

От «установления художественной терминологии» к новой науке об искусстве в ГАХН
на материале дискуссий
о материале и фактуре

Понятие «фактура», громко заявленное в 1912 году в сборнике «Пощечина общественному вкусу», спустя два года было возведено благодаря В. Маркову в один из основных «принципов творчества в пластических искусствах»¹. Стремительное увлечение им в трудах молодых художников было нерасторжимо связано с выдвиганием ими на первый план вопроса о материале. «Материал это мать фактуры», — писал Марков². Осуждая своих современников, стремившихся к подражанию и иллюзии, за равнодушие к материальным факторам искусства, он ставил им в пример мастеров ушедших эпох, культивировавших любовь к материалу и фактуре поверхности художественного произведения (деревянная скульптура острова Пасхи, русская иконопись).

Разрабатывавшееся сначала преимущественно по отношению к живописи, понятие «фактура» было быстро распространено и на другие пластические искусства и вообще на все искусство целиком, включая словесность, став одним из важнейших понятий литературного формализма³. Однако если зарождение интереса к фактуре было связа-

¹ Текст, предположительно написанный Д. Бурлюком, напечатан под именем его брата: Бурлюк Н. Фактура // Пощечина общественному вкусу. М., 1912. С. 102–110; Марков В. Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура. СПб., 1914.

² Там же. С. 2.

³ См. Faktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde / Hg. Hennig A., Obermayr B., Witte G. Wien; München, 2006 (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 63. Unterreihe Intermedialität. Band 3). S. 47–91, особенно Hansen-Löve A. A. Wie «faktura» zeigt. Einige Erinnerungen an einen Begriffsmythos der russischen Avantgarde // Ibid. S. 47–96. Ср. также Чубаров И. М. Между бессмыслицей и абсурдом: статус футуризма и беспредметного искусства в эстетических теориях

но с усилением роли материальной поверхности как предмета не только зрения, но и осязания, иными словами, — с расширением материальных средств живописи и форм ее восприятия, то перенос этого понятия на другие искусства означал существенный сдвиг в его понимании. Как известно, Марковым было предложено определение фактуры как некоего «шума», который наше сознание воспринимает тем или иным способом⁴. Одновременно им было введено понятие «нематериальной фактуры», включающее «выбор пигментов в световом и цветовом отношении, формальное содержание, ассоциации, все принципы творчества»⁵ (*sic*). Обращает на себя внимание, с одной стороны, чрезвычайная расплывчатость обоих нововведенных понятий (шум и нематериальная фактура), а с другой — оксюморонный характер последнего из них, в котором отрицается изначально принципиальная нераздельность фактуры и материала. Несмотря на эту туманность и противоречивость, или, возможно, благодаря ей, введенные Марковым определения были с восторгом и некритично восприняты в художественной среде⁶.

Одновременно в новой теории формализма и конструктивизма фактура приобрела первостепенное значение, превратившись в квинтэссенцию искусства как сделанности: «Фактура, — писал В. Шкловский в 1920 году, — главное отличие того особого мира специально построенных вещей, совокупность которых мы привыкли называть искусством»⁷. Образцом такой сделанной, фактурной вещи в противоположность «скорее заданным, чем сделанным с расчетом на непрерывность восприятия» супрематическим картинам Малевича, были им объявлены контррельефы — «куски какого-то особого рая, где нет имен и нет пустот», элементы нового «непрерывного мира»⁸.

Важнейшая роль, которую стала играть фактура в формалистско-конструктивистских кругах в начале двадцатых годов, явилась прямым следствием основополагающего утверждения о примате материала над формой: «материал диктует художнику форму, а не наоборот», — категорически утверждал Н. М. Тарабукин в 1923 году⁹. В «Опыте теории живописи» он включил фактуру в число «несомненных и неотъемлемых эмоций» и признал ее новым критерием оценки всей живописи, как новой, так и старой¹⁰.

20-х гг. (В. Шкловский, Л. Выготский, В. Кандинский, Г. Шпет и ГАХН) // Вопросы философии. 2009. № 4. С. 114–125.

⁴ Марков В. Принципы творчества в пластических искусствах... С. 1.

⁵ Там же. С. 8.

⁶ Ср. Пунин Н. Н. Первый цикл лекций, читанных на краткосрочных курсах для учителей рисования. Современное искусство. Пг., 1920 (Лекции II–III).

⁷ Шкловский В. О фактуре и контррельефах // Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи, воспоминания, эссе (1914–1933) / Сост. А. Ю. Галушкин и А. П. Чудаков. М., 1990. С. 99.

⁸ Там же. С. 100.

⁹ Тарабукин Н. Опыт теории живописи. М., 1923. С. 32.

¹⁰ Там же. С. 29.

Весь этот комплекс актуальных в то время проблем стал предметом ожесточенных дискуссий в ГАХН, в ходе которых были выдвинуты самые разнообразные, часто между собой противоречащие точки зрения. Объединяло же всех гахновцев понимание того, что, став ключевыми понятиями нового русского искусства, материал и фактура, подобно целому ряду других широко вошедших в то время в оборот художественных терминов, полностью утеряли какую бы то ни было специфику и превратились в расплывчатые, ко всему одинаково приложимые термины *passé-partout*, окруженные к тому же неким мифическим ореолом. Неудивительно, что разработка вопросов художественной терминологии как необходимой предпосылки для создания науки об искусстве стала первостепенной задачей ГАХН.

В представленном еще в июле 1921 года в Научно-Художественной комиссии при Государственном художественном комитете «Плане работ секции изобразительных искусств», составленном В. В. Кандинским предположительно в сотрудничестве с А. Г. Габричевским¹¹, речь шла о том, что задачей секции должна была стать «проверка существующей терминологии и установление определенных терминов», а также составление специального словаря¹². При присоединении в ноябре 1922 года Секции изобразительных искусств, которую возглавлял Габричевский, к руководимому Г. Г. Шпетом Философскому отделению, задача составления Словаря терминологии перешла в ведомство вошедшей в состав Философского отделения Редакционной коллегии, первым председателем которой стал Шпет, а с 1924 года – Габричевский.

Однако чрезвычайно важно отметить, что дело составления Словаря или Энциклопедии художественных наук, было заявлено с самого начала как общая задача всей Академии; наряду со Словарем общих художественных терминов, создание коего входило в задачу Философского отделения, многотомная Энциклопедия должна была включить специальные словари по различным искусствам или по художественной технологии, а также словари художников, писателей и др., работа над которыми велась во всех Отделениях и Секциях. Вопрос о методе и структуре этого монументального труда неоднократно обсуждался в Редакционном комитете, в Правлении и Секретариате ГАХН. Обна-

¹¹ О тесном сотрудничестве в течение 1921 года Габричевского с Кандинским см. Подземская Н. «Возвращение искусства на путь теоретической традиции» и «наука об искусстве»: Кандинский и создание ГАХН // Исследования по истории русской мысли. Ежегодник 2006–2007. № 8 / Под ред. М. А. Колерова и Н. С. Плотникова. М., 2009. С. 167.

¹² Кандинский В. В. Тезисы к докладу «План работ секции изобразительных искусств» // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Том II. М., 2000. С. 73. Нетрудно усмотреть преемственность между проектом Словаря художественных терминов в ГАХН и идеей Энциклопедии изобразительных искусств в ИЗО Наркомпроса; в Коллегии по составлению ее в 1919 году обнаруживаем рядом с Кандинским Е. Д. Шора, который через два года будет активно участвовать в создании ГАХН.

руженное в архиве и опубликованное в 2005 году собрание готовых статей для Словаря замечательно показывает гетерогенность этого грандиозного проекта, история которого в полном объеме остается до конца не исследованной. Нам же сейчас важно отметить, что наибольшая часть среди этих готовых статей была написана членами Секции пространственных искусств и обсуждалась на заседаниях Секции и ее подразделений¹³.

Одним из самых активных авторов Словаря был Тарабукин. Первоначально вошедший в ГАХН как ученый секретарь ИНХУКа, он прочитал ряд докладов в Секции пространственных искусств, в подсекциях теории и живописной; написание же статей для Словаря художественных терминов приходится на 1927 год, когда он уже после ликвидации ИНХУКа работал в ГАХН научным сотрудником по Секции пространственных искусств¹⁴. Этим временем и должна датироваться его статья «Материал». Отказываясь в ней от более ранней полемической формулировки о диктате материала по отношению к форме, Тарабукин довольствовался утверждением о важности категории материала для различных видов пластических искусств, заканчивая свое рассуждение следующим образом: «Насилие, которое мастер совершает над материалом, подчиняя его формам, присущим другому материалу, производит отрицательное эстетическое впечатление»¹⁵.

Это читаемое сегодня как трюизм положение резюмирует многочисленные весьма ожесточенные дискуссии о соотношении формы и материала, которые в течение нескольких лет велись на заседаниях Секции пространственных искусств ГАХН, особенно в наиболее активном из ее подразделений — подсекции скульптуры, организованной в начале 1922 года. Она объединяла скульпторов-практиков, среди которых В. Н. Домогацкий (председатель), В. А. Ватагин, А. Н. Златовратский, — и искусствоведов: Д. С. Недович, В. Д. Блаватский, М. М. Кобылина, А. Н. Зограф, — и занималась вопросами теории и истории скульптуры, преимущественно античной и русской.

Подробные стенограммы прений, сохранившиеся в архиве ГАХН, свидетельствуют о том внимании, которое регулярно уделялось при обсуждениях докладов описанию материальных аспектов памятников и технической стороны скульптурной работы. Так, в прениях по докладу А. Н. Зографа «Монета и медаль как художественная форма» Д. С. Недович отмечал свою неудовлетворенность теоретической частью, в которой был мало освещен вопрос о технике производства,

¹³ Среди наиболее продуктивных авторов статей упомянем Н. И. Брунова, Д. С. Недовича, А. И. Некрасова, Н. М. Тарабукина, Н. В. Яворскую. См.: Чубаров И. М. (ред.). Словарь художественных терминов. ГАХН. 1923–1929. М., 2005. С. 494–496.

¹⁴ Ср. «Жизнеописание Николая Тарабукина», датированное 8 декабря 1927 года, из его «Личного дела» в архиве ГАХН: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 608. Л. 9 verso.

¹⁵ Тарабукин Н. М. Материал // Чубаров И. М. (ред.). Словарь художественных терминов... С. 263.

о фактуре¹⁶. Доклад М. М. Кобылиной «Греческая терракотовая статуэтка как особый вид скульптуры» вызвал целый ряд вопросов о свойствах глины¹⁷. Проблеме материала были посвящены сообщения А. Н. Златовратского, среди которых доклад «Несколько мыслей в связи с материалом и формой в скульптуре», где предлагался способ изучения кристаллического состава употребляемых в скульптуре материалов и возможности его влияния на форму. Речь шла о построении пространственной сетки для кристаллов мрамора, которая использовалась еще в эпоху Возрождения, и об установлении ее сходства с воспринимающим аппаратом нашего глаза. Рассматривая сетку как ключ к пониманию взаимоотношений между материалом, формой и нашим глазом, Златовратский приходил к выводу, что использование мрамора по преимуществу влияло на создание форм античной скульптуры и вообще всего классического стиля¹⁸.

Большое развитие в Секции пространственных искусств получил вопрос о художественной технологии, которому был посвящен специально подготовленный ее сотрудниками Словарь¹⁹. Экспериментальные исследования новых скульптурных материалов велись в сотрудничестве со специализированными институтами: Институтом технологии при Российской академии материальной культуры, Государственным экспериментальным институтом силикатов, Институтом прикладной минералогии и др.²⁰. Вполне очевидно, что такого рода сотрудничество должно было свидетельствовать о практической нужности ГАХН как художественно-экспертного органа и всячески поощрялось сверху, что, однако, не смогло спасти Академию от закрытия ее в конце 1920-х годов. Во второй половине 1920-х в соответствии с духом времени вопрос скульптурной технике стал приоритетным направлением работы подсекции. В 1927 году при Секции пространственных искусств был органи-

¹⁶ См. протокол заседания скульптурной группы Секции пространственных искусств 29 мая 1922 года: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 3. Ед. хр. 3. Л. 12–13.

¹⁷ См. протокол заседания скульптурной подсекции 24 ноября 1924 года: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 3. Ед. хр. 26. Л. 15–16.

¹⁸ См. протокол заседания скульптурной подсекции 2 июня 1922 года: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 3. Ед. хр. 13. Л. 42–43.

¹⁹ Ср. протокол заседания президиума Секции пространственных искусств 15 сентября 1924 года, где обсуждался отчет деятельности Секции с момента ее создания, и речь шла, между прочим, о работе над Словарем русских художников и технологии: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 3. Ед. хр. 17. Л. 2.

²⁰ М. М. Кобылина в докладе о греческой терракоте сообщала о том, что химический состав обожженной глины исследовался в Институте технологии: ср. выше прим. 17. См. сообщение А. В. Филиппова о новых скульптурных материалах, открытых в лабораториях Института силикатов, на заседании скульптурной подсекции 16 марта 1925 года: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 3. Ед. хр. 26. Л. 33–34. Ср. также подписанное Домогацким 27 марта 1930 года заключение о пригодности для скульптуры арктического туфа, предоставленного на экспертизу в ГАХН Институтом прикладной минералогии: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 3. Ед. хр. 160. Л. 30.

зован Кабинет технологии и вспомогательных дисциплин под руководством Домогацкого; в нем обсуждались термины по скульптурной технике и материалам для Энциклопедического словаря (алебастр, барельеф, гипс, скульптура, памятник, бюст, терракота, др.), а также статьи для — так и не опубликованного — сборника по технологии скульптуры²¹.

Совершенно очевидно, что вопрос о первичности материала по отношению к форме, то и дело возникавший в ходе обсуждений на Секции пространственных искусств²², постепенно приобретая все более ярко выраженный идеологический подтекст, давал место для трактовок примитивно-вульгарного толка. Тем более существенной представляется в связи с этим позиция председателя скульптурной подсекции В. Н. Домогацкого, изложенная в его основном теоретическом труде «Проблема материала в скульптуре»²³. В архиве Государственной Третьяковской Галереи сохранились черновые записи этой предназначенной для Сборника по художественной технологии скульптуры работы²⁴. Объясняя впоследствии причины выбора этой темы, Домогацкий писал о том, что она была наименее разработана Гильдебрандом, который лишь отмечал в связи с вопросом о взаимоотношении материала и формы смешение цели со средствами. «„Высказывания“ художников, — заключал в полемике с конструктивистами ориентировавшийся в своей художественной практике на Паоло Трубецкого и Родена Домогацкий, — не идут дальше констатирования факта зависимости формы от материала с обычным возведением материала в цель, что не дает ничего, кроме объяснения словами того перегиба палки в отношении использования материала, который еще так недавно мы могли наблюдать в художественной практике»²⁵.

Пытаясь внести некоторую ясность в этот весьма запутанный вопрос, Домогацкий дает следующее определение понятию материала: «Материал — это всякая масса, технически поддающаяся оформлению, которую мы можем рассматривать как известный комплекс свойств и качеств, обладающий определенными конструктивными воз-

²¹ См. протоколы заседаний скульптурного кабинета Секции пространственных искусств за 1929–1930 годы: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 3. Ед. хр. 160.

²² Речь шла не только о скульптуре. Ср. предложение комиссии по изучению архитектуры Секции пространственных искусств о создании фонда по изучению влияния материалов на основные и вспомогательные архитектурные формы (28 сентября 1927 года): РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 3. Ед. хр. 130. Л. 8.

²³ Среди докладов Домогацкого на эти темы, прочитанных на заседаниях скульптурной комиссии, отметим: «Форма и восприятие» (27 марта 1922 года) и «К проблеме материала» (11 июня 1926 года).

²⁴ Труд Домогацкого был опубликован по рукописям в книге: Домогацкий В. Н. Проблема материала в скульптуре // Домогацкий В. Н. Теоретические работы. Исследования, статьи. Письма художника / Сост. Домогацкая СПб.; М., 1984. С. 102–161.

²⁵ Домогацкий В. Н. Отрывок из автобиографии // Домогацкий В. Н. Теоретические работы... С. 96.

можностями»²⁶. Согласно этому скульптор ищет среди многообразных материалов такие, которые по своим свойствам, качествам и конструктивным возможностям наилучшим образом выражают его художественный замысел. Тем самым материал рассматривается им как средство выражения, как палитра художника. Но не как пассивный носитель формы. Решающую, формообразующую роль играет, настаивает Домогацкий, не его действительное содержание, а наше представление о его возможностях. Иначе говоря, материалом определяется мир технически возможных форм, сами же они вытекают из художественного сознания отдельного художника. В материале художественные формы как бы находятся в потенциальном состоянии; реальное бытие они получают лишь при наличии общих условий, определяющих стиль эпохи и художника. Это тонкое, выдающее прекрасное знакомство с основанной на немецком формализме книгой Гильдебранда²⁷, разграничение материала и художественного сознания приводит Домогацкого к идее параллелизма в функционировании искусства и языка: первоначальный отвлеченный художественный образ оформляется в процессе материализации под влиянием того или иного материала, как мысль, высказанная на разных языках, приобретает соответственно различные оттенки²⁸.

Незавершенный труд Домогацкого о материале является наиболее развернутой фундаментальной работой на эту тему, сделанной в ГАХН художником-практиком. Она была призвана ответить на теорию искусствovedческую, также основанную преимущественно на изучении скульптуры. Автором ее был Д. С. Недович, искусствoved-античник, важнейший теоретик Секции пространственных искусств. В 1922–1925 годах Недович представил в скульптурной подсекции доклады «Основные пластические элементы», «Пластическая фактура», «О ритме в скульптуре»; на заседании, проходившем совместно с подсекцией общей теории, он прочитал доклад «О контррельефе». Все эти темы нашли затем свое отражение в его книге «Задачи искусствovedения», изданной Академией в 1927 году²⁹. Одна из важнейших публикаций ГАХН, она стала предметом бурного обсуждения на совместном заседании подсекции теории Секции пространственных искусств и Философского отделения³⁰.

О материале и фактуре речь идет во второй специальной части книги, посвященной теоретическим основам атрибуции скульптуры, кото-

²⁶ Домогацкий В. Н. Проблема материала в скульптуре... С. 108.

²⁷ Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве / Перевод Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского. М., 1914.

²⁸ Там же. С. 108–116.

²⁹ Недович Д. С. Задачи искусствovedения. Вопросы теории пространственных искусств // Труды ГАХН. Секция пространственных искусств. Вып. 2. М., 1927.

³⁰ См. протокол заседания подсекции теории совместно с Философским отделением 3 июня 1927 года: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 3. Ед. хр. 67. Л. 21–22.

рая носит название «Пластическая экфатика» — таким образом Недович обозначает ту часть наук об искусстве, которая занимается вопросами выражения. Беря за основу гетевскую классификацию из «Западно-восточного дивана»³¹, Недович утверждает срединное положение формы по отношению к материалу (Stoff) и к пластической предметности (Gehalt) — полярным силам, совместно на нее воздействующим. Тем самым, он показывает возможность двоякого понимания художественной формы как пространственно-функциональной ценности: исходя из предметной ее значимости (овеществление идеи, организация скульптуры изнутри) или базируясь на природно-материальном элементе пластики (как плод организации извне, результат взаимодействия пластической массы и пространства). Со вторым путем от материала к форме Недович и связывает свое понимание фактуры как «траектории организации пластики извне», играющей в общем его построении роль, симметричную понятию ритма как «моста от времени к пространству, организующему пластику изнутри»³². Занятый далее преимущественно проблемами атрибуции, Недович, подобно другим теоретикам фактуры: Маркову, Пунину, — рассматривает ее как экфатическое указание вообще, которое отражает собой чисто субъективную манеру мастера, по которой его можно будет узнать, его почерк, в связи с чем использует понятие нематериальной фактуры, включающее также и ритм.

Это расширенное понимание фактуры у Недовича, который видит ее во всем, где так или иначе сказывается индивидуальность художника, подверглось критике со стороны Домогацкого³³. Возможно, соглашаясь со скульптором, Недович пересмотрел свою концепцию в написанной для Словаря художественных терминов статье «Фактура», где более последовательно, чем в книге, отверг предложенное в свое время Марковым различие внешней и внутренней фактуры. Утверждая

³¹ Ср. доклад А. Г. Габричевского в пленуме Философского отделения ГАХН 2 октября 1923 года «Поэтика Гетевского „Западно-Восточного Дивана“». Впервые опубликован по авторской машинописи в книге: Габричевский А. Г. Морфология искусства / Сост. Ф. О. Стукалов-Погодин. М., 2002. С. 724–764. Текст доклада был закончен зимой 1922 года. Согласно документам из архива А. Г. Габричевского, тем же временем датируются «опыты комментария» лирики Гете, в которых вместе с Габричевским, А. С. Стрелковым и А. А. Шеншиным участвовал и Недович. Я благодарю О. С. Северцеву за любезное разрешение работать в архиве Габричевского.

³² Недович Д. С. Задачи искусствоведения... С. 67.

³³ Глава «Фактура и метод ее исследования» является наиболее разработанной частью незавершенного труда Домогацкого о материале. Соответствующий доклад был им прочитан на заседании группы по изучению художественной технологии скульптуры 9 апреля 1928 года. Отказываясь от чрезмерно широких дефиниций фактуры у Маркова и Недовича, Домогацкий определял там фактуру как состояние поверхности художественно оформленного материала или художественную организацию материала. При этом он признавал случаи воздействия фактуры на форму, когда она, например, влияет на наше восприятие объема, а также и на материал, когда она, в частности, может изменить прозрачность мрамора (Домогацкий В. Н. Проблема материала в скульптуре... С. 148–150).

там, что «фактура обычно вся выступает наружу», он писал: «в системе элементов художественного целого фактура играет роль материально-формообразующего момента: она служит органической связью между материалом искусства и его формой и является знаком пространственного формостановления вещи»³⁴.

Колебания Недовича в определении фактуры свидетельствуют об основной трудности, связанной с изучением этого кажущегося самоочевидным понятия эстетики нового искусства – фактура есть мост, некий выразительный знак связи между материалом, формой и создателем. Как таковая, она едва ли может быть изолирована от других элементов произведения и, соответственно, с трудом подвергается объективному исследованию. В этой связи особый интерес представляет разработка Домогацким способов воспроизведения скульптурных фактур. Не удовлетворенный фотографической репродукцией, искажающей памятник до неузнаваемости и не способной обеспечить строго единообразный технический процесс, единство освещения, объективов, процесса проявления, он пришел к выводу, что единственно возможным способом является снятие формы с поверхности посредством оттискивания воском или пастой соответствующего состава. Такие оттиски должны были, согласно его мысли, позволить фиксировать наше внимание на одной фактуре, изолируя ее от формы и от материала. При этом, рассуждал верный Гильдебранду Домогацкий, не следует забывать, что в слепках фактура выступает в «форме бытия», для того же, чтобы она стала «формой воздействия», необходима поправка на материал и прочие условия ее восприятия³⁵.

Возникает, однако, сомнение, а обладает ли фактура вообще автономной формой бытия? Ведь весь ее смысл как раз в том и заключается, что через нее материальная поверхность оказывается художественно выразительной, то есть свидетельствует о воле художника. Всякие попытки искусственного ее изолирования от материала и от других элементов формы полностью лишают ее этой живой выразительности, а, следовательно, и смысла. Именно к этому выводу и приходит А. Г. Габричевский в своем труде «Поверхность и плоскость». Изданный в 1928 году в «Трудах» секции искусствознания Научно-исследовательского института археологии и искусствознания РАНИОН, он был написан в 1923–1924 годах³⁶. Ставя перед собой малоисследованную задачу изучения роли плоскости как фактора оформления пространства и при-

³⁴ Чубаров И. М. (ред.). Словарь художественных терминов... С. 403.

³⁵ Домогацкий В. Н. Проблема материала в скульптуре... С. 153. Обнаруживаем упоминание расходов на изготовление слепков с целью изучения различных видов фактур в сметных планах Комиссии по изучению скульптуры при Секции пространственных искусств на 1925–1926 годы.

³⁶ РАНИОН – Российская Ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук в 1924–1930 годах. Дата написания текста уточнена по недавно обнаруженной в архиве А. Г. Габричевского рукописной редакции текста. В «Морфологии

роды плоскостного образа, он здесь рассматривает поверхность как «границу объема и предел нашего осязательного или зрительного акта». При этом он замечает:

Это — граница внутреннего и внешнего, место встречи субъективного потока с объективным инобытием, вернее, это даже не столько граница, т. е. нечто мыслимое отдельно от разграничиваемых ею сфер, сколько самый факт отграниченности тела и отграничиваемости акта, факт столкновения двух индивидуаций, двух сфер бытия в их активном взаимодействии. Вне этого активного взаимодействия нет ни границы, ни дискретного бытия, нет и поверхности³⁷.

Поверхность, соответственно, рассуждает далее Габричевский, может быть осмыслена и истолкована двояко:

либо со стороны творческого импульса субъекта, оставляющего свой след и отпечаток на более или менее податливой массе, либо со стороны трехмерной массивной данности, обладающей твердыми упорными пределами, лишь до известной степени поддающимися внешним воздействиям и позволяющими встречным потокам огибать их грани и отливаться в их впадины³⁸.

Значит, поверхность есть не что иное, как «функция творческого акта и материи и не обладает никакими самостоятельными свойствами. Помимо своей динамически-выразительной амбивалентности она, так сказать, не имеет толщины и всегда может быть отнесена либо к оформляющей, либо к оформляемой сфере бытия, являясь отвлеченным местом встречи отграничивающего и отграничиваемого <...>»³⁹.

Такое понимание поверхности подводит Габричевского к определению фактуры:

Итак, в пределах живого творчества поверхность всегда оценивается как выражение известного функционального взаимоотношения между теми двумя трехмерными средами, которые простираются по сю и по ту сторону этой поверхности. В меру своей пограничности и динамичности всякая поверхность выразительна. Поскольку эта выразительность выявлена как момент наглядного строения творческого продукта, поскольку поверхность этого продукта обработана как выразительная, мы имеем дело с художественно обработанной поверхностью, мы имеем дело с фактурой. В продукте художественном вся без исключения поверхность должна быть насыщена этой выразительностью, она должна быть

искусства» данный текст опубликован по отличающейся от издания 1928 года машинописной редакции (в основном вторящей рукописи).

³⁷ Габричевский А. Г. Поверхность и плоскость // Габричевский А. Г. Морфология искусства... С. 226.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же. С. 227.

как бы послушной гибкой пленкой, отражающей малейшие оттенки, весь диапазон, все качественно индивидуальное, неповторяемое многообразие в диалоге двух встречных стихий — внутреннего и внешнего. Это — физиогномика в собственном смысле слова, — ведь такова именно поверхность всего того, что мы называем живым, такова именно поверхность тела и лица живого человека⁴⁰.

Проблема физиогномики, сама собой разрешимая, признает Габричевский, когда речь идет о «максимально выразительной поверхности живого тела», встает, однако, во всей сложности по отношению к форме неорганической. Казавшаяся неразрешимой «почти всему искусству от Ренессанса до наших дней», она превратилась в центральную проблему современного искусства, которое обращается к фактуре в своих попытках «нового медленного завоевания материи через поверхность»⁴¹.

Текст «Поверхность и плоскость» был представлен в форме доклада на заседании отделения искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН в 1924–1925 академическом году. А. Г. Габричевский был внештатным сотрудником Института, также, как А. И. Анисимов, А. В. Бакушинский и ряд других членов ГАХН; а Д. С. Недович, М. И. Фабрикант, А. И. Некрасов, Н. И. Романов, А. А. Сидоров были штатными сотрудниками; последний, ученый секретарь ГАХН, занимал в Институте должность председателя Секции (сперва отделения) искусствознания. Поэтому несомненно, что идеи о поверхности и фактуре, высказанные Габричевским в докладе, были известны в ГАХН и так или иначе учитывались при обсуждении там этих понятий. Безусловно, именно эти живые и нередко ожесточенные дискуссии, с широтой и многообразием отстаивавшихся на них точек зрения, и представляют наибольший интерес для современного исследователя. В большей степени, чем подготовленные для Словаря «причесанные» тексты, прошедшие часто многослойную редактуру и цензуру, они позволяют нам прикоснуться к живому многогранному процессу коллективного создания науки об искусстве, призванной максимально дистанцироваться от сиюминутных интересов художественной и идеологической борьбы⁴².

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же. С. 230.

⁴² Отметим настойчивость, с которой Г. Г. Шпет на заседаниях Редакционного комитета ГАХН настаивал на публикации в Бюллетенях особо интересных прений, которые иначе «совершенно теряются для науки»: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 44. Л. 1 verso (заседание 13 ноября 1924 года); он возвращался к этому вопросу на заседании 27 ноября 1924 года (там же. Л. 9 verso).