

*Т. А. Самарина*

**ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТЕОРИИ ИСКУССТВА  
(П. А. Флоренский и Г. А. Габричевский)<sup>1</sup>**

*Работа представлена кафедрой зарубежного искусства  
Санкт-Петербургского государственного академического института живописи,  
скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.  
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А. В. Степанов*

**В статье рассматриваются онтологическая теория изобразительного искусства П. А. Флоренского и онтологическая морфология пространственных искусств Г. А. Габричевского, которые утверждают безусловный приоритет изобразительного искусства по отношению к другим продуктам творчества человека в силу его предельной символической емкости (Флоренский) и в силу общности устоев человеческого сознания с его главными формирующими элементами (Габричевский).**

**P. Florensky's ontological theory of fine arts and G. Gabrichevsky's ontological morphology of spatial arts state an absolute priority of fine arts in relation to other products of human work owing to its extreme symbolic capacity (Florensky) and due to the commonality of foundations of human consciousness with its basic shaping elements (Gabrichevsky).**

Как известно, онтология – это область философского знания, где излагается учение о Бытии как таковом независимо от субъекта и его деятельности, т. е. предметом онтологии являются не наличные формы Бытия, а его глубинные законы и принципы. Онтологический подход к искусству предполагает рассмотрение таковых же законов, но по отношению к продукту творческой деятельности человека. Такой подход обозначился в искусствознании в начале XX в. наряду с типологическим, иконологическим, формальным и другими методами интерпретации произведений в основном изобразительного искусства. Но статус метода он не получил: во-первых, в силу малой разработанности, во-вторых, в силу неизбежной связанности с общефилософскими и мировоззренческими взглядами исследователей, его применяющих.

В отечественном искусствознании онтологический подход в качестве основы для теоретических изысканий содержат труды искусствоведа Александра Георгиевича

Габричевского и ученого-богослова Павла Александровича Флоренского. Практически в одно время – конец 1910-х – первая половина 1920-х гг. – и в одном месте – Москва, читая теорию пространственных искусств ( во ВХУТЕМАСе – Флоренский, в ГАХНе – Габричевский ), они создают главные свои работы по онтологии искусства: П. А. Флоренский – «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях», А. Г. Габричевский – «Введение в морфологию искусства. Опыты по онтологии искусства».

Появление таких исследований Габричевский в преамбуле к своим «Вопросам онтологии» связывает с «огромной тягой современного сознания к онтологической проблеме», с желанием создать «картину мира, строящуюся на категориях жизни, творчества вообще и в особенности искусства»<sup>2</sup>.

Прерванная нить начавшей складываться в 20-х гг. XX в. онтологической традиции ныне дает о себе знать в рефлексии

над текстами мыслителей, в попытках структурировать густо усеянные смыслами полетов текстов в виде реконструкций онтологической теории искусства П. А. Флоренского и онтологической морфологии А. Г. Габричевского. При условии достаточной разработанности, это позволит снять ставшие привычными рамки стилей и периодов в истории изобразительной деятельности человека и откроет перспективы создания принципиально иной, онтологической истории изобразительного искусства.

Представляется важным при этом подчеркнуть, что обе теории, будучи продуктами истинного творчества, сами являются идеальными объектами онтологического анализа, так как несмотря на единство времени и места, подхода и предмета, цели и пафоса исследований, Флоренский и Габричевский объективно воплотили в своих теориях главный принцип онтологического подхода – единство творца и творения – и создали (каждый) абсолютно «онтологическую онтологию». Последовательно рассмотрим их.

П. А. Флоренский, будучи православным богословом, свое мировоззрение в философских терминах определял как «конкретный идеализм»<sup>3</sup>. Постулируемая идеализмом двусоставность Бытия, в теологических системах мир ноуменальный определяющая как Божественный, мир феноменальный – как тварный, в конкретном идеализме Флоренского приобретает особые черты: нет идеи без воплощения, но и воплощения без идеи тоже нет. Духовное бытие человека лишь через воплощение проявляет себя. Сама же способность воплощать идеальное, т. е. способность к творчеству, есть воплощение деятельности Творца. Эта способность как таковая независима от субъекта творчества, следовательно, онтологична. Свой главный и начальный устой, по мнению Флоренского, эта способность получила в теургической деятельности человека. Именно в Теургии, когда каждый акт своей жизни человек со-

вершал для Бога, явственно проступала «духовная основа Бытия – мистическое отношение Бога и человека»<sup>4</sup>. Затемнением и оплотнением «духовной основы Бытия» Флоренский называет сужение Теургии до культа, который он называет Теургией «в свернутом виде», «выделенной из всей реальности той ее части, где встречается имманентное и трансцендентное, дальнее и горнее, здешнее и тамошнее»<sup>5</sup>.

Выделение особого пространства и переосмысление или реорганизация его в процессе деятельности, чем достигается синтез пространства и времени, бытия и становления, – этими сущностными качествами культ сопрягается с продуктом творческой деятельности и секуляризованного бытия человека – продуктом культуры, искусства. Ибо в «изящных искусствах» происходит, как и в культе, «овеществление смысла и одухотворение вещи»<sup>6</sup>. Может ли быть иначе, если человек сам есть «узел мира идеального и реального. И он не может творить иначе, как свои же подобия, то есть такие же противоречия дальнего и горнего, каков он сам»<sup>7</sup>. «Художествами по преимуществу»<sup>8</sup> Флоренский называет живопись и графику, так как именно в них выделенное из реальности пространство преобразуется так, как замышлено художником.

Антиномическая связанность «вещи и смысла» в произведении искусства раскрывается Флоренским через теорию символа.

Природа символа двойственна – он сам есть некая реальность, но эта реальность больше себя самой, она указывает на иную, более важную реальность. В этой способности «указывать на...» заключена энергичная природа символа. Символ – это «синэргизм двух, по меньшей мере двух реальностей»<sup>9</sup>. Произведение искусства синтезирует в себе бесчисленное множество символов – синэргичных пар. Среди которых – при первом приближении – наиболее целесообразная форма – листа, доски, холста – состоит из двух вертикалей и горизонталей, что на

языке идеографии издревле символизировало землю, мир. Далее – изобразительная плоскость, то самое символоемкое, переорганизованное пространство произведения, которое символизирует иное пространство: воспоstrаемое проективными методами или их элементами реальное пространство, чем изобразительная плоскость отрицается, или не претендующее на иллюзорный прорыв в глубину духовное пространство, к примеру, иконы, утверждающее онтологию изобразительной плоскости. Наконец, сама плоть произведения – то, что мы называем фактурой, – сотканная из многочисленных линий, штрихов, пятен, заливок, она символизирует многочисленные жесты художника. Синэргизмом этих многих пар реальностей в произведении искусства «овеществляется смысл и одухотворяется вещь»<sup>10</sup>.

Но при всей своей многосложной структуре художественное произведение как синтетическое целое восходит к ясному и просто усматриваемому символу. Флоренский определяет его как двойную схему произведения – его композицию и его конструкцию. Композиция – «слово художника», конструкция – «слово действительности»<sup>11</sup>. В контексте символической природы произведения композиция – означающее, конструкция – означаемое.

Композиция произведения самой сложной структуры может быть сведена к простейшему (в смысле неразложимости) идеографическому знаку – вертикаль, горизонталь, диагональ, крест, круг и т. д. Являясь схемой пространственного единства произведения, композиция дается теми же элементами, «что и весь состав произведения, но особенно выделенными и прежде всего воспринимаемыми»<sup>12</sup>. Этими элементами могут быть преимущественно линии и штрихи – символы активных жестов – и тогда мы имеем двигательное пространство – символ активного мировосприятия художника. Осязательное пространство – символ созерцательного мировосприятия – строится касательными движениями. Заливка, мазок,

точка такие движения символизируют. Собственно, тип пространственной формы – осязательное или двигательное пространство – есть классификационный признак, выдвигаемый Флоренским для изобразительных искусств: графика и скульптура строят двигательное пространство, живопись и пластика – осязательное. Все это относится к области художественной организации произведения, т. е. к композиции, «слову художника». Оно никак не связано со «словом действительности», с конструкцией произведения.

В конструкции произведения также важна так называемая «первоконструкция», «первосюжет» – «первый вывод сознания за пределы изобразительных средств»<sup>13</sup>. Называя любое произведение равно символическим, Флоренский выделяет два явления в истории изобразительного как «совершенные символы»<sup>14</sup> – греческую скульптуру V в. до н. э. и русскую иконопись XIV–XV вв. – и дает блестящую онтологическую характеристику иконе, весь процесс ее создания определяя как «символ творения»<sup>15</sup>, ее композиционную схему, как правило, восходящей к вертикали или кресту (за исключением житийных икон), а конструкцию – к «фасовому повороту»<sup>16</sup>.

Онтологическая теория А. Г. Габричевского строится преимущественно на основе западноевропейского искусства, начиная с XV в., что видится вполне закономерным и объяснимым: онтологическая теория сама не может не быть онтологичной. Антиномия Божественного и тварного в мире, человеку, произведении искусства идеалистом-богословом Флоренским разрешаемая через символ, в котором «неслиянно и нераздельно»<sup>17</sup> присутствуют обе стороны главной антиномии, Габричевским, сыном эпохи дуализма<sup>18</sup>, как он сам о себе говорил, трактуется несколько по-иному, как антиномия Бытия и становления, статики и динамики, пространства и времени. Являясь главными онтологическими характеристиками Бытия, они (время и простран-

ство) одновременно являются стихиями нашего сознания и получают совершенное примирение – синтез, по мнению Габричевского, в произведении искусства<sup>19</sup>.

В отличие от Флоренского, не выстраивая иерархию видов творческой деятельности человека, Габричевский природу и смысл всякого творчества, «то есть жизни, понимаемой со стороны продуцируемых ею содержаний»<sup>20</sup>, понимает как путь преодоления извечного дуализма. В продукте творчества прежде всего в произведении искусства, воссоздается единство мира как живого целого. Мира, но не действительности. Как и Флоренский, Габричевский подчеркивает важность фактора выделенности произведения искусства из действительности. Но если Флоренский выделение и переорганизацию пространства произведения искусства соотносит с культом, то Габричевский внеположенность произведения искусства действительности объясняет следующим: произведение искусства основание своего бытия несет в себе самом, будучи созданием, целиком выражающим свою созданность. Этим оно трансцендентно действительности и онтологично по преимуществу. Объект-вещь действительности отчужден от своего становления, основание его бытия лежит вне его – потому оно может быть включено в любой порядок, оно онтологически многозначно, т. е. не имеет онтологического смысла<sup>21</sup>.

Но онтологическим подходом к произведению искусства Габричевский, по своему мировоззрению убежденный органицист и гетеанец, хочет обратить внимание на таковое же отношение к любому органическому целому. И прежде всего – к человеку как к целостному организму, мечтаю о «целостной морфологии живого вообще»<sup>22</sup>. В одном направлении, по мнению Габричевского, эта связь «намечается особенно ясно. Основные созерцательные категории нашего мировосприятия являются в то же время основными формирующими элементами произведения искусства»<sup>23</sup>: простран-

ство и время – как основные; свет, звук, движение, масса – как производные от них.

Таким образом, каждый художественный продукт, поскольку он потенция синтетической природы бытия, есть взаимопроникновение чистого времени и чистого пространства. В зависимости от направленности синтеза – от времени по направлению к пространству или наоборот – мы имеем два различно построенных типа художественных объектов: искусства временных (музыка, поэзия) и пространственных (архитектура, скульптура, живопись). Но каждый из них будет обнаруживать полное слияние обеих стихий, к какой бы из них они ни относились по своей первичной структуре<sup>24</sup>. Так, интересующие нас пространственные искусства в каждом конкретном случае обнаруживают определенный синтез динамики (временное начало) и статики (пространственное начало). Объективно статическое по форме, произведение пространственного искусства динамично по материи, в ней спрессовано само время, весь творческий процесс дан в едином акте созерцания.

Габричевский выделяет три основных типа пространственно-временного синтеза:

1. Предельно статический.
2. Предельно динамический.

3. Гармоническое равновесие обеих компонент (свойственен для объектов, структура которых обычно называется классической)<sup>25</sup>.

Предельно статическим типом синтеза характеризуется, по мнению Габричевского, абстрактное искусство; предельно динамическим – импрессионизм.

Динамика и статика являются сущностными характеристиками не только пространственно-временного синтеза, осуществляемого произведением, но и характеристиками пространственной формы в живописи. В свою очередь, построение статического или динамического пространства в каждом конкретном живописном произведении Габричевский связывает с определен-

ным типом творчества и намечает таковых два, делая попытку онтологической характеристики живописи Андреа Мантеньи, болезненно замыкающегося в стихии Бытия, и живописи Тинторетто впервые открывшего западной душе пространство в образе динамического становления<sup>26</sup>.

Статическое пространство определяется Габричевским как среда, то есть пустое пространство, в котором размещены некие тела, объекты<sup>27</sup> – трехмерные и непроницаемые. Форма этих тел мыслится как нечто от века данное – по аналогии с нашим осязаемым и неизменным трехмерным «я». Это чувство кубического инобытия превращает пространство в абстрактную, ирреальную, дискретную среду, количественно измеряемую наложением схем прямой итальянской перспективы и служит лишь средством обнаружения чистой трехмерной формы. Именно такое пространство строит в своих картинах Андреа Мантенья. Статизация пространственной формы заглушает временную, динамическую компоненту синтеза. В этом Габричевский видит проявление дуалистической природы личности самого Мантеньи. Мучительное стремление к синтезу лишь иногда разрешается появлением в его картинах линейной музыкальности, линий-жестов – символов движений художника. Но чаще такое движение (его Габричевский называет художественным) не совпадает с движением функциональным, изобразимым, и тогда «жестулирующие фигуры Мантеньи напоминают статуи, застывшие в своих позах»<sup>28</sup>. Но даже крайний тип статической пространственной формы содержит в себе динамическую, временную компоненту. Одно из основных качеств статического пространства – измеримость, так как оно определяется трехмерной телесностью. Трехмерные тела размещаются в статическом пространстве в порядке определенной последовательности, мыслятся способными к передвижению, т. е. четырехмерными. То есть движение как временная ком-

понента синтеза в статическом пространстве дана умозрачительно.

При создании динамического пространства в произведении движение первично. Поскольку динамическая протяженность есть главный образ пространственной формы в произведениях такого типа. Называя субъектом статического пространственного творчества силу центростремительную, в своем пределе стремящуюся к точке; а силу центробежную, непрерывно исходящую из точки<sup>29</sup>, устремленную в бесконечность – субъектом динамического пространствообразования, Габричевский соотношение пространства и объектов в нем для динамического типа определяет следующим образом: объекты есть как бы «тела вращения, сгущения первостихии – пространства; граница их определяется только изнутри, не есть нечто постоянное, от века данное, а обладает ценностью лишь своей выразительности»<sup>30</sup>. Образ такого пространства – как непрерывной динамики становления – создает «опьяненный пространством»<sup>31</sup> Тинторетто. Его любовь к немислимым ракурсам и многочисленные перспективные погрешности Габричевский объясняет тем, что формообразующим началом тинтореттовских видений является само единое, безграничное, органически одушевленное пространство<sup>32</sup>.

Выделение Габричевским двух типов творчества вовсе не означает, что типологический принцип широко использовался им в его онтологии искусства. Напротив, онтологическая теория Флоренского строится в рамках двух, выделяемых им, типов культуры и, соответственно, искусства. Определяя культ в качестве трансцендентного культуре критерия ценности, Флоренский всю историю христианской культуры делит на два ритмически сменяющих друг друга типа – Средневековый и Возрожденский. Последний закончил свое существование к началу XX в. Современную ему культуру авангарда Флоренский называет «новым Средневековьем»<sup>33</sup>.

Обе рассмотренные онтологические теории, в чем-то отрицая, но в главном – дополняя друг друга, являются собой, будучи продуктами истинного творчества, высший

синтез со своими создателями: человеком «Средневековья» отцом Павлом Флоренским и «возрожденцем» Александром Георгиевичем Габричевским.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Текст был прочитан в качестве доклада на международной конференции, проходившей в Государственном Эрмитаже в декабре 1999 г. Краткие тезисы опубликованы: Искусство XX века. Итоги столетия. Тезисы докладов международной конференции. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1999.

<sup>2</sup> Габричевский А. Г. Введение в морфологию искусства. Опыты по онтологии искусства // Вопросы искусствознания. XI (2/97). С. 580.

<sup>3</sup> Флоренский П. А. Философия культа // Богословские труды, сб. 17, 1977. С. 110.

<sup>4</sup> Там же. С. 110.

<sup>5</sup> Там же. С. 89.

<sup>6</sup> Там же. С. 105.

<sup>7</sup> Там же. С. 106.

<sup>8</sup> Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 63.

<sup>9</sup> Флоренский П. А. Символика видений. Цит. по книге: П. А. Флоренский. Иконостас. М., 1995. С. 21.

<sup>10</sup> Флоренский П. А. Философия культа. С. 105.

<sup>11</sup> Флоренский П. А. Анализ пространственности... С. 113.

<sup>12</sup> Там же. С. 112.

<sup>13</sup> Там же. С. 113.

<sup>14</sup> Там же. С. 114, см также: Флоренский П. А. Иконостас. С. 82.

<sup>15</sup> Флоренский П. А. Иконостас. С. 136.

<sup>16</sup> Флоренский П. А. Анализ пространственности... С. 144.

<sup>17</sup> Там же. С. 130.

<sup>18</sup> Габричевский Г. А. Введение в морфологию искусства... С. 581.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же. С. 584.

<sup>22</sup> Там же. С. 585.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Габричевский Г. А. Введение в морфологию искусства... // Искусствознание. 1/98. С. 537.

<sup>25</sup> Габричевский Г. А. Введение в морфологию искусства... // Вопросы искусствознания. XI (2/97). С. 595.

<sup>26</sup> Там же. С. 581.

<sup>27</sup> Габричевский Г. А. Введение в морфологию искусства... // Искусствознание. 1/98. С. 545.

<sup>28</sup> Габричевский Г. А. Мантенья // Творчество, 1992. № 1. С. 6.

<sup>29</sup> Габричевский Г. А. Введение в морфологию искусства... // Искусствознание. 1/98. С. 545.

<sup>30</sup> Там же. С. 545.

<sup>31</sup> Габричевский Г. А. Пространство и композиция в искусстве Тинторетто // Сообщения Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. М., 1991. С. 287.

<sup>32</sup> Там же. С. 287.

<sup>33</sup> Флоренский П. А. Автореферат. В кн.: П. А. Флоренский. Соч. в 4 т. М., 1994. Т. 1. С. 38–39.