

Адаскина Н. ГАХН и Полиграффак ВХУТЕМАСа // Вопросы искусствознания. 1997, №2. С. 24-34

Наталья Адаскина

ГАХН и Полиграффак ВХУТЕМАСа

В декларативных документах ГАХН многократно подчеркивалось, что «Академия является в Советской России высшим центром научного искусствознания, привлекая к себе все выдающиеся ученые силы страны. Она устанавливает теснейшую связь с другими искусствоведческими учреждениями, сотрудничая с ними или ими руководя»¹. В докладе 1922 года П.Коган формулировал эту задачу ГАХН еще шире: «Академия является не только научным, но и руководящим органом в области искусства (выделено мной. — *Н.А.*), и эта задача должна выполняться наряду с первой, чисто научной, заключающей в себя синтез искусства»².

ГАХН и Полиграффак Вхутемаса не были связаны организационно, тем не менее между ними существовало прочное и многообразное взаимодействие. Оно осуществлялось прежде всего через активную творческую деятельность в обоих учреждениях ряда крупных теоретиков искусства, ученых и художников. Назовем их имена: В.Я.Адарюков, А.В.Бакушинский, А.А.Сидоров, М.И.Фабрикант, П.А.Флоренский, В.Д.Фалилеев, А.М.Эфрос, В.А.Фаворский, А.И.Ларионов, М.И.Щелкунов, К.С.Вахромеева. Все они сотрудничали в интересующих нас заведениях в разные годы, то есть не всегда одновременно, однако общая атмосфера художественной жизни Москвы 1920-х годов способствовала тесным творческим контактам коллег. Кроме того, нужно иметь в виду, что в заседаниях секций ГАХН часто принимали участие искусствоведы и художники, не являвшиеся ни членами, ни сотрудниками Академии. В этой связи можно назвать Н.Н.Купреянова, одного из ведущих педагогов Полиграффака.

Помимо «личных» связей, ГАХН и Полиграффак объединяло участие в некоторых общих мероприятиях — таких, как дискуссии, издания, выставки. Можно говорить и о единстве художественной идеологии, принятой и развивавшейся и в Академии, и на факультете ВХУТЕМАСа—ВХУТЕИНа. Разумеется, в первую очередь речь должна идти об идеологии в области книжного искусства и искусства графики.

Прежде чем перейти к анализу конкретных фактов и их интерпретации, необходимо сделать следующую оговорку. Полиграффак, при известной полемичности отношений между ведущими педагогами, сопровождавшей десятилет-

нюю историю факультета³, предстает тем не менее перед нами как достаточно определенная в своих идейно-теоретических установках художественная группа. В то же время ГАХН в глазах современного историка распадается на отдельные, часто плохо стыкующиеся между собой направления научно-теоретической деятельности⁴. В нашем очерке ГАХН будет представлена не во всей полноте идейно-художественных поисков, но вполне определенными участками исследовательской работы, важными для Полиграффака и непосредственно с ним связанными, — деятельностью Полиграфической секции (или Секции Полиграфических искусств) ГАХН⁵, возглавлявшейся А.А.Сидоровым, Секции Изобразительных искусств, руководимой А.Г.Габричевским, членами которой были А.В.Бакушинский, А.А.Сидоров, В.Д.Фалилеев, и Библиологического отдела, первым руководителем которого был Н.Ф.Гарелин.

Сравнивая программы ГАХН и Полиграффака ВХУТЕМАСа, мы сразу же обнаруживаем единство интересов и подходов. В своем докладе-декларации в 1920 году первый декан факультета В.Н.Масютин формулировал: «Основной задачей Печатного факультета⁶ является развитие художественной культуры слушателей параллельно с ознакомлением со всеми деталями печатного мастерства. В задачи факультета входит такая постановка ознакомления с мастерством, при которой с наибольшей убедительностью выяснились бы те основные свойства, по которым роднят его с искусством. Вскрыть в мастерстве его наиболее ценную сущность — красоту является лозунгом факультета⁷. Печатные техники, изучавшиеся на факультете уже с осени 1921 года были сгруппированы вокруг проблемы книги. «В основу новой Программы было положено условие выпускать из мастерских художественно образованного техника книги. Для этого понадобилось создать <...> совершенно новые дисциплины, развить изучение отдельных специальных техник гравюры и связать всю программу общей идеей подчинения <...> — идее создания художественной книги»⁸. Основными проблемами, которыми занималась Секция Полиграфических искусств ГАХН, были также, как и на Полиграффаке, книга и графические искусства, рассматриваемые главным образом в отношении к книге. Некоторые из «совершенно новых дисциплин» Полиграффака разрабатывали специалисты из ГАХН. О целях, задачах и структуре Секции Полиграфических искусств в информационной статье А.И.Кондратьева сказано: «Предметом научного исследования Секции является всестороннее изучение книги, как таковой, а также всех вообще вопросов социологического, эстетического и технологического порядка, связанного с книгой и ее производством»⁹.

В секции работали три группы: книговедения, печатно-графическая и библиотечная. При секции был организован музей полиграфических искусств. Им управляла особая коллегия: В.Я.Адарюков (председатель), А.И.Ларионов, Н.М.Пожарский и М.И.Фабрикант. В отчетах секции ГАХН мы находим и прямые указания на интерес ее сотрудников к художественной педагогике (что редко), и многочисленные названия докладов, статей, совпадающие с названиями учебных курсов Полиграффака. При этом часто трудно определить, что было первично: задача подготовки учебного курса или научное исследование, позднее превратившееся в цикл лекций. Скорее всего обычным был вариант одновременной, буквально параллельной работы.

Нам известно, что в ноябре 1923 года в Полиграфической секции были прочитаны и обсуждены доклады М.А.Доброва («Программа полиграфическо-

го образования») и А.И.Ларионова («Программа изучения полиграфического мастерства») ¹⁰. В момент организации секции основной темой ее исследований было намечено изучение истории книги в России. По этой теме был прослушан целый ряд специальных докладов. Работа завершилась изданием двухтомной монографии «Книга в России» под редакцией В.Я.Адарюкова и А.А.Сидорова. Одновременно шла работа по систематизации и углублению знаний об истории западноевропейской книги и гравюры, важную роль в которой играл М.И.Фабрикант. Мы указываем лишь на некоторые, существенные для нашей темы аспекты творчества таких историков искусства, как Сидоров или Фабрикант, однако необходимо учитывать, что даже в простом перечне названий их докладов и публикаций, сделанных в Полиграфической, а также в других секциях и отделениях ГАХН, поражают одновременно и широта интересов, и охват материала, и глубина и детальность профессиональных знаний о предмете. Сразу же укажем: на Полиграффаке ВХУТЕМАСа Адарюков читал лекции по истории книги, Сидоров делил с другими специалистами курс «композиции книги», Фабрикант в разные годы читал историю гравюры, историю графических искусств и историю гравюрного искусства.

Помимо традиционной исторической тематики, важными направлениями полиграфических исследований в ГАХН были: во-первых, изучение современной художественной практики, а во-вторых, новые, нетрадиционные подходы к материалу графики и графического творчества. У этих направлений были существенные пересечения. Оба имели серьезный отклик в научно-педагогической работе Полиграффака. Творчество современных графиков изучали в ГАХН так же детально, как и историю графических искусств. «Героями» докладов, прочитанных в ГАХН, были: В.А.Фаворский и А.И.Кравченко, А.И.Усачев и М.А.Добров, В.А.Серов и С.М.Шор, А.В.Средин, П.И.Львов, Г.С.Верейский, Н.П.Феофилактов, Д.И.Митрохин, Н.Н.Купреянов и др. Иногда, как в случае с Митрохиным, организовывались выставки и показы произведений. В поле внимания гахновских искусствоведов помимо москвичей были и ленинградские графики. Так, в октябре 1925 года А.А.Федоров-Давыдов в докладе «Ленинградская школа графических искусств» формулировал особенности этой школы, в частности он отмечал как специфическую черту ленинградской гравюры «преобладание <...> чистой графики над гравюрой», а также влияние «Мира искусства», что, впрочем, уже было очевидно и прежде ¹¹. А в январе 1927 года с обзорным докладом о ленинградской графике в Графической комиссии Секции Пространственных искусств (СПИ) выступал ленинградский искусствовед В.В.Воинов ¹². Не упускали из виду и проблематику современной западной графики и полиграфии. Были прочитаны следующие доклады: М.И.Фабрикант — «Западные новинки в полиграфии в библиотеке Академии» ¹³, П.Д.Эттингер — «Достижения немецкого печатного искусства» ¹⁴, А.А.Сидоров — «О международной книжной выставке 1927 года в Лейпциге». В своем анализе лейпцигской выставки Сидоров сформулировал существенную проблему, волновавшую художников книги тех лет: «выставка имела целью отграничить *Kunst im Buch* от *Buchkunst*, что удалось не вполне» ¹⁵.

Мы знаем, что проблема «искусства книги» как такового, независимо от наличия в книге иллюстраций и украшений, была важнейшей проблемой Полиграфического факультета. Теоретикам книги — таким, как Фаворский, —

приходилось бороться на два фронта: со старой идеологией украшательства и с новой идеологией техницизма производственников. И со второй, преломление которой в конкретных условиях ВХУТЕМАСа он называл «игрой в инженера», — борьба велась даже более напряженно, чем с первой¹⁶.

В работе искусствоведов ГАХН мы чувствуем этот «ветер времени» в интересе к производственной стороне полиграфического искусства и к его «периферийным» жанрам. Так, наряду с вполне традиционными темами — такими, как «Современная русская литография» (П.Д.Эттингер. 10.04.1924) — в том же году появляются более «производственно» заостренные темы: «Печатное и бумажное дело в СССР» (М.И.Щелкунов), «Тоновая гравюра и фотомеханические способы репродукции» (Л.Р.Варшавский), «Фотография как вид печатного искусства» (Б.Д.Подлuzский), а в 1927-м еще более «производственнически» звучащие: «Индустриальная графика» (Л.Р.Варшавский) и «Левая изореклама и потребитель» (Н.А.Попов). Однако «производственническая» идеология не имела шансов укрепиться в рассматриваемых нами секциях ГАХН, так же как и на Полиграффаке ВХУТЕМАСа. И там и тут утверждалась иная, более сложная художественная идеология, о которой будет сказано ниже.

Вернемся к проблеме книги и книжного искусства. Во ВХУТЕМАСе эта проблема теоретически обозначалась как «композиция книги». В названии *композиция*, казалось бы, вполне привычном для художественно-ремесленных училищ и школ прикладного искусства, все-таки звучал отголосок полемики с «производственниками», отдававшими безусловное предпочтение термину «конструкция». Мы останавливаемся на этих акцентах, так как речь идет о формировании новой художественной специальности «книжного дизайнера», в своей дальнейшей эволюции в нашей стране уже в 60-е годы воспринявшего «производственнический» термин «художественное конструирование книги». Новизна теоретической постановки проблемы книжного искусства привела к тому, что курс «композиция книги» подготовили и читали (по разделам) несколько лекторов: Н.П.Киселев, А.А.Сидоров, А.М.Эфрос, В.Д.Фалилеев. К теории книги шел в своих курсах «Теории композиции» и «Теории графики» Фаворский. Практическое обучение-воспитание осуществлял во вхутемасовской типографии Н.И.Пискарев. К «книжной» проблеме так или иначе оказывались причастны едва ли не все педагоги факультета. «Все специальности перекрещиваются на отделении книги, как основном стержне факультета», — говорилось в одном из документов Полиграффака¹⁷.

Во ВХУТЕМАСе выявилась нерешенность проблемы «композиции книги». Обеспокоенность этим обстоятельством незамедлительно отозвалась в ГАХН проведением в ноябре 1922 года заседания типа «круглого стола», в котором с докладами на тему «композиции книги» выступили М.И.Фабрикант, В.И.Язвицкий, А.А.Сидоров, А.И.Кондратьев, И.И.Лазаревский, К.С.Вахрамеев, Л.Р.Варшавский и др.¹⁸.

Как можно было понять из приведенного выше перечня имен графиков, крупнейшие московские художники, они же в ряде случаев и ведущие педагоги Полиграффака, были объектами искусствоведческого изучения в ГАХН. Но они же активно выступали в качестве исследователей, теоретиков. То есть творческие проблемы, с которыми педагоги Полиграффака шли к своим ученикам, оказывались в поле пристального внимания гахновских искусствоведов, а самих

художников привлекали к работе в ГАХН. Для художников, выступавших в роли искусствоведов, характерен интерес к крупным, принципиальным проблемам. Можно назвать в качестве примера доклады М.А.Доброва «Место гравюры среди пространственных искусств» (1925) или А.И.Кравченко «О значении роли художника-графика в современном полиграфическом производстве» (1927). Доклад Кравченко был скорее всего спровоцирован Всесоюзной Полиграфической выставкой, проводившейся в Москве в том же году. Выставке была посвящена также и статья Купреянова, поднимавшая ту же важнейшую для всех графиков 20-х годов проблему «художник и производство»¹⁹.

Купреянов обладал теоретическим складом ума и литературными способностями. В своих статьях он давал точный и глубокий анализ текущего художественного процесса. Он видел исторические истоки современных проблем и умел показать это даже в небольших журнальных рецензиях. Купреянов был интересен для гахновцев и как художник, и как теоретик. Его творчество изучали: собирали образцы его шрифтов и гравюр для музея секции, обсуждали на заседаниях. В сентябре 1922 года планировался и его доклад «Бумага и шрифты»²⁰. Сведениями о том, состоялся он или нет, мы не располагаем. Однако известно, что не прошла мимо внимания секции его статья «К вопросу о художественности шрифта»²¹.

Во ВХУТЕМАСе к проблеме шрифта подходили так же осторожно, как и к «композиции книги». В 1921 году была создана специальная лаборатория по шрифту, руководство которой было поручено Купреянову. В следующем году «Шрифт» вели совместно Купреянов, Фаворский и Пискарев. Позднее эта лаборатория называлась «Лабораторией книги», ее консультантом был П.А.Флоренский. Здесь ставились психофизические опыты восприятия знаков. Экспериментальные работы по читаемости букв, выполненные студентами факультета, были показаны на Всемирной выставке декоративных и промышленных искусств в Париже (1925).

Проблема шрифта на всем протяжении 20-х годов была в центре внимания художников, искусствоведов и книгоиздателей. Так, Комиссия по изучению русских иллюстрированных изданий, образованная (1923) при Государственном издательстве и объединившая специалистов книжного дела, в том числе и большинство упоминавшихся в нашем очерке, одним из первых поставила «вопрос о создании нового типографского шрифта, взамен старых шрифтов, уже не удовлетворяющих издательским потребностям современности»²². Среди полутора десятков докладов, намеченных комиссией для обсуждения, можно отметить следующие: Сидоров — «Введение в теорию шрифтов»; Щелкунов — «Принципы красоты шрифта»; Фалилеев — «Композиционные основы шрифта», а также доклады Язвицкого и Калашникова, освещавшие, используем современную терминологию, эргономический аспект проблемы.

В 1928 году, когда вопрос о шрифтах рассматривался в ГАХН в серии совместных заседаний Библиологического отдела и Графической комиссии СПИ, до его решения было еще далеко, хотя уже появились попытки подведения первых итогов. В январе был заслушан доклад В.Н.Адрианова «Работа по новому шрифту Гознака», в марте М.Л.Горшкова «Итоги работы комиссии по стандартизации шрифтов» и некоторые другие на эту тему. В мае Сидоров докладывал «Программу экспериментальных работ по удобочитаемости шриф-

тов на приборе», в которой можно увидеть переключку с аналогичными экспериментами во ВХУТЕМАСе и их продолжение²³.

В научной и педагогической работе Полиграффака ВХУТЕМАСа и в исследованиях полиграфической секции ГАХН постоянно шло пересечение, взаимодействие двух векторов — исторического и современного. На современность стремились смотреть умудренным взглядом историка, историю оживлять новаторским интересом современности. Особенно ярко это можно увидеть в работе А.И.Ларионова, активно трудившегося и в Академии и во ВХУТЕМАСе. На Полиграффаке он в течение ряда лет (1922—1927) читал лекции по «Истории письма» (другое название курса «История письменности»), а в 1927-м вел Лабораторию книги. Одновременно он в высшей степени активно работал в ГАХН в полиграфической секции и в Лаборатории танца.

Ларионов окончил физико-математический факультет Московского университета и в качестве вольнослушателя занимался историей искусства и лингвистикой на историко-филологическом. В его научном творчестве мы находим, возможно, один из ранних опытов применения строгой математической систематизации к материалу художественного творчества — своеобразное предчувствие будущего структурализма и семиотических методов. Ларионов самостоятельно разработал курс истории письменности, где изобразительные (графические) формы рассматривались по аналогии с языковыми. Во *введении* формулировались общие принципы курса: «Общее понятие о языке, или способе общения и средства передачи идей. Значение письменности, или средства передачи и закрепления культурных завоеваний человечества. Язык слов и язык жестов и способы их письменного закрепления»²⁴. Пристальное внимание лектора-исследователя было направлено на выявление способов насыщения форм (в том числе и графических) смыслом. В поисках этих «механизмов символизации» он углубляется в историю, к наиболее древним вариантам «предметного письма» с помощью узлов, раковин, палочек и прочего, постепенно приближаясь к современности — к современным шрифтам, аббревиатурам, монограммам и пр. Ларионова чрезвычайно занимала проблема современной идеографии. 22.11.1922 года в Полиграфической секции ГАХН он сделал доклад «Современная идеография», где, анализируя современную промграфику (товарные знаки, фабричные марки и др.), он обнаружил, «что в них проходит *вся история письменности*, что на них отразились *все без исключения этапы развития письменности* от чисто фигуративных идеограмм, через идеограммы символического характера, к принципу Rebus'a, <...> — и вплоть до полного торжества фонетической письменности, являющейся последним этапом этого развития»²⁵. В материале современной промграфики автор обнаруживал многообразие исторических форм от «просто знаков» — а'la египетские изображения, до символических «графических тропов», метафор и пр. Доклад вызвал интерес коллег. Сидоров подчеркивал значение исследуемого материала для современной экономики («экономика апеллирует к языку искусства»), рассматривал промграфику как «вхождение искусства [в жизнь] сквозь печать»²⁶.

Исследования Ларионова имели несомненное прикладное значение, особенно если учитывать его деятельность на Полиграффаке, где ярко проявлялась нацеленность на плакат, промграфику — вообще на прикладные формы графического искусства. С другой стороны, они имели столь же несомненное чисто

научное значение. Этот второй аспект сближает их с исследованиями П.А.Флоренского.

Так же как и Ларионов, Флоренский пришел в искусствознание как представитель строго научного подхода. Это вытекало из его естественно-научных и математических занятий, которые он сам считал основанием своих философских построений. «Мои занятия математикой и физикой, — писал он, в набросках к автобиографии, — привели меня к признанию формальной возможности основ общечеловеческого мирозерцания (идеи непрерывности, теория функций, числа)²⁷. Именно так, «воспользовавшись данными математики, физики, психологии и эстетики»²⁸ создал он свой курс «Анализ пространственных форм»²⁹ для Полиграффака.

Флоренский, конечно, был знаком с идеями и наработками Ларионова. Они встречались и во ВХУТЕМАСе и в ГАХН. Флоренский не случайно пригласил Ларионова быть его сотрудником (соредактором) в работе над «Симболариумом»³⁰. Сопоставление предисловия и плана словаря символов (*Symbolarium*'a) с программой курса «История письмен» Ларионова и конспектом его доклада по современной идеографии убеждает нас в том, что проект словаря идеографических символов был самым прямым образом связан с теоретической и педагогической концепцией Полиграффака, определяющей чертой которой было глубоко содержательное отношение к любой графической форме, включая наиболее утилитарные виды графики. Эта концепция прежде всего была связана с теоретической деятельностью В.А.Фаворского.

Как свидетельствует Е.А.Некрасова, в ГАХН работа над «Симболариумом» обсуждалась на заседаниях Комиссии по изучению проблематики и эволюции художественного образа. В этой связи был прослушан доклад А.А.Сидорова «Проблема образа и символа в изобразительном искусстве». К работе предполагалось привлечь А.Г.Габричевского, С.Н.Дурылина, В.Н.Зубова, Д.С.Недовича, В.О.Нилендера, М.А.Петровского, А.А.Сидорова, Г.И.Чулкова и других, в том числе и молодых искусствоведов, студентов МГУ.

Работа Флоренского по изучению идеографических форм, несомненно, перекликается со стремлением художников авангарда к установлению прочных, общезначимых трактовок элементарных форм и объективного отношения к формообразованию в целом. Но эти мастера, как правило, не доходили до анализа историко-культурной, семантической нагруженности форм. Они скорее были склонны создавать новую семантику, новую визуальную мифологию, ярким примером которой может служить супрематизм Малевича. Представляется, что позиция Флоренского была ближе к идеям Хлебникова, к его деятельности по «обнажению корней» и «пробуждению уснувших в слове смыслов». Для искусствоведческих рассуждений Флоренского характерно сочетание острых, абсолютно непредубежденных наблюдений над процессами восприятия с глубокими разносторонними знаниями истории, философии, мифологии, законов мышления. Ему свойственно умение подняться от зорко увиденных частностей к высокотеретическим обобщениям.

Еще одним интересным научным событием, связывающим Полиграффак и ГАХН, стала полемика между Флоренским и Бакушинским по проблеме «обратной перспективы». Флоренский пояснял, что статья об обратной перспективе, написанная им в октябре 1919-го и известная современникам по докладу,

сделанному автором 29.10.1920 года на заседании Византийской секции МИХИМ*, является частью его работы и «подступом» к проблеме пространства в изобразительном искусстве³¹. Среди слушателей и оппонентов своего доклада Флоренский называет Сидорова и Фабриканта³². Однако наиболее яркая и принципиальная реакция последовала несколько позднее в виде обширной статьи А.В.Бакушинского, опубликованной в гахновском журнале «Искусство»³³. Выступление Бакушинского было, по-видимому, вызвано уже не только докладом Флоренского, но и его лекциями на Полиграффаке, широко обсуждавшимися в московских художественных кругах. Этот эпизод еще раз показывает нам, как тесно переплеталась идейно-художественная деятельность Полиграффака и ГАХН. Их идейная близость проявлялась не только во взаимной реакции на работу другого учреждения, не только в открытой перекличке тематики исследований и прямом перенесении их из одних стен в другие, но и в глубинном совпадении подходов и позиций — в совпадении в целом реакции на поставангардную ситуацию в искусстве.

Анализ исследований, проводившихся в ГАХН, дает возможность увидеть весьма широкий спектр самостоятельных, оригинальных направлений, восходящих к нескольким различным философским и искусствоведческим источникам и развивающих их идеи и подходы. Однако, несмотря на это многообразие, большинство искусствоведческих работ ГАХН объединяет общее положение: все они так или иначе заняты поисками *смысла* художественной формы, ее ассоциативного богатства и культурной наполненности. В этом искусствоведческая школа ГАХН противостоит авангардистской концепции самоценности и абсолютности формы.

Характерно, что «ревизией» самоценной пластической формы были заняты в начале 20-х годов не только искусствоведы, лингвисты и философы, но и художники, причем и поставангардные мастера — такие, как Фаворский, — и прошедшие через самое горнило авангардизма, бывшие среди его создателей, — такие, как Кандинский.

В обзорном очерке взаимодействия ГАХН и Полиграффака невозможен полноценный анализ теоретических позиций, характерных для деятелей этих учреждений, но хотя бы пунктиром наметить совпадения и переклички идейно-художественных концепций необходимо. В этой связи нужно вспомнить о человеке, никак не связанном с ВХУТЕМАСом лично, но оказавшем воздействие на современное искусствознание именно в намеченном нами плане. Это Г.Г.Шпет, о философии которого Е.В.Пастернак пишет так: «Феноменология открывала для Шпета возможности исследований пути образования смысла, причем не только в абстрактном аспекте, но и в их исторической конкретности. Согласно Шпету, анализ сознания предполагает историческое исследование „смысловой“ деятельности человека — в искусстве, литературе, науке, религии и т.д.»³⁴

Известно, что теория Шпета о «внутренней форме слова» была использована в искусствоведческих работах — например, при исследовании проблем художественного образа. В предисловии к гахновскому сборнику мы читаем: «В противоположность так называемым формалистам типа „ОПОЯЗа“, художест-

* Московский Институт Историко-Художественных Изысканий и Музееведения при Российской Академии Материальной Культуры Наркомпроса.

венная форма понимается здесь как „внутренняя форма“, тогда как формалисты ограничивают свои изыскания областью форм внешних»³⁵. А далее, в статье Н.И.Жинкина «Проблема эстетических форм», утверждается: «...образ, прежде всего, каким бы он ни был: словесным, пространственным, музыкальным, — выражает и подразумевает»³⁶.

Лингвисты и философы делали, как мы видим, акцент на содержании художественного образа и рассуждали о способах его выражения, искусствоведы, специализировавшиеся в области пространственных искусств, и в первую очередь теоретики-художники основное внимание уделяли содержательности самих форм, что было закономерной реакцией на беспредметность, привитую традиционным изобразительным искусствам авангардом. Это были попытки расширить действие формально-аналитических методов на все разнообразие художественной практики, с одной стороны, и обнаружить слои культурных смыслов даже в элементарных формах — с другой.

Мы уже касались этой проблемы применительно к работам Ларионова и Флоренского. Эту же тенденцию можно считать основной в теории Фаворского. «Объектом рассмотрения и изучения в курсе теории композиции, — писал он в „Методической записке“, — является форма, но, употребляя этот термин, мы не предполагаем обычно противопологающего ему термина „содержание“. <...> В таком случае форма рассматривается как средство, причем это средство как бы получает свое специфическое содержание — „идеологию средств“, и отдельно рассматривается содержание, которое без скачка не может стать формой. <...> Под формой мы хотели бы понимать художественное произведение в целом (включая сюда и сюжет, и тему), рассматриваемое с точки зрения целостности восприятия. Поэтому, если и противопоставлять форму чему-либо, то не содержанию, так как форма должна иметь присущий ей смысл, а материалу...»³⁷

К этому же единству содержания и формы — к содержательности формы — приходит в своих исследованиях А.Г.Габричевский: в его рассуждениях архитектурная форма складывается из соединения «вещества сознания», т.е. архитектурной идеи-формы, с «веществом материи»³⁸. Еще важнее для наших сопоставлений принципиальное отношение Габричевского к истории искусства как ценности, идущее вразрез с теориями современных архитекторов-новаторов. Позиция Габричевского (так же как и Фаворского) представляется наиболее продуктивной и адекватной историческому моменту — ситуации «заката авангарда». В.Ф.Маркузон писал о Габричевском: «Всеобъемлющая широта А.Г. в его подходе к архитектуре определила его уникальную позицию во время тридцатилетней войны между конструктивистами и „классиками“. Его дружеские отношения с конструктивистами первого поколения не прерывались. Мне хорошо известно и документально зафиксированное глубокое уважение к его авторитету со стороны М.Я.Гинзбурга и Весниных, несмотря на далеко не случайную близость Габричевского с И.В.Жолтовским»³⁹.

Что касается Фаворского, то несмотря на решительное неприятие его позиции во ВХУТЕМАСе («левыми» художниками, называвшими его и Флоренского «производственными мистиками»⁴⁰, именно он оказался инициатором продолжения и развития их новаторских педагогических методов, основанных на формально-аналитических экспериментах авангарда.

В программах, предложенных Кандинским для ИНХУКа в 1920 году и для ГАХН в 1921-м, его отношение к форме можно оценить как вполне авангардист-

ское утверждение ее самоценности. Однако настойчивые поиски устойчивых образно-психологических ассоциаций при восприятии элементарных форм, намечают тенденцию к выявлению культурных смыслов форм. Известно, что увлечение Кандинского «психологизмом» было одной из причин его разрыва с группой художников ИНХУКа, перешедших в это время к концепции «производственного искусства». Именно эти художники, как их еще называли «конструктивисты из ЛЕФа», были жесткими критиками линии Полиграффака и оппонентами Фаворского.

Итак, мы можем констатировать, что тесные связи, существовавшие между Полиграффаком и ГАХН, обеспечивали высокий уровень преподавания на факультете искусствоведческих дисциплин. Студенты имели счастливую возможность получать теоретические знания по своей профессии «из первых рук» — из рук лучших, ведущих специалистов в этой области, так же как и графическое искусство — из рук лучших художников тех лет. В то же время само искусство художников-педагогов, их художественные идеи и творческие концепции оказывались материалом для исследований в области графического искусства в ГАХН.

И Полиграффак ВХУТЕМАСа, и секции ГАХН осуществляли важную миссию сохранения культурных традиций, восстановления разрушенной авангардным взрывом последовательности художественной эволюции. В научном и художественном творчестве этих коллективов, так же, как и, к примеру, в творчестве художников группировки «4 искусства» и некоторых других, совершалась необходимая для того исторического этапа работа по введению накопленного авангардом опыта — опыта его художественных открытий и изобретений — в неавангардное (традиционное) течение художественного процесса, обогащению этим опытом современного искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Государственная Академия Художественных Наук. Бюллетени ГАХН. М., 1925. №2—3. С. 2.
2. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Д. 8, л. 1.
3. Об этом см.: Адашкина Н. ВХУТЕМАС. Полиграфический факультет. — ГТГ. Вопросы русского и советского искусства. Материалы научных конференций 1972—1973 гг. Вып. 3. М., 1974; она же. Из истории Полиграффака ВХУТЕМАСа (Объективно-аналитические и творчески-личностные начала художественной педагогики). — Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика 34. Современный дизайн и наследие ВХУТЕМАСа. М., 1982.
4. Хотя руководство ГАХН неизменно стремилось к объединению усилий всех отделений, секций и комиссий для решения общих задач и в ряде случаев это прекрасно удавалось, все-таки различий в тематике и подходах между различными группами оставалось очень много. Об «эклектичности» тематики и направлений деятельности ГАХН может свидетельствовать список ассоциаций, собравшихся «под крышей» ГАХН: 1. Ассоциация по изучению современной музыки <...> 2. Ассоциация по изучению творчества Александра Блока <...> 3. Ассоциация художников революционной России <...> 4. Ассоциация фотографов <...> 5. Ассоциация ритмисто в <...> и др. — Бюллетени ГАХН. М., 1925. №2—3. С. 8.
5. Полиграфическая секция образовалась в марте 1922 года; с мая 1925-го Секция, как было указано в схеме 1926 года, была преобразована в секционную комиссию в двух вариантах: графических искусств — в цикле пространственных искусств и полиграфии — в цикле декоративных искусств. (См.: Бюллетени ГАХН. 1925. №2—3. С. 1). На деле обе комиссии работали в самом тесном контакте, практически их деятельность перетекала из одной комиссии в другую и осуществлялась в большой степени индифферентно теми же людьми. Как можно судить по архивным материалам, работа по полиграфической тематике велась также и в Библиологическом отделе.

- 06.11.1925 г. Сидоров сделал специальный доклад на тему: «Связь научных работ Библиологического отдела с работой б.органов Полиграфической секции и план издательской деятельности» (Бюллетени ГАХН. М., 1925. С. 51).
6. За десять лет существования факультета его название неоднократно изменялось: 1920 г. — печатный факультет; 1921—1922 — графическо-печатный, графический или печатно-графический; 1922—1924 — графический; 1924—1925 — художественно-полиграфический или графический; с 1925 — полиграфический.
 7. РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 117, л. 9.
 8. РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 117, л. 1 (об).
 9. *Кондратьев А. И.* Российская Академия Художественных Наук. — Искусство. М., 1923. №1. С. 435.
 10. *Базыкин М.* Полиграфическая секция Российской Академии Художественных Наук. М., 1924. С. 3. Сообщается, что доклад М. А. Доброва состоялся 01.11.1923, доклад А. И. Ларионова — 08.11.
 11. Бюллетени ГАХН. М., 1925. № 2—3. С. 48.
 12. Бюллетени ГАХН. М., 1927/28. № 8—9. С. 37.
 13. *Кондратьев А. И.* Указ. соч. С. 437. Дата доклада указана неопределенно: в период с сер. 1922 по сер. 1923 г.
 14. *Базыкин М.* Указ. соч. С. 7; доклад был прочитан 12.05.1924 г.
 15. Бюллетени ГАХН. М., 1927/28. № 10. С. 56.
 16. См.: *Адашкина Н. Л.* Фаворский и производственники. — Техническая эстетика. 1980. № 7.
 17. РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 117, л. 13.
 18. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 9. Д. 1, л. 37 — заседание 16.11.
 19. *Купрянов Н.* Советская графика за десять лет. — Журналист. 1928. № 2; об этом см.: *Адашкина Н.* Станковое и производственное в полиграфии. Эволюция художественных взглядов Н. Н. Купрянова. — Советская графика '79/80. М., 1981.
 20. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 9. Д. 3, л. 7.
 21. *Купрянов Н. К.* вопросу о художественности шрифта. — Среди коллекционеров. 1923. № 1—2.
 22. [Информация]. — Среди коллекционеров. 1923. № 5—10. С. 49.
 23. Бюллетени ГАХН. 1928. № 11. С. 68—70.
 24. РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 65, л. 84.
 25. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 9. Д. 1, л. 38.
 26. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 9. Д. 1, л. 36.
 27. *Флоренский П. А.* Из автобиографии. — Труды по знаковым системам '5 (Ученые записки Гос. Тартуского университета). Тарту, 1971. С. 501.
 28. Там же. С. 502.
 29. Подробнее о названиях курса см. комментарии О. Генисаретского в кн.: *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 297—307.
 30. *Некрасова Е. А.* Неосуществленный замысел 1920-х годов создания «Simbolarium'a» (словаря символов) и его первый выпуск «точка». — Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Археология. Искусство. Ежегодник '1982. Л., 1984. С. 99—100.
 31. *Флоренский П. А.* Приложение к журналу «Вопросы философии». Т. II. У водоразделов мысли М., 1990. С. 102.
 32. Там же.
 33. *Бакушинский А. В.* Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства. — Искусство. 1923. № 1.
 34. *Пастернак Е. В.* Г. Г. Шпет. — *Шпет Г. Г.* Сочинения. Приложение к журналу «Вопросы философии». М., 1989. С. 5.
 35. Художественная форма. Сб. статей под ред. А. Г. Циреса М., 1927. С. 5.
 36. Там же. С. 27.
 37. *Фаворский В. А.* Литературно-теоретическое наследие М., 1988. С. 195—196.
 38. *Бернштейн Давид.* «Я всю свою жизнь посвятил искусству». Опыт определения принципа творчества А. Г. Габричевского. — Творчество. 1992. № 1. С. 14—15.
 39. *Маркузон В. Ф.* А. Г. Габричевский и архитектура. — Творчество. 1992. № 1. С. 11.
 40. Развал ВХУТЕМАСа. — ЛЕФ. 1924. № 4.