



Слева: А.Г.Габричевский, 1920-е годы. Справа: И-Ф.Гердер.

Доклад А.Г.Габричевского «"Пластика" Гердера» (тезисы доклада см.: Габричевский А.Г. Морфология искусства. М., 2002. С. 79–80), сделанный в Государственной Академии Художественных Наук (ГАХН) 12 ноября 1925 г., дает пример радикальной реабилитации классической немецкой эстетики. В статье 1928 г. «Поверхность и плоскость» Габричевский видит большую проблему в том, что наука об искусстве довольствуется «предпосылками и моделями, догматически ею заимствуемыми из физики, физиологии и математики, не проверяя их на непосредственных данностях художественного как такового» (Там же. С. 219). Если же, полагает он, сделать источником теоретической модели сами эти данности, то «учение об элементах искусства не пребывало бы в том зачаточном состоянии, в каком оно находится сейчас, и вошло бы как органическая часть в общую натурфилософию» (курсив в цитате – Габричевского. – Примеч. А.Л.Д.) (Там же. С. 221).

В качестве удачного опыта Габричевский приводит оптику Гёте, выросшую из объяснения живописи, и отмечает также, что «другие элементы пространственного творчества находятся в еще большем загоне: для понятия массы мы почти ничего не имеем, кроме гениально набросанной модели Гердера...» (Там же. С. 221). Габричевский имеет в виду текст, не слишком часто цитируемый даже историками эстетики: небольшую раннюю работу под названием «Пластика», написанную в 1778 году (публиковался перевод отрывка из «Пластики», см.: Гердер И.Г. Избранные сочинения. М.; Л., 1959. С. 179–191).

Главный тезис Гердера – несводимость друг к другу художественных возможностей и

способностей, основанных на трех фундаментальных для искусства типах чувственности, каковыми являются зрение, слух и осязание. Гердер подхватывает идею Лессинга о том, что нельзя все художественное сводить к оптическим искусствам как к критерию: нельзя говорить о том, что скульптура – это молчащая поэзия, а поэзия – это говорящая картина. Гердер – в ярости от этих привычных еще с античных времен метафор. Он полагает, что не надо смешивать эти миры, которые должны работать по-своему и оцениваться по собственным внутренним критериям. Габричевский замечает: «Согласно Гердеру, большинство эстетических терминов заимствовано из области зрительного восприятия. Область осязания не только не исследована, но и все осязательные оттенки слов все более и более выветриваются [из языка]. А между тем, осязание первичнее зрения, и на нем построено все искусство пластики. Феноменология осязания есть не что иное как художественный принцип пластики» (Габричевский А.Г. Морфология искусства. М., 2002. С. 79).

В построении эстетики Гердер идет не путем континентального дедуктивного рационализма и не английским эмпирическим путем; он пытается вывести формы искусства из конкретной чувственности, которая служила бы не материалом, а активным элементом. (Собственно, в этом заключается и путь гердеровской философии языка.) Жизнь материала таким образом оказывается и заданием для художника, и условием восприятия красоты. Габричевский так оценивает новации Гердера: «В противовес абстрактной рационалистической эстетике своих современников, Гердер пытается построить науку о прекрасном «снизу», путем анализа простейших «чувственных понятий». Результатом такого анализа должно явиться точное разграничение чувственных сфер. «Феноменология» этих сфер лежит в основе разграничения разных типов прекрасного и классификации искусств. Соответственно, и понятие красоты, «чувственное выражение внутреннего совершенства» носит определенно натуралистический характер. Восприятие красоты есть вчувствование в некий максимум внутренней жизненной силы и движения, выражаемый во внешней чувственной форме» (Там же. С. 79).



Слева: Охота на льва. Барельеф из Ниневии. Справа: Ф. Жирардон Апполон и нимфы.

Критика оптического в «Пластике» оценочно окрашена: видимое, по Гердеру, осуществляет две функции: оно дистанцирует нас от того, что мы видим, а дистанцированное разбивает на рядоположенные части, то есть мы бы сегодня, зная уже хайдеггеровское «Время картины мира», сказали, что происходит отчуждение человека от объекта, и внутри себя объективированное структурируется так, что части существуют как отдельные объекты целого. Гердер говорит, что в результате мы получаем иллюзорное воспроизведение реальности на плоскости. Он отнюдь не развенчивает живопись, но лишь утверждает, что в живописи надо видеть то, что она нам может дать; что нельзя заменить ничем другим. Это – объективированная действительность, которая охватывает целое. Сила живописи в том, что она может изображать остановленное и плоское бытие, но зато в совокупности всех сколь угодно детализированных элементов. Хорошая живопись даже преодолевает различие высокого и низкого, изображения достойного и недостойного. Но живопись в принципе не может художественно дать двух других типов реальности, основанных на слухе и осязании. Особенность слуха в том, что он дает временную последовательность акустических состояний и, соответственно, с ними связанных рациональных актов. Осязание дает нам форму и тело.

Как отмечает Габричевский, интересно уже то, что Гердер почти как синонимы употребляет два этих понятия. Форма – это обязательно объем, и объем дает нам пространство совсем не так, как картина. Это – пространство (объем, фигура, форма), наполненное веществом. Но далее мы открываем силу. Сила, движущая веществом, пространством и временем – это уже объемная картина космоса. Интересно, какими коннотациями окрашено это воспевание пластики. Гердер подчеркивает, что пластика – это обязательно действие: в первую очередь действие скульптора. Пространство скульптора приобретает овеществленность, а время здесь присутствует в виде динамического действия силы. То есть мы видим, что пластика по сути может претендовать, говоря вагнеровским языком, на статус *Gesamtkunstwerk*'а. Для Гердера важно и то, что пластика может помочь в том случае, когда остальные чувства не работают. Это модная тема 18-го века (в частности тема Дидро) – попытка научить слепых, глухих воспринимать мир. Гердер подхватывает эту тему и говорит, что осязание обладает колоссальной продуктивной силой, оно может в ряде случаев быть субститутом зрения и слуха. Тогда как слух и зрение заменить осязание не могут, то есть они не выводят нас к реальности.

Очень важно, по Габричевскому, что осязание, в трактовке Гердера, порождает сильный аффективный эмоциональный поток, тогда как живопись нас дистанцирует и успокаивает, делает холодными созерцателями. (Стоит заметить, что музыка во времена Гердера также была еще ассоциирована со своей античной эстетической идеей; она гармонизировала мир, рафинировала чувства. Так же, как и театр, она выполняла терапевтическую, катарсическую роль). Пластика же, по Гердеру, прямо вбрасывает нас в материю и рождает поток чувственности. Гердер говорит, что настоящий скульптор должен эротически почувствовать материал, который он трогает (эротическая составляющая пластики у Гердера настойчиво дана прямым текстом). Поэтому пластика, прочувствованная не глазами, не умом, а телесностью,

может получаться такой живой. Телесность и вещественность одинаково восхищает и Гердера, и Габричевского. Габричевский полагал, что этот прорыв новой чувственно-материальной эстетики был не менее радикальным действием, чем открытие Лессингом литературно-временного начала, и в той же мере представлял собой эпохальную идею исторической воли.



Слева: О.Роден. Поцелуй. Справа: О.Роден Вечная весна.

Габричевский восторженно характеризует эту работу: «Самое выразительное проявление в области эстетики того мироощущения, которое вылилось, с одной стороны, в творчество эпохи «Бури и натиска» (в частности молодого Гёте), с другой – в натурфилософию молодого Шеллинга ... Одна из первых попыток онтологического обоснования художественной формы и единственный для того времени опыт систематического искусствознания не как приложения к эстетике, а как ее основания» (Там же. С. 79).

В докладе «Философия и теория искусства», сделанном в ГАХН 27 октября 1925 года, он формулирует в определенной мере программное положение: «...на наших глазах возникает своеобразная онтология художественного <...>, которая, исходя из чувственной данности, отграничивает художественное не от других форм прекрасного, а непосредственно от других форм бытия. Поэтому, если раньше, например, в эпоху романтики, философская дорога от истории искусства и от индивидуального творческого акта художника вела к эстетике, то современный путь

от искусствознания «ввысь» ведет либо 1) к чистой онтологии с опасностью уклона в натурализм (Шмарзов), или 2) к философии жизни и творчества с опасностью уклона в метафизику (Зиммель), для которого сам метафизический предмет конструируется не по форме прекрасного, как, например, у Шеллинга в эпоху философии тождества, а именно по форме художественного предмета (традиция Гердера у молодого Шеллинга и у Гёте). В этом смысле современный теоретик искусства стоит всегда перед соблазном сенсуализма и натурализма, а историк искусства – перед соблазном построения широких культурно-метафизических схем. Поэтому всякая современная философия искусства должна постоянно оглядываться на феноменологию художественного, и только из нее могут быть почерпнуты принципы построения наук об искусстве» (курсив в цитате – Габричевского. – Примеч. А.Л.Д.) (Габричевский А.Г. Морфология искусства. М., 2002. С. 42–43). Гердер, как видно из этой схемы, стоит у истоков любимой Габричевским традиции «философии жизни», но не несет прямой ответственности за ее «метафизические уклоны».

Работы Габричевского в ГАХН показывают, что сам он легко преодолевает соблазн сенсуализма и натурализма, но соблазн «философии жизни и творчества» отнюдь не кажется ему смертным грехом. Гётеанство оказывается для него постоянным источником творческих интуиций (см. об этом: Доброхотов А.Л. А.Г. Габричевский о поэтике Гете // Логос. 2010. N 2(75). С. 115–121), «метафизика» Зиммеля – методологией анализа культуры, а Гердер – примером революционного обращения к динамике формы. Цитированная выше статья «Поверхность и плоскость» является хорошим подтверждением сказанному. В то же время императив оглядки на «феноменологию художественного» отнюдь не является риторическим оборотом. В отличие от эстетики, философия искусства, как подчеркивает Габричевский, имеет дело с формами бытия, а не красоты, и поэтому должна беречь свою предметность и от объективистской натурализации, и от субъективистской психологизации. В этом лежит основание размежевания Габричевского с Зиммелем (при всем роднящем их витализме): «метафизический предмет» нельзя конструировать «по форме художественного предмета», поскольку задача в том, чтобы выявить его собственную форму, по отношению к которой «художественное» – творчески вторично. Гердер с его «онтологическим обоснованием художественной формы» оказывается в данном случае ближе Габричевскому, чем Зиммель.

Таким образом, мы можем увидеть, что немецкая классическая эстетика подсказывает Габричевскому ключевые для его морфологического метода решения. Гердер, как и Гёте, от натурфилософского и историцистского витализма делают принципиальный шаг к автономии формы именно тем, что рассматривают ее в единстве телесно-духовной практики. Соблазн более простого решения – растворение формы в практике – покончит с эпохой классики, но Габричевский чужд этому пути даже в поздний период своего творчества, когда к этому подходу склонял идеологический язык времени. Стоит также заметить, что косвенные, но от этого не менее выразительные следы влияния гердеровских интуиций, можно найти в работах Габричевского по теории архитектуры: в его разъяснениях отношений «динамического» пространства и «тектонической оболочки», в описаниях взаимодействия массы и плоскости, «оформляющего жеста» и «отвечающей материи» (см. статью «К вопросу о строении художественного образа в архитектуре» в книге:

Габричевский А.Г. Морфология искусства. М., 2002. С. 448–465).

Поступила в редакцию 15 мая 2011 г. Дата публикации: 27 июля 2011 г.

[Ссылка для цитирования](#)

Доброхотов А.Л. А.Г.Габричевский о Гердере [Электронный ресурс] // Психологические исследования: электрон. науч. журн. 2011. Appendix 3(17). URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения: чч.мм.гггг).

[Описание соответствует ГОСТ Р 7.0.5-2008 "Библиографическая ссылка". Дата обращения в формате "число-месяц-год = чч.мм.гггг" – дата, когда читатель обращался к документу и он был доступен.]

[К началу страницы >>](#)