили всю жизнь оставался социологически мыслящим философом и боролся с так называемой «философской Робинзоной», а генетические модели *АГ*, скорее всего, ограничиваются изолированным опытом индивидуума. Так что здесь трудно найти прямые связи в развитии идей, касающихся генезиса такой формы сознания, как пространство.
15. Скорее всего, именно Гастон Башляр мог бы быть достойным собеседником *АГ*, ибо он, в отличие от Анри Бергсона, не мог ограничиться простым противопоставлением интуиции телесности и калькулирующему рассудку математизированного анализа. Башляр, физик и математик, не мог бы и просто продолжателем «формальной школы» — его феноменология и психоанализ выходили за рамки искусствознания, но в этом-то и была бы точка соприкосновения с *АГ*. Обратное движение к художественному творчеству и синтетическому процессу индивидуации внешних переживаний в новом артефакте много дало бы и Башляру. Башляра и *АГ* сближала бы та свобода, с какой они рассматривали феномены образного опыта, не пытаясь изначально встроить их в какую-то общую историсофскую схему или философскую парадигму. Их роднит как раз дух испытания, экспериментального, опытного анализа, в котором его итоги даны лишь в неясном предчувствии, а не в готовой артикулированной упорядоченной системе.
16. *Гидион З.* Пространство, время, архитектура. М., 1973; *Zevi B.* Architecture as a Space. New York, Horizon Press, 1957; *Kwinter S.* Architectures of Time. MIT Press, 2002.
17. А. Фосийон в своей «Жизни форм в искусстве» упоминает ее, но детального анализа все же не дает.
18. О значении камня для понимания массы мы здесь говорить не будем, но ограничимся замечанием о том, что камень был одним из основных архетипов в эстетике символизма, модерна и даже акмеизма.

19. Как писал И. Бродский, произведший на *АГ* впечатление исключительной гениальности, «скорость света есть скорость зрения./ даже тогда, когда света нет».
20. «Ведь пространство и масса являются не только эстетическими категориями, но стихийной первоосновой всякого художественного формообразования, а переживание пластического как такового и переживание пространственной динамики представляют собою два первичных, полярных друг другу типа человеческого творчества и мирочувствия, две основных магистрали, по которым протекает жизнь Духа» (*Габричевский А.Г.* Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. С. 430-431).
21. *Габричевский А.Г.* Античное — Там же. С. 67.
22. В статье «Я всю жизнь посвятил искусству...» Д.К. Бернштейн приводит письмо *АГ* И.В.Жолтовскому, в котором выражает свое почтение к советскому зодчему в несвойственном ему стиле панегирика. Но на его основании едва ли следует судить о сходстве вкусов этих людей, не учитывая того, что написано оно из сибирской ссылки, из которой Жолтовский со Щусевым *АГ*, в конце концов, вызволили. «Хранить гордое терпение» «во глубине сибирских руд» в советских условиях было бы для *АГ* как человека эпохи Ренессанса не остроумно.
23. В книге «Абстракция и Вчувствование», вышедшей в 1908 г., Воррингер развивает феноменологию, выходящую за пределы чисто оптического восприятия. Воррингер ссылается на Г. Вёльфлина, А. Шмарзова и их предшественников в немецкой философии, но не упоминает А. Бергсона, хотя последний к тому времени уже опубликовал такие работы, как «Опыт о непосредственных данных сознания» (1889) и «Материя и память» (1896). Но у самого Воррингера понятия тела еще нет. Он обсуждает лишь то, что происходит при отделении орнамента от стены и превращении его в рельеф как постепенный переход от изобразительной схематизации к вчувствованию. Одновременно становится ясно, что в этом процессе самый размер круглой пластики играет весьма существенную роль. Круглые пластические миниатюры и монументальные скульптурные тела воспринимаются совершенно по-разному, и соотношение абстрактной схематизации и живого вчувствования в них было бы совершенно непонятным, если не применить к их восприятию идею жеста как скрытую, подавленную в нем интуицию контакта и имитации.
24. *Габричевский А.Г.* Античное. С. 68.
25. *Bart P.* Система моды. М., 2003; *Wigley M.* White Out: Fashioning the Modern in Architecture in Fashion. Princeton Architectural Press, 1994.
26. Обычно в качестве основы общей теории систем видят категорию структуры, которая дополняется категорией процесса. Структурная онтология позволяет конструировать модели, в которых элементы и связи между ними образуют целостные, т.е. полные и замкнутые относительно какого-то процесса, комплексы функций. В лингвистике и антропологии структурные модели обычно строятся на этнографических и фольклористических данных. Таковы функциональные структуры К. Леви-Стросса или В. Проппа. Системные представления охватывают не только модели самих познаваемых объектов, но и совокупность предметных знаний, описывающих эти объекты с разных сторон. Представление о динамике и кинетике систем вместе с изменением их описаний в системах знания и составляет общее в разных версиях системно-структурной онтологии. Важную роль в описании структур внесла кибернетика, построив представление об обратной связи, а затем и логическая теория рефлексивных структур, развивавшая модели рефлексии в структурах знания и деятельности.
27. Насколько пролеткультовец А.А. Богданов и *АГ* могут претендовать на роль предшественников синергетики, я судить не берусь.
28. В особенности книги Р. Барта и Ж. Бодрийяра.
29. Особенно в книге «Слова и вещи».
30. М. Хайдеггер едва ли бы знаком с текстами *АГ*, что усиливает значимость сходства их взглядов.
31. *Габричевский А.Г.* Время в пространственных искусствах. — *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. С. 169-170.
32. Удивительно, но к таким фантазиям был склонен и русский драматург А. Сухово-Кобылин, во всем остальном совершенно чуждый фантастики.
33. Классическим в этой истории стал образ Галилея — и как изобретателя телескопа, и как создателя идеальных конструктивных способов отражения движения, изолированного от

воздействий среды. Против этой линии, в конце концов, пошел Бергсон в своей концепции времени.

34. Стоило бы сопоставить взгляды архитекторов ар нуво с идеями АГ. И тогда окажется, что в качестве исходных принципов ар нуво мы найдем множество почти не связанных начал: металлические конструкции Гюстава Эйфеля во Франции и Виктора Орта — в Бельгии, архитектуру органическую, функциональную, интеллектуальную и демократическую Л. Салливена и Ф.-Л. Райта — в США, экономичную и простую О. Вагнера — в Австрии, «арт-энд-крафт» Ч. Войси и Ч. Макинтоша — в Англии, не говоря уже о Ван де Вельде — в Германии, А. Гауди — в Барселоне и, конечно, Рудольфа Штейнера, чьи Гётеанумы принадлежат, разумеется, ар нуво. Однако промелькнувшее в стиле ар нуво понятие *нового* так и не было развернуто в полной мере и вскоре уступило место случайным внешним категориям — *либерти, сецессиона, югендитиля, или модерна*.
35. Турчин В.С. Социальные и эстетические противоречия стиля модерн. — Вестник МГУ. 1977. №6. С.70.
36. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М.: Искусство, 1989. С. 270.
37. Peckham, Morse. Op cit.
38. Мне пришлось быть участником методологического движения в кругу учеников Г.П. Щедровицкого, где разрабатывалась противоположная стратегия — от общего к частному. Показательной для нее работой можно считать весьма содержательную и интересную книгу одного из учеников Щедровицкого, киевского архитектора В.А. Никитина, где автор предлагает широкое понимание архитектуры, синтезирующей задачи создания среды на всех масштабных уровнях — от отдельных форм и зданий до пространственной организации города и региона (см.: Никитин В.А. Генезис архитектурной культуры. Тольятти, 1997). Соглашаясь с такой перспективой в принципе, я все же склонен видеть в ней стратегическую утопию, ибо для синтеза подобных уровней (в которые Никитин включает и мифологию, и экзистенцию, и технологию, в том числе и технологию коммуникаций) необходимо начинать с менее масштабных задач. И стратегия АГ, сторонящегося макромасштабных вопросов, мне ближе.
39. Бернштейн Д.К. Формула в контексте «Опыта по онтологии искусства» А.Г. Габричевского. — Введение во храм. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 643-648; Бернштейн Д.К. Я всю свою жизнь посвятил искусству... — Творчество. 1992. № 1. С. 13-18; Бернштейн Д.К. «Во тьме долины...». Александр Габричевский. «Мир мыслителя и художника». — Независимая газета. 17 декабря 1992 г. С. 7.
40. Ревзин Г. К вопросу о специфике философской позиции А.Г. Габричевского. — Вопросы искусствознания'4/94. С.108-121.
41. Успенский Б.А. Ego Loquens. Язык и коммуникативное пространство. М., 2007.
42. Стоит отметить, что АГ, будучи необыкновенным знатоком истории архитектурных теорий, в своих собственных идеях практически никогда не ссылаясь на авторитетные источники — от Витрувия до О. Вагнера. Исключение составляет лишь И. Жолтовский, из чего вовсе не следует, что он видел в нем итог развития архитектурной мысли.
43. Элиаде М. Шаманизм, архаические техники экстаза. Киев: София, 2000.
44. Не учитывая шаманизма как способа идеологического внушения, невозможно понять успех таких политических лидеров, как Муссолини, Сталин и Гитлер, хотя элементы артистизма как слабо выраженного шаманизма присущи почти всякому социальному и публичному лицу — поэту, артисту, философу, военному.
45. Случайно появившиеся в этом контексте тунгусы как раз могут служить примером племени, чья мифология почти неизвестна. Тунгусы — классический вариант шаманизма.

В связи с шаманизмом (иногда само слово относят к тунгусам, но есть и иные мнения, указывающие на влияние буддизма и ламаизма на религиозные представления северных народов Сибири) нелишнее вновь обратиться к связям АГ с В. Кандинским, с которым он сотрудничал некоторое время в ГАХН. Не так давно в США издана книга Пегги Вейсс об этнографических исследованиях молодого Кандинского в Вологодской губернии (1898) среди зырян — и впечатление от шаманизма, с которым он там столкнулся. По мнению П. Вейсс, влияние шаманизма на Кандинского (сам он происходил из зырян, а его фамилия — от селения Кондинск) было настолько сильным, что во многом определило его творческий путь и в особенности — последний период. Но здесь в шаманизме раскрывается сторона, практически

никак не затрагиваемая *АГ*, а именно — употребление галлюциногенов и наркотиков в овладении пространством (хотя сам *АГ* не был чрезмерно убежденным трезвенником). Не известно, в какой мере Кандинский посвящал *АГ* в свои юношеские экспедиции, но не исключено, что о принципах галлюциногенного исследования пространства они говорили. Для северных народов шаманский опыт связан и с отрицательным отношением к христианству, в котором они видели религию завоевателей. Показательно, что используемые для галлюцинаторных целей грибы по-русски называются *поганки*, т.е. указывает на их популярность у язычников. В любом случае попытка палеонтологической реконструкции онтологических основ творческого акта слишком явно соприкасается с ситуацией шаманских путешествий в актах излечения болезней. И ограничить опыт палеонтологического генезиса форм одной лишь феноменологической практикой вчувствования значило бы сильно сузить его реальную базу. Тем не менее в шаманской технике заметны некоторые черты эйдетической редукции: звуки, издаваемые при камлании, нарочито лишаются каких бы то ни было смысловых лексических ассоциаций. Но при всех допустимых точках соприкосновении *АГ* с Кандинским нельзя не учитывать и ранее отмеченный нами факт невозможности принятия *АГ* концепции, редуцирующей все богатство исторических форм к какой-то одной, теоретической или архаической, схеме (см.: *Weiss, Peg. Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman.* Yale University Press, New Haven and London, 1995; а также: *Шалабин, Валерий.* Василий Кандинский — художник, этнограф и шаман. — <http://www.vavilon.ru/textonly/issue6/shalabin.htm>

46. Самым известным гением такого рода остается знаменитый австро-сербский изобретатель Николай Тесла. Почти все изобретения, определившие формы жизни в XX в. — веке электричества, — создал этот одинокий гений. Подобно тому, как И. Ньютон подарил миру законы сил тяготения и движения масс в пространстве, перекликающиеся с интуициями барокко, Тесла изобрел все те приборы, которые сделали мир независимым от пространства, поскольку именно он открыл способы мгновенной передачи электроэнергии на расстояние. Символика прозрачности, проницаемости и эфемерности мира в значительной мере исходит из невидимой силы электромагнитных излучений и вибраций. Идея светового излучения из ренессансного луча зрения превращается в XX в. сначала в гурджиевский «луч творения», а и позднее — в лучевые феномены радиоактивности.
47. Алхимические принципы архитектуры ни *АГ*, ни Хайдеггер не восстанавливали, хотя их современник, латышский эмигрант в США Лидкальнь, до сих пор остается загадочной фигурой, магическим способом передвигавшим (судя по оставшемуся его замку во Флориде) огромные каменные блоки. Не менее загадочным, чем Н.Тесла, кого подозревают в том, что знаменитый тунгусский метеорит был не космическим пришельцем, а созданной самим Теслой в качестве эксперимента огромной шаровой молнией, направленной им в малонаселенный район Сибири ровно сто лет тому назад, 30 июня 1908 г. Мощность взрыва приравнивают к мощности 1500 атомных бомб, взорванных над Хиросимой и Нагасаки.