

Погодин Ф. Новая наука об искусстве и поиски новой классики // Вопросы искусствознания. 1997. №2. С. 96-109

Федор Погодин

Новая наука об искусстве и поиски новой классики

*Опыт интерпретации
отечественного искусствоведения 20-х годов*

Становление отечественного искусствоведения как самостоятельной науки приходится на 20-е годы XX века и самым непосредственным образом связано с ГАХН. Явление это, несомненно, поразительное, поскольку практически за десятилетие, начав почти на пустом месте, оно не только прошло период ученичества и достигло мирового уровня, но и разработало собственную теорию и методологию. Новой науке об искусстве — такое название получила дисциплина — не было суждено создать школы. Но это не ее вина. В 1931 году ГАХН была уничтожена, многие выдающиеся исследователи и теоретики репрессированы.

Принято считать, что научное искусствоведение 20-х годов не более чем заслуживающее определенного уважения ученичество у немецкой формальной школы, а потому ничего полезного для сегодняшнего дня извлечь из него нельзя. Такое отношение косвенно связано со всеобщим увлечением авангардом и порожденными им теориями, воспринимающимися как отражение характера науки того времени, хотя, строго говоря, таковыми считаться не могут. Обращение к искусствоведческому наследию 20-х годов важно не только для восстановления справедливости и заполнения исторической лакуны. Новая наука об искусстве представляла, пожалуй, первый, если не единственный в России, опыт создания точной науки о духе.

Понять причины и смысл этого опыта трудно, если не обратиться к общекультурному контексту, приведшему к возникновению в России научного искусствознания. Предлагаемый очерк нисколько не претендует на конечные выводы. Здесь предпринята попытка нащупать лишь некоторые внутренние смыслы, под воздействием которых, быть может, не всегда осознанно для современников, выстраивалась культурная жизнь 20-х годов. С этой точки зрения концепции, мнения и дискуссии тех лет приобретают несколько иной смысл, чем представлялось их создателям.

Рубеж веков, время, когда формировались личности, участвовавшие в создании культуры 20-х годов, был проникнут смутным, но сильным предчувствием надвигающихся перемен. Их называли по-разному: *революцией, светлым*

будущим, грядущим хамом, машинным веком — иными словами, эпохой сверхчеловека Ницше. Однако вскоре стало очевидно, что дело не столько в том, что грядет, а в том, что мир бесповоротно изменился. Искусство и гуманитарная наука, как самые чуткие области культурного бытия, ощутили это в первую очередь.

С одной стороны, искусство, как никогда раньше, стало осознавать свои законы и сущность, а с другой — оно стремилось выйти за собственные границы и решать миростроительные, социальные и утилитарные задачи. Потеря ценностных ориентиров и устремленность в будущее (первое предполагает второе) и определяет суть явления, воспринимавшегося как *кризис искусства* и культуры в целом. Ощущение разорванности, раскола, дисгармонии терзало сознание с силой, которую нам, прошедшим школу экзистенциализма XX века, трудно сейчас представить.

«Мы переживаем кризис. Никогда еще противоречия человеческого сознания не сталкивались в душе с такой остротой; никогда еще дуализм между сознанием и чувством, созерцанием и волей, личностью и обществом, наукой и религией, нравственностью и красотой не был так отчетливо выражен»¹.

Определить время написания текста нетрудно, даже не зная авторства. Конфликт был болезнен. Боль обращала взгляд в будущее. Чувство ответственности ассоциировалось с памятью и преемственностью, в случае искусства и науки — со школой. Пытаясь отречься от преемственности, Борис Бугаев сменил имя. И не он один. Однако насколько адекватно может судить о современности человек, целиком устремленный в будущее?

Искусство, перебрав за несколько десятилетий различные варианты исторических стилей, ощутило себя на некоей последней, предельной стадии развития или в западне, что в данном случае одно и то же. Сущность кризиса, обозначившегося в начале века, прекрасно охарактеризовал А. Габричевский:

«Трудно себе представить эпоху, в которую так мало создавалось значительных произведений искусства и в которую столько знали об искусстве и так его понимали; трудно себе представить эпоху более бесстильную и в то же время эпоху с более развитым и утонченным чувством стиля у знатока и у исследователя; эпоху — с таким неумением сделать прекрасную вещь и таким виртуозным умением ее анализировать; наконец эпоху, в которую искусство настолько утратило черты целостного культурного языка и настолько лишено единого культурного и социального базиса, насколько ясно научное сознание социальной укорененности и культурной выразительности всякого искусства»².

К 1907 году традиционная структура культурного бытия распалась. В сфере искусства эти процессы выразились в быстрой смене художественных направлений, выразивших себя прежде всего в манифестациях и теориях — плодах «возбуждения непознаваемой мысли», по выражению Малевича. Акцент оказался перенесенным из сферы художественного в сферу концептуального. Иными словами, произошла подмена, теория стала во многом причиной и основанием искусства. Небывалое значение приобрел выразительный жест; его воплощение начало осознаваться художниками, а затем и публикой как произведение искусства. Достаточно вспомнить скандалы, устраивавшиеся футуристами, или писуар, выставленный Марселем Дюшаном. Но претендуя на конечную истину,

философскую систему, новые направления оказывались неспособны создать школу и лечь в основу большого стиля. Их быстротечность и разнообразие вызвано отчетливым ощущением, что сохранение прежних форм художественного выражения уже невозможно, что традиция перестала быть безусловной опорой. Потеря формообразующего начала, утрата целостного культурного языка, нарушение нормальной дифференциации и интеграции искусств, с одной стороны, и стремление решать при помощи искусства задачи, непосредственно к нему отношения не имеющие, с другой, вызвали увлечение идеей синтеза искусств, в котором виделся путь к новой гармонической реальности. Традиционные выразительные средства не отвечали тем грандиозным задачам по преобразованию мира и человека, которые ставили перед собой художники, — сами по себе живопись, музыка или поэзия оказывались в их глазах недостаточно впечатляющими для великой грядущей эпохи. Пример тому — Александр Скрябин, пытавшийся усилить музыкальную фактуру при помощи соответствующего цветового тона, или Василий Кандинский, разработавший свою концепцию монументального искусства:

«... Каждое искусство углубляется в себя и специализируется. И в то же время открывает двери в новый мир: мир комбинации отдельных искусств в одном произведении, мир монументального искусства»³.

Сходные идеи владеют и Андреем Белым:

«... разнообразия формы искусства сливаются друг с другом; это стремление к синтезу выражается отнюдь не в уничтожении граней, разъединяющих две смежные формы искусства; стремление к синтезу выражается в попытках расположить эти формы вокруг одной из форм, принятой за центр»⁴.

Если оставить в стороне социальные и духовные аспекты, связанные с идеей синтеза, то исследования и эксперименты в этой области дали много для осознания искусством собственных выразительных средств. Распад традиционных жанров и форм, их дифференциация, мечта о синтезе и неудачи в попытках его достижения через механическое соединение уже сложившихся видов поставили перед художниками практический вопрос о морфологии искусств, их вещном составе и восприятии.

Искусство все более концентрируется на самом себе. Стремление к самопознанию вело к тому, что произведение превращалось в своего рода аналитический инструмент. Художники исследовали основы построения и восприятия искусства, но закономерности его часто искали в психологии, физиологии, физике и иных внехудожественных сферах. Границы между научным и художественным познанием, художественным и предметным миром становились все менее четкими.

Революция была воспринята многими с воодушевлением. Н.Габо и Н.Певзнер в своем «Реалистическом манифесте» объявляют:

«Пространство родилось для нас сегодня... Кто сегодня занят завтрашним днем, тот занят бездельем... Прошлое мы оставляем позади себя как падаль. Будущее мы отдаем на съедение хиромантам. Сегодняшний день мы берем на себя»⁵.

Возник своеобразный культ настоящего. В декларации обжективистов слово *современность* пишется с заглавной буквы. Однако эта утопическая, мифологическая современность имела мало общего с реальной жизнью. Выяснилось, что реальность потеряна, а вместе с ней — и эстетическое восприятие, и отношение к действительности. Смысл современности, казалось, должен раскрыться через утилитаризм и прагматику, а значит, новое искусство должно было пересмотреть свое отношение к спонтанности творчества:

«Может быть, Северини хватает через край, считая, что лишь возвращение к науке может спасти изобразительные искусства... но <...> наш век, центральной идеей которого станет, конечно, научно-технический материализм, вряд ли оставит в жертву туманным путям интуиции все в искусстве»⁶.

«Только теперь художник вполне сознательно творит картину»⁷.

«Художник должен знать теперь, что и почему происходит в его картинах»⁸.

«Написать картину — значит для него решить уравнение, в котором все части ему ясны... Его картины можно было бы назвать произведениями... Разумеется, это не фабрика искусств, но это техническая лаборатория. Его картины, его графики выходят из его мастерской как выходили аэропланы Блерио из его гаража»⁹.

Приведенные высказывания принадлежат Луначарскому, Розановой, Малевичу и Эфросу, людям, объединенным не единомыслием, а временем. Пафос разрушения старого мира сменился пафосом созидания нового. Современность в том виде, в каком она представлялась художникам, требовала создания искусства большого стиля, отвечающего идеологическим и социальным задачам времени. Декларативность, характерная для 10-х годов, все более сменялась углубленными теоретическими и экспериментальными изысканиями в области формообразования, педагогической практикой.

Если отрешиться от всего многообразия конкретных исторических фактов, основные направления, в которых искали выхода из духовного кризиса, можно было бы охарактеризовать как конструктивизм и экспрессионизм. Подобные тенденции обнаруживаются не только в искусстве, но и в иных сферах — политике, экономике, науке. Слова *конструктивизм* и *экспрессионизм* употребляются здесь в том значении, какое они имели в начале 20-х годов (об экспрессионизме, например, говорили в применении к философии, литературе¹⁰), а не как термины, закрепленные в современном искусствоведении за конкретными феноменами.

Концепции и «конструкции» выдвигались в самых разных областях культуры, включая и точные науки. Различия между ними — в соотношении статики и динамики. Конструктивизм видит высшую ценность в вещественности, в материальности. Для экспрессионизма важен в первую очередь выразительный жест; предмет же, в том числе и художественное произведение, воспринимается прежде всего как результат этого жеста. Оба направления размыывают границы мира искусства и мира вещей, но с разных сторон. Если конструктивизм в стремлении к тотальному оформлению предметного мира готов превратить любую вещь в произведение искусства (как известно, некоторые конструктивистские программы принципиально отрицали различие между искусством и производством), то экспрессионизм признает *художественное* в любом утилитарном формообразовании или оформлении. Здесь — точка схода и общие

основания. Обе тенденции проявились отчетливо, когда искусство, не без помощи искусствоведческой науки, осознано свою материальную и знаковую природу. Вслед за Риглем и Ланге признаки *художественного* стали усматривать в любой оформленной человеком вещи. Выяснилось, что «качество вещества, его характер может быть предметом искусства»¹¹.

Опасность новых веяний задолго до оформления конструктивизма как художественного направления ощутил Андрей Белый. В 1907 году он писал:

«Здесь мы стоим на самой границе изяшных искусств. Здесь нащупываем два корня, идущие от изящного искусства к науке и художественной промышленности. Здесь начинается последовательное расширение самого понятия об искусстве... Здесь же исчезает глубина и высота задач искусства. Понятие о техническом прогрессе все более и более подменяет собой понятие о живом смысле искусства»¹².

Расширение представлений об искусстве вызвало и повышенный интерес к народному искусству, первобытным, дохудожественным формам, в которых выразительная знаковость создается непреднамеренно, а потому чисто приспособительное, утилитарное неотличимо от выразительного. Увлечение первоосновами, которые находили в народном и детском искусстве, примитиве, мифе и бессознательном, обусловлено тем же растущим недоверием к культуре и традиции, неспособным вместить новые содержания. Ощущение завершенности некоего исторического цикла развития, достижения вершины, оказавшейся в то же время и тупиком, провоцировало начать все сначала, обратиться к сферам, где нет мучительной раздвоенности. Бурное развитие в начале века психоанализа и концепция нерасчлененного первобытного сознания Леви-Брюля¹³ — явления, исторически отнюдь не случайные. К.Кузнецов, сотрудник ГАХН, предрекал «возвращение форм старых» («первоначальная слитность как результат новых общественных сил, выступающих на исторической сцене»¹⁴).

Практически все «левые художники», экспериментировавшие с формой, в той или иной степени были теоретиками. Достаточно вспомнить В.Кандинского и его исследования, начатые в ИНХУКе; А.Родченко и теоретические изыскания группировавшихся вокруг него сторонников «объективного метода»; К.Малевича и УНОВИС. Если отрешиться от задач и целей, стоявших перед художественными группировками, от их различий и разногласий и обратиться к текстам и стенограммам дискуссий, то бросается в глаза общая черта. Художников занимали в основном формообразовательные эксперименты, а не анализ специфики искусства и исследование тайн ремесла, как это было в трактатах старых мастеров. В центре внимания оказалась проблема соотношения эстетического и утилитарного, композиции и конструкции, причем последняя вызывала явно больший интерес. Вопрос о сущности художественного и видах искусства больше не стоял. Н.Габо и Н.Певзнер, по-своему трактуя постулат Чернышевского о том, что прекрасное есть жизнь, провозглашают:

«Действительность — высшая красота... „Стул. стол. Лампа. Телефон. Книга. Дом. Человек“ — все это целые вселенные со своими собственными ритмами своих собственных орбит»¹⁵.

Конструктивизм, задавшийся целью «пересоздать реальный мир» (выражение Л.Поповой), занятый поиском стилистической нормы всякого материального

оформления и борьбой с «эстетствующим искусством», сознательно отказываясь от художественного образа. В этом отличие конструктивизма, ориентировавшегося на набирающее силу массовое производство и массового потребителя, от больших стилей прошлых эпох. Характерно высказывание Г.Шпета:

«Промышленный стиль — такая же историческая необходимость, какою некогда был стиль „мещанский“: с цветочками и стишками на голубых подвязочках»¹⁶.

То есть речь идет уже не о стиле, а о быте. В стремлении превратить произведение в реальный предмет статичного вещного мира конструктивизм отвергал противопоставление «вдохновение—рукопись», тем самым снимая и дуализм предметного и идеального, определяющий сущность художественного. Так постепенно, но неосознанно мастера, жаждущие превратить действительность в искусство, уничтожали его, а заодно и самих себя как художников.

Кризис искусства совпал, а отчасти и способствовал расцвету искусствоведения и становлению его как самостоятельной науки. Искусствоведение всегда развивалось параллельно и в определенной зависимости от художественных направлений и эстетических идеалов своего времени. Однако после того, как за несколько десятилетий искусство как бы еще раз пережило всю свою историю и весь ряд художественных явлений — от наскальной живописи до Клее — предстал в синхронном аспекте («новизна современного искусства лишь в подавляющем количестве всего прошлого, разом всплывшего перед нами; мы переживаем ныне в искусстве все века и все нации»¹⁷), положение изменилось. у Кандинского находим:

«Сходство внутренних стремлений всей духовно-моральной атмосферы, устремленность к целям, которые в основном и главном уже ставились, но впоследствии были забыты, то есть сходство внутреннего настроения целого периода может логически привести к пользованию формами, которые успешно служили тем же стремлениям периода прошлого. Частично этим объясняется возникновение нашей симпатии, нашего понимания, нашего внутреннего сродства с примитивами»¹⁸.

Эта ситуация, болезненная для самого искусства, оказалась весьма перспективна для искусствоведения, поскольку позволила занять более объективную позицию по отношению к предмету исследования, стать наукой «вне художественного направления».

Формирование общего искусствоведения, или *новой синтетической науки об искусстве*, как тогда называли эту дисциплину, происходило прежде всего в ГАХН. Хотя многое в деятельности Академии еще предстоит изучить, в общих чертах можно представить, какие задачи ставили перед собой ученые, получившие волею судьбы или по недосмотру государственных органов возможность до самого конца 20-х годов заниматься в ее стенах свободной наукой.

В России искусствоведение возникло сравнительно поздно. В Московском университете история искусств до 1907 года была всего лишь вспомогательным предметом на классическом отделении историко-филологического факультета. Первым шагом в становлении искусствознания как самостоятельной науки, а не приложения к эстетике, было открытие В.Зубовым в Петербурге Института истории искусств (1912). Учредители определили его задачи следующим обра-

зом: «Институт должен стать центром изучения искусства в точном значении этого понятия. Наука эта, разработанная на Западе, до сих пор у нас в жизни почти не проводилась. В ученых учреждениях наших, в практике университетов и даже в сознании профессоров история искусства — нечто вроде вспомогательной части археологии»¹⁹. Конкретные исторические дисциплины (история материальной культуры, литература, филология и археология) играли в институте вспомогательную роль и давали материал «для выявления хода эволюции художественных форм»²⁰.

Потребность в самостоятельной науке об искусстве, вызревавшая исподволь, заставила обратиться к западной, прежде всего немецкой формальной школе, строго разграничившей художественное и эстетическое и строившей свою методологию на понимании искусства как самостоятельной области культурного бытия. Начался период ученичества. В Москве центром изучения западной науки становится Московский университет, где Н.Романов ввел спецкурс по проблемам новейшего искусствознания, в котором сформулировал задачи, стоящие перед новой дисциплиной: «нужно изучать не только историю художников (*Kunstlergeschichte*), но и историю художества (*Kunstgeschichte*), смену художественных стилей, их последовательность и ее причины»²¹. На занятиях разбирались труды Г.Земпера, В.Воррингера, А.Ригля, К.Фидлера. Среди слушателей спецкурса были А.Габричевский, А.Сидоров, Б.Виппер, Д.Недович, т.е. те, кто в 20-е годы составил научное ядро ГАХН. Некоторые из них стажировались в Германии. (Так, Габричевский занимался в Мюнхене в семинаре у П.Франкля. В это же время В.Фаворский, выпускник Московского университета, переводит «Проблему формы в изобразительном искусстве» А.Гильденбранда.)

Критический анализ формального метода, который на Западе был уже отчасти пройденным этапом, длился до начала 20-х годов. Им активно занимались в Московском институте историко-художественных изысканий и музееведения (МИХМ), где сотрудничали П.Муратов, Н.Щекотов, А.Сидоров, Н.Романов, М.Фабрикант, А.Габричевский, П.Флоренский. При Румянцевском музее был организован Семинар теории искусствоведения и музееведения (СЕТИМ), по сути ставший школой формального метода. Искусствоведческие теории и концепции продолжали обсуждаться и в ГАХН.

Однако период обучения ни в коей мере не предполагал слепого подражательства. Недостатки формального метода были очевидны многим, ровно как и необходимость создания самостоятельной синтетической науки об искусстве, что и стало главной задачей ГАХН. Г.Шпет, вице-президент и председатель Философского отделения Академии, в программном докладе писал:

«...именно наше время и у нас создало Академию Художественных Наук, прямая цель которой не просто объединить под одним ученым кровом и за одним столом литературоведов, музыковедов, театроведов и, скажем условно, пластоведов, а, объединив их, побудить работать в направлении общего синтетического, или, может быть, лучше было бы сказать, синехологического искусствознания»²².

Остро стоял вопрос о том, чем в сущности должна быть наука об искусстве и, каков ее объект. Искусствоведение в Германии развивалось под знаком

отмежевания от эстетики, в чьих недрах оно зародилось. Осознание искусства как *особой формы бытия*, а не просто одного из проявлений прекрасного привело к возникновению науки, которая изучала бы эту сферу творчества и ее продукт — произведение искусства. Формальная школа рассматривала художественное произведение как закрытую систему, строящуюся по своим закономерностям и обладающую своеобразно оформленным чувственным составом. Иными словами, формальный метод выделил искусства из других форм культурного бытия и тем самым заложил основы теории искусства. Но знаковую, социальную природу искусства, связь художественного произведения с миром формальная школа сознательно игнорировала.

История искусства занималась прежде всего датировкой и классификацией памятников и была областью археологии, поскольку не проводила различия между произведениями искусства и артефактами. На вопрос, историю чего именно изучает история искусства, наука ответить не могла. При этом она традиционно ограничивалась историей изобразительных искусств и никак не соотносилась с историей литературы, музыки и пр. Однако постепенно история искусств перешла от регистрации эмпирических фактов к осмыслению исторического развития стилей, что требовало теоретического обоснования. Размытость границ между произведениями искусства и артефактами в археологической традиции, с одной стороны, и расширенное понимание художественного в концепциях экспрессионистического толка, склонных видеть в произведениях прежде всего результат творческого акта и, соответственно, трактовать как *художественный* любой выразительный продукт человеческой деятельности, с другой, вызвали к жизни различные социологические теории, отождествлявшие историю искусства с историей культуры (В.Воррингер, М.Дворжак, О.Шпенглер). Такой подход, при всех своих достоинствах, таил, с точки зрения искусствознания, существенный изъян, поскольку акцент делался прежде всего на обозначаемом и за широкими культурными аналогиями терялась специфика структуры художественного. Т.е. теория и история искусств — дисциплины, не только связанные, но и предполагающие друг друга, — на практике были разделены.

В Германии синтетическая наука об искусстве традиционно находилась в ведении философов, для кого конкретные произведения — всего лишь разновидность культурных знаков. Такой статус предполагал вполне конкретные перспективы: как писал Шпет, «включив философию искусства в философию культуры, философия проглотит искусствознание с его специфическими „вещами“»²³. Положение молодого поколения ученых, собравшихся в ГАХН, имело определенные преимущества. Опыт западной науки был ими воспринят, но за их плечами не было груза традиционной организации научных дисциплин. Они начинали практически на пустом месте и имели возможность сообразовать исследовательскую работу с задачами, стоявшими перед формирующейся наукой об искусстве.

Научные материалы ГАХН во многом не изучены и не опубликованы, но история развития самой структуры Академии позволяет проследить основные этапы становления отечественного искусствознания. Хотя ГАХН была организована большевиками для осуществления руководства над гуманитарными наука-

ми и культурной жизнью страны, на протяжении 20-х годов она оказалась прибежищем свободной научной и философской мысли, особенно после закрытия философского отделения университета и отплытия «философского парохода». Как записано в протоколе заседания по чистке аппарата ГАХН, проведенного в 1929 году, Шпет «полностью осуществил намеченную цель — создания из ГАХН крепкой цитадели идеализма»²⁴. (Заслуга здесь приписывается Г.Г.Шпету, поскольку на этом заседании травили конкретно его.)

По изначальному плану, положенному в основу организации Академии, было создано три отделения. Физико-психологическое призвано «раскрыть внутренние позитивные законы, на основе которых формируются художественные произведения в сфере каждого искусства, и установить принципы синтетического художественного выражения. Общая задача предполагала ряд конкретных заданий: 1) изучение элементов искусства, как материала, из которого формируется художественное произведение²⁵; 2) изучение конструкции в творчестве как принципа воплощения художественного замысла; 3) изучение композиции в искусстве как принципа построения идеи произведения²⁶. Председателем отделения стал В.В.Кандинский, а после его отъезда за границу — А.В.Бакушинский. В состав отделения вошли Н.Е.Успенский, Е.Д.Шор, А.В.Жолтовский, Л.Л.Сабанеев, А.А.Сидоров, А.Г.Габричевский, А.А.Шеншин, Р.Р.Фальк, С.В.Шервинский, Е.Д.Шор, Г.Г.Шпет, Б.Р.Виппер, Б.Л.Яворский и др. Первоначальный план работы разработали Кандинский и Габричевский.

Особняком стояло Социологическое отделение, возглавляемое В.М.Фриче, где на основе взглядов на искусство Маркса, Энгельса, Меринга, Каутского и Плеханова создавалось советское искусствоведение. Здесь работали Л.И.Аксельрод, А.В.Луначарский, А.А.Федоров-Давыдов, Н.К.Пиксанов, В.Ф.Переверзев, П.Н.Сакулин и др. Члены отделения не раз сетовали на слабость собственных сил и отсутствие поддержки со стороны других отделений Академии. В конце 20-х годов отделение утвердилось административными методами.

Задачи и план деятельности Философского отделения разработал его председатель — Г.Г.Шпет. Пост заместителя занимал А.Г.Габричевский. В состав отделения входили Б.В.Шапошников, А.Ф.Лосев, А.В.Бакушинский, М.О.Гершензон, Б.П.Вышеславцев, Д.С.Недович и др. Отделение занималось исследованиями «принципиальных и методологических вопросов искусствознания и эстетики, как основной науки по отношению к эмпирическим художественным наукам. Среди основных проблем были: 1) общий характер современной эстетики как строгого знания по сравнению с ее метафизическим и психологическим направлениями; 2) методы изучения современной эстетики; 3) художественная терминология; 4) история искусств и искусствоведение как наука; 5) описание и объяснение в истории искусств; 6) сравнительный метод в искусствоведении; 7) художественная и научно-художественная интерпретации»²⁷.

Помимо этого, в Академии существовали секции по видам искусств (литературы, пространственных искусств, музыки, театра и пр.), проводившие исследования, намеченные отделениями, на материале конкретных искусств.

Научная работа в ГАХН строилась в соответствии с изучаемым предметом. При всем разнообразии мнений и точек зрения, естественном при становлении науки, в основе лежала единая, хотя и постоянно уточняемая концепция. Неко-

общее представление о ней можно получить, проанализировав некоторые темы, для исследования которых в Академии создавались комиссии, объединявшие работу отделений и секций. Так, одной из первых общих тем, поставленных Философским отделением, стала проблема времени и пространства в различных видах искусства. Ею занималась специально организованная комиссия, в рамках которой было прочитано множество докладов. Перечислю некоторые: «Проблемы пространства в живописи» (Н.Г.Машковцев); «Пространство и масса в архитектуре», «Время в пространственных искусствах» (А.Г.Габричевский); «Как и какое время возможно в пространственных искусствах», «Абсолютное и относительное время» (Б.В.Шапошников); «Роль времени в драме» (Т.И.Райнов).

Интерес к проблемам пространства и времени в ГАХН естествен. Тема занимала умы давно, и разделение искусств на пространственные и временные — не заслуга ГАХН. Но в данном случае речь шла о том, чтобы определить специфический смысл категорий в сфере художественного формообразования, а не слепо переносить в искусствознание модели из физики или психологии. Поскольку данные категории лежат в основе морфологии искусства, синтетическая наука об искусстве строилась в конечном итоге на них.

Проблема изучения художественной формы — основная проблема теории искусства. В соответствующей комиссии рассматривалось соотношение внутренних и внешних форм в историческом и систематическом аспектах, в искусстве, эстетике, в языке. Представление о вопросах, обсуждаемых в Комиссии по художественной форме, также дает перечень докладов: «Историко-типологическая классификация учений художественной формы» (А.Ф.Лосев); «Проблема формы в художественной работе поэта (о книге Ettinger'a)», «Проблема множественного значения и так называемого ядра значения» (Н.Н.Волков); «Понятие внутренней формы у Штейнтала и Поттебни» (А.А.Буслаев); «Понятие внутренней формы у Марти» (М.М.Кенигсберг); «Понятие внутренней формы у Вильгельма Гумбольдта», «О различных значениях термина „форма“», «Форма выражения театрального представления» (Г.Г.Шпет); «Формы понятий в мифическом мышлении» (Н.И.Жинкин); «Основы музыкальной формы» (А.Л[осев]); «О пространственных формах в искусстве» (А.Г.Габричевский). С их кругом непосредственно связаны и известная работа Г.Г.Шпета «Внутренняя форма слова», и книга А.Ф.Лосева «Диалектика художественной формы».

Новая наука, стремившаяся к строгому знанию, не могла довольствоваться категориями, заимствуемыми из других наук, и требовала выработки своего понятийного аппарата и четкой терминологии. Габричевский писал в статье «О живописи»:

«Искусствоведение постоянно пользуется такими понятиями, как пространство, цвет, свет и т.д. Однако никто из исследователей никогда не считал нужным оговорить, из какой сферы знания им почерпнуты эти понятия, какова их природа, являются ли они специфично художественными терминами или механически заимствованными из той или иной области, лежащей за пределами художественного или эстетического. По большей части феноменологические наблюдения над ролью этих элементов в искусстве либо искажаются, либо просто заменяются схемами и моделями, заимствуемыми из психологии и физиологии»²⁸.

Вопросами художественной терминологии в Академии занялись с самого начала ее образования; затем Философское отделение поставило задачу создания

словаря художественной терминологии, первый том которого был подготовлен к печати.

Несколько позже была организована Комиссия по изучению стиля в искусстве. Эта проблема была предметом бурных дискуссий, но, несмотря на разнообразие концепций и сложность, большинство членов комиссии сошлись на понимании стиля как *эволюции художественных форм во времени*, т.е. учение о стиле было положено в основу истории искусства.

Исследования, проводившиеся в различных подразделениях Академии, и разработанные концепции позволили в 1926 году перейти непосредственно к построению здания синтетического искусствоведения, для чего была организована Комиссия по изучению философии искусства, призванная исследовать «...вопросы самого искусства в целом как культурно-социального явления, взаимодействие между разными культурными и социальными факторами и искусством, закономерность в развитии художественных эпох и стилей, анализ конкретных исторических типов того или другого искусства, взаимоотношения между разными искусствами»²⁹.

С конца 1928 года ситуация в Академии быстро меняется. Все более усиливается идеологическое давление со стороны марксистского Социологического отделения, начинается чистка кадров, газетная травля против Академии и некоторых ее членов, а в начале 1931 года ГАХН была реорганизована.

Что же должна была представлять собой гахновская новая наука об искусстве, на создание которой история отвела всего два с половиной года? Вопрос этот требует тщательных исследований, но некоторые ее очертания можно попытаться наметить уже сейчас. Место и сущность искусствоведения как науки эмпирической определялись прежде всего через ее связи с философией искусства. В докладе «К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения» Шпет писал:

«...она (философия) принесет свою пользу искусствоведению — и в освещении его собственных методов, и в анализе основных его понятий, и в диалектическом разъяснении его путей, и в подготовке его конечных синтезов»³⁰.

В 1926 году Габричевский сделал программный доклад «Философия и теория искусства», который во многом дает представление о сути и структуре создаваемой науки. Есть все основания утверждать, что доклад отражает не только личную концепцию Габричевского, занимавшего в это время должность заместителя председателя Философского отделения, но и позицию его коллег. Из положений доклада становится понятно, что разнообразные темы, над которыми работали в Академии, составляли целостную систему и отдельные доклады и труды ее членов надо рассматривать в общем контексте исследований. В отчетах ГАХН доклад назван первой систематической работой в области философии искусства.

Габричевский строит систему, исходя из самой природы произведения искусства («художественного предмета»), которое, с одной стороны, представляет замкнутый в себе мир, микрокосм, с другой же — открыто вовне и связано с иными культурными мирами. Эти свойства произведения определяют две ветви

философии искусства — философию образа и философию стиля, которым соответствуют теория и история искусств. Теория искусства исходит из описания конкретной натуральной стороны художественного предмета (т.е. тех модификаций, которые претерпевают пространственные и временные стихийные данности, вступая в сферу художественного оформления), исследует внутреннюю форму художественного произведения как образа и систематизирует внешние чувственные формы, воспроизводящие строй внутренних форм. В этом существенное отличие предлагаемого метода от формального анализа, строившегося как раз на абстрагировании внешних форм от внутренних.

Философию стиля Габричевский определяет как часть философии искусства, обращенную к истории. Соответственно, предметом истории искусств становится реконструкция временного процесса, в течение которого реализуются культурные внутренние формы. Культура определяется как система внутренних форм, их связь в пределах данной культуры называется *стилем*. Габричевский пишет:

«Метод истории искусств исходит от морфологии образа, поскольку история искусств имеет дело с формальным анализом, то есть понятием стиля как суммы признаков. Но формальный анализ здесь только средство истории. Если история не только собрание документов и регистрация местонахождения памятников, она всегда стоит перед задачей связи образов»³¹.

В противовес культурологическим концепциям, готовым видеть в любой вещи, созданной человеческими руками, объект истории искусств, и практике конструктивизма Габричевский настаивает на необходимости художественной оценки произведения. Но эта оценка должна основываться не на эстетическом подходе, не на сравнении произведения с рассудочными образцами («прекрасного искусства») или соотнесении его с абстрактным канонам, а «на основании феноменологического состава художественного как такового»:

«...историко-стилистическое суждение не только не уничтожает границ художественного, но всегда апеллирует через теорию (стиль как совокупность формальных признаков) к философии образа (стиль как внутреннее индивидуальное единство, как индивидуальный закон) и оттуда к философии культуры (стиль как функциональное единство образов)».

Согласно концепции, предложенной Габричевским, задача философии искусства заключается в том, чтобы понять структуру *художественного* в общем контексте *философии культуры*. При этом философия искусства основывается на феноменологии художественного, поскольку «только из нее могут быть почерпаны принципы построения наук об искусстве — отличие от чистой онтологии с опасностью уклона в натурализм (Шмарзев) и философии жизни с опасностью уклона в метафизику (Зиммель)».

Таким образом, в философии искусства формальный и синтетический направления в искусствознании объединяются. Однако, по всей видимости, речь здесь идет не только о науке об искусстве. Если вспомнить, насколько важна была в 20-е годы проблема стиля и новой классики (не надо путать с неоклассицизмом) для искусства и культуры в целом, то теоретические изыскания, проводившиеся в ГАХН, приобретают иной смысл. Философия искусства становится своего рода моделью, при помощи которой может быть преодолена антитеза

бытия и становления, материи и духа. В работе «Проблемы пространства в искусстве и пространственные искусства» Габричевский писал:

«...Исследование признаков живой художественной формы, производимое теорией искусства не только должно будет лечь в основу будущей философии искусства, но и явится одним из самых сильных толчков в развитии той новой качественной науки о бытии и о природе, как о творческом целом, которое возникает на наших глазах»³².

Преодоление внутреннего раскола, выход из культурного кризиса виделся в новой классике, в новом стиле, который уравнивает стихии динамики и статики в искусстве и жизни. Для Шпета новый стиль — это реализм, понимаемый как реализация духа:

«Началом Возрождения всегда было искусство. Есть. Было. Будет. Искусство есть воспроизведение произведенного. Новое эллинизмо было бы „подражанием“ Творцу — древнему эллинизму. Возрождение — припоминание рождения... Возрождение как выявление, вовнешение, реализация есть прежде всего модус эстетический... Эстетическое заявление о себе действительности — существенно первично. Прочее приложится»³³.

Здесь остановимся, поскольку далее встанут вопросы о связи философских концепций с судьбами и исторической реальностью.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Белый Андрей. Кризис сознания и Генрик Ибсен. — В кн.: *Андрей Белый*. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 210.
2. Габричевский А.Г. Новая наука об искусстве. [Название условно.] Рукопись. Архив О.С.Сверцовой.
3. Кандинский В.В. О сценической композиции. — Цит. по: *Хан-Магомедов С.О.* В.В.Кандинский в секции монументального искусства ИНХУКа (1920). — В кн.: Василий Васильевич Кандинский. 1866—1944. Каталог выставки. Л., 1989. С. 46—47.
4. Белый Андрей. Будущее искусства. — Цит. по: *Андрей Белый*. Указ. соч. С. 143.
5. Габо Н., Певзнер Н. Реалистический манифест. — Цит. по: *Хан-Магомедов С.О.* ИНХУК и ранний конструктивизм. М., 1994. С. 33, 35.
6. Луначарский А.В. Текущие задачи художественных наук. — Бюллетени ГАХН. Вып. I. М., МСМХХI. С. 13, 14.
7. Розанова О.В. Основы нового творчества и причины его непонимания. — Сборник общества художников «Союз молодежи». СПб., 1913. №3. С. 17.
8. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. — *Казимир Малевич*. Собр. соч. в пяти томах. Т. I. М., 1995. С. 18.
9. Эфрос А. Портрет Натана Альтмана. М., 1922. С. 36, 40, 41.
10. О содержании понятия экспрессионизм в 20-е годы см., например, статью *М.И.Фабриканта* «К стилистике экспрессионизма». — Искусство. Кн. 1—2. М., 1928.
11. Белый Андрей. Формы искусства. — В кн.: *Андрей Белый*. Указ. соч. С. 90.
12. Белый Андрей. Будущее искусства. — Там же. С. 142.
13. Книга *Леви-Брюля* «Les fonctions mentales dans les societe inferieur» вышла в 1922 году.
14. *Зубцов К.А.* Формы синтеза в искусстве. Тезисы доклада от 29/IX 1921 г. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 561, л. 26.
15. Цит. по: *Хан-Магомедов С.О.* Инхук и ранний конструктивизм. М., 1994. С. 33.
16. Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты. — В кн.: *Шпет Г.Г.* Сочинения. М., 1989. С. 350.
17. Белый Андрей. Символизм и философия культуры. — В кн.: *Андрей Белый*. Указ. соч. С. 82.
18. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 37.
19. Краткий отчет о деятельности РИИИ. СПб., 1924. С. 169.
20. *Зубов В.П.* Вместо предисловия. Краткий отчет о деятельности РИИИ. СПб., 1924. С. 4.

21. Романов Н.И. Введение в историю искусства. Лекции, читанные на Высших женских курсах в 1914—1915 гг. М., 1915. С.9.
22. Шпет Г.Г. К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения. — Бюллетени ГАХН. М., 1926. №4—5. С.11.
23. Шпет Г.Г. Указ.соч. С.7.
24. Выписка из протокола заседания Комиссии по чистке аппарата ГАХН от 29 октября 1929 г. РГАЛИ. Ф.941. Оп.10. Ед.хр.716, л.55.
25. Интересно, что исследование элементов искусства проводилось прежде всего на материале примитивного, народного и детского искусства.
26. Кондратьев А.И. Российская Академия Художественных Наук. — Искусство. М., 1923. №1. С.415.
27. Кондратьев А.И. Указ.соч. С. 419.
28. Габричевский А.Г. О живописи. Рукопись. Архив О.С.Северцевой.
29. Бюллетени ГАХН. М., 1926. №2—3. С.26.
30. Шпет Г.Г. Указ.соч. С. 12—13.
31. Габричевский А.Г. Философия и теория искусства. Рукопись. Архив О.С.Северцевой.
32. Габричевский А.Г. Проблема пространства в искусстве и пространственные искусства. Рукопись. Архив О.С.Северцевой.
33. Шпет Г.Г. Указ.соч. С.368.