

Nadia Podzemskaia – Надежда Подземская

*Alle origini di «tanti anni di erranze comuni tra i labirinti leonardiani»: Aleksandr Gabričevskij e Vasilij Zubov all'Accademia di Stato delle scienze dell'arte**

У истоков «многолетних совместных скитаний в дебрях Леонардо»: А. Г. Габричевский и В. П. Zubov в Государственной Академии Художественных Наук*

«Дорогому Саше на память о многолетних совместных скитаниях в дебрях Леонардо – В. Зубов 16 декабря 1955 г.», – гласит дарственная надпись на экземпляре «Избранных естественнонаучных произведений» Леонардо да Винчи в переводе В. П. Зубова,¹ подаренном составителем своему другу А. Г. Габричевскому и хранящемся до сих пор в его архиве.² Она свидетельствует о важнейшем эпизоде в изучении в нашей стране наследия великого итальянского художника, – эпизоде, который до последнего времени был почти полностью вычеркнут из отечественной историографии.³ Пытаясь сегодня восстановить маршрут «совместных скитаний» Василия Павловича Зубова (1900-1963) и Александра Георгиевича Габричевского (1891-1968), мы не только выполняем наш долг перед памятью этих удивительных ученых, но и ставим перед собой задачу оценить во всей полноте истинное значение леонардовских штудий советского времени.⁴

Подготовка к изданию сборника «Избранных естественно-научных произведений» Леонардо, включившего комментированный перевод свыше 1800 отрывков из научного наследия художника, так же как и работа над монографией о Леонардо, первое издание которой вышло в свет в 1961 г.,⁵ приходится на период деятельности В. П. Зубова в Институте истории естествознания РАН⁶ (1945-1961). Эти два важнейших труда из зубовской Леонардианы были созданы в существенно разных условиях первой и второй половины 1950-х гг. В то время как работа ученого над изданием отрывков проходила в полном

отрыве от Запада, приоткрытие «железного занавеса» после 1956 г. позволило ему при написании монографии о Леонардо включить свою научную деятельность в русло общемировой науки.

В 1956 г. В. П. Зубов впервые смог принять участие в VIII Международном конгрессе историков науки во Флоренции и Милане, посетил городок Винчи. Завязалась интенсивная переписка с зарубежными коллегами, среди которых были крупнейшие историки науки того времени, такие, как Александр Койре, Рене Татон. Лишенный прежде возможности быть в курсе новейших зарубежных публикаций, Зубов стал теперь получать интересующую его научную литературу от иностранных коллег, посылая им взамен свои книги и статьи; труды ученого стали появляться в престижных зарубежных изданиях. В 1959 г. он написал статью об Альберти и Леонардо для «Raccolta Vinciana»⁷ – журнала, издаваемого научным сообществом, объединенным вокруг одноименного крупнейшего посвященного жизни и творчеству Леонардо книжного и рукописного фонда в миланском Замке Сфорца. В 1960 г. на общем собрании сообщества Raccolta Vinciana за выдающийся вклад, внесенный им в изучение наследия Леонардо да Винчи, В. П. Зубова заочно избрали его членом.⁸ 8 апреля 1963 г., в день кончины ученого в Москве, в Брюсселе на Международном симпозиуме, посвященном истории культуры Возрождения, выдающимся историком науки Полем-Анри Мишелем был зачитан его доклад «Le Soleil dans l'œuvre scientifique de Léonard de Vinci» («Солнце в научном творчестве Леонардо да Винчи»)⁹.

Завершенная в конце 1950-х гг. «маленькая биография» Леонардо, как скромно писал о ней сам В. П. Зубов своим иностранным корреспондентам,¹⁰ была опубликована в английском переводе уже после смерти ученого в 1968 г.;¹¹ она сразу стала достоянием мировой научной общественности – в том же году была опубликована рецензия на книгу, написанная известным историком искусства Эрнстом Гомбрихом.¹² Отдавая должное широчайшей эрудиции В. П. Зубова, с которым он имел воз-

возможность познакомиться на одном из международных конгрессов, и отмечая, в частности, тончайший музыкальный слух, позволивший ему почувствовать во фрагментах Леонардо выразительную силу повторений и вариаций, Гомбрих в своей рецензии высказывал однако некоторое недоумение перед отсутствием ярко выраженного интереса русского ученого к проблемам изобразительного искусства, задаваясь вопросом о том, почему в его книге образ Леонардо-ученого полностью заслонил Леонардо-художника. Гомбрих отказался дать какой-либо определенный ответ на этот вопрос, прекрасно почувствовав, что подобно тому, как многое в личной судьбе В. П. Зубова оставалось для него закрытым в силу понятных политических причин, точно так же и в его книге, да и вообще во всей внутренней логике его научного пути.¹³

Действительно, в 1960-е гг. не только для иностранного, но и для отечественного исследователя было практически невозможно проникнуть в целостность научного творчества В. П. Зубова, остававшегося в большой своей части неопубликованным; опубликованное же распадалось в свою очередь на две части, внутренняя связь между которыми не лежала на поверхности: труды по истории науки (со второй половины 1940-х гг.) и работы по теории и истории архитектуры (середина 1930-х – середина 1940-х гг.). Лишь в последние годы публикация его дочери М. В. Зубовой целого ряда ранних работ ученого 1920 гг., в общем контексте пробудившегося интереса к истории отечественного гуманитарного знания в первые послереволюционные десятилетия, позволяет по-новому взглянуть на последние книги Зубова, восстановить во всей полноте их истоки и интеллектуально-культурные условия их создания.¹⁴

Известно, что начало фундаментальным занятиям В. П. Зубова 1950-60-х гг., направленным на перевод, комментирование и истолкование естественно-научного наследия Леонардо, было положено еще в 1930-е гг., когда молодому ученому были поручены перевод, комментарий и вступительная статья

для соответствующего раздела «Избранных произведений в двух томах» Леонардо в издательстве «Academia».¹⁵

Душой этого издания был Александр Георгиевич Габричевский, который осуществлял – совместно с А. М. Эфросом – его общую редакцию. Однако на титульном листе вышедшего в 1935 г. двухтомника имя Габричевского как ответственного редактора не упоминается; оно было вымарано оттуда уже на последней стадии издания, в связи с арестом ученого 20 апреля 1935 по сфабрикованному НКВД делу о «Немецко-фашистской организации на территории СССР». О реальном участии ученого в подготовке издания свидетельствуют хранящиеся в РГАЛИ в фонде издательства «Academia» машинопись с правкой и рукопись первого тома издания. На титульном листе машинописи напечатано: «Леонардо да Винчи / Избранные произведения / Переводы, статьи, комментарии / А. Г. Габричевского, А. А. Губера, / А. К. Дживелегова, [В.] П. Зубова / и А. М. Эфроса / Редакция / А. Г. Габричевского и А. М. Эфроса / Academia / Москва-Ленинград». Надписи на машинописной странице свидетельствуют о том, что решение отправить текст в набор было принято 18-19 мая 1934 г.¹⁶ (илл. 16).

Согласно хранящемуся там же рукописному «Содержанию» Габричевский разделил также вместе с А. М. Эфросом авторство «Вступительной статьи»; ее машинописный текст под названием «От редакции» хранится там же.¹⁷ Кроме того, среди материалов в РГАЛИ имеется машинописная с рукописной правкой автора и других лиц и с авторской подписью статья Габричевского «Леонардо-теоретик искусства».¹⁸ Она не была опубликована в двухтомнике, а набор ее был рассыпан: верстка статьи, датированная 3 марта 1935 г., сохранилась в архиве В. П. Зубова, вложенная как неотъемлемая часть издания в соответствующем месте книги (илл. 17). Другая, предположительно более ранняя машинописная редакция под названием «Леонардо и искусство», с подписью автора и его рукописной правкой, сохранилась среди бумаг Габричевского в архиве О. С. Северцевой; она была издана в 2002 г. с предположением,

что текст предназначался для русского издания «Книги о живописи» Леонардо.¹⁹

Действительно, если участие Габричевского в подготовке «академического» двухтомника в результате вышесказанных печальных событий до сих пор оставалось неизвестным, то роль, сыгранная ученым в издании вышедшей годом ранее леонардовой «Книги о живописи», очевидна: русский перевод, осуществленный А. А. Губером и В. К. Шилейко, был опубликован, как это значится на титульном листе, под общей редакцией А. Г. Габричевского и со вступительной статьей В. Н. Лазарева.²⁰ Статья о рукописях Леонардо подписана А. А. Губером; авторство же комментария никак специально не оговорено; мы считаем возможным предположить, что вместе с Габричевским, Губером и Шилейко, в работе над ним принял участие также и Зубов.

Но для этого нам предстоит обратиться к самому началу их «многолетних совместных скитаний в дебрях Леонардо», которое, как мы увидим, уходит в глубь 1920-х гг., к периоду совместной работы ученых в Государственной Академии художественных наук (ГАХН, вначале Российская Академия художественных наук, РАХН), которая была активна с 1921 по 1929 г.²¹ (илл. 18, 19).

А. Г. Габричевский (илл. 20) стоял у самых истоков Академии. Выпускник историко-филологического факультета Московского университета 1915 г., он был оставлен на кафедре истории и теории искусства для подготовки к профессорскому званию. В первые послереволюционные годы он преподавал в Университете и заведовал вновь созданным отделением вазописи Музея изящных искусств при Московском университете (ныне ГМИИ им. А. С. Пушкина). В 1921 г. Габричевский активно участвовал в организации РАХН, где он возглавил Секцию изобразительных искусств, был заместителем, а затем и председателем Философского отделения. В середине 1920-х гг., в период наивысшего расцвета ГАХН, Габричевский определял политику работы Академии в области «про-

странственных искусств». В частности, именно он возглавил исследования по искусству портрета, предпринятые в 1926-1927 гг. в Комиссии по изучению философии искусства Философского отделения, на материале которых была выпущена под его редакцией едва ли не самая известная публикация ГАХН – сборник «Искусство портрета».²² Особо следует отметить ведущую роль Габричевского в работе по разработке художественной терминологии – в 1924 г. он возглавил созданную годом ранее на Философском отделении ГАХН Редакционную коллегию по составлению «Словаря художественных терминов»,²³ ученым секретарем которой стал А. А. Губер и в которой активнейшее участие принял В. П. Зубов. Трудно переоценить важность этой деятельности для дальнейшей их работы над переводами и изданием теоретических трудов итальянского Возрождения, прежде всего Леонардо да Винчи.

Почти на десять лет моложе Габричевского, В. П. Зубов (илл. 21) поступил в 1918 г. на Историко-филологический факультет Московского университета и закончил его в 1922 г. по Философскому отделению, будучи, таким образом, одним из «последних русских Философов».²⁴ Весной 1923 г. он поступил на работу в Академию, где нашли пристанище некоторые его профессора и соученики по Философскому отделению: Г. И. Челпанов, Г. Г. Шпет, А. Г. Цирес, А. А. Губер (илл. 22).

1 февраля 1924 г. на проходившем под председательством А. Г. Габричевского заседании пленума Философского отделения РАХН Зубов сделал свой первый доклад в Академии на тему «Оптика Роджера Бэкона». Ключевой для научного подхода Зубова вопрос об отношении таких наук, как физика, к эстетике и теории пространственных искусств, оказался, как и можно было предположить, в центре оживленной дискуссии, в ходе которой были высказаны некоторые опасения в производимом им «скачке от физики к эстетике».²⁵ Однако Зубов смог продолжить и развить свой научный метод в образованной при Философском отделении весной 1924 г. Комис-

сии по изучению истории эстетических учений, бессменным ученым секретарем которой он и стал.

Доказывая правомерность и перспективность для вновь созданной Комиссии своего научного подхода, Зубов доложил в ней в период обсуждения ее задач и методов в апреле-мае 1924 г. свой проект изучения оптики. Этот неопубликованный небольшой текст представляет чрезвычайный интерес, ибо в нем прямо и ясно заявлен тот первоначальный смысл, который вкладывался молодым тогда ученым в само понятие оптики. Программа этого исследования, которое, как отмечал Зубов, неизбежно выходя на обсуждение тем общего и принципиально характера, «принадлежит компетенции философа не менее, чем компетенции физика и искусствоведа»,²⁶ исходила из двух отправных пунктов:

1) Античная, средневековая и ранне-ренессансная физика отправлялись от круга идей эстетического порядка (что отмечено почти всеми историками физики).

2) Физика этих эпох пыталась трактовать явления, отправляясь от непосредственно данного, не заменяя его моделями, зрительно не имеющими с этим данным ничего общего. Поэтому в пределах физики трактовалось о красном цвете как таковом, а не о механической модели волн и т. д. [...] Поэтому напр[имер] тьма или черный цвет, как содержания ощущений, являющиеся некоторым *положительным* содержанием, трактовались таким же образом и в физике. Тьма рассматривалась как положительное качество, а не простое отсутствие света, точно так же, как холод, легкость и т. д. Именно эта черта старой физики позволяет перекинуть мост от нее к явлениям порядка эстетического.²⁷

Далее Зубов иллюстрировал эти пункты на трех примерах, которые он развернул затем в самостоятельные исследования, на темы которых выступил с докладами в Комиссии:

1) представление о тени и тьме как положительном элементе композиции, подобно белому цвету и свету, рассматривается им в связи с вопросом о влиянии трактата «Великое искус-

ство света и тени» («*Ars magna lucis et umbrae*») Афанасия Кирхера (1646) на теорию теней в живописи;

2) описание опытов со сферическими, цилиндрическими, коническими зеркалами в 17-ой книге «Природной магии» («*Magia naturalis*») Порты (1558) с точки зрения зрительного эффекта (как достигнуть для глаза той или иной желательной деформации предмета) связывается им со свойственной живописи постановкой вопросов об изменении качества предмета при изменении его метрических свойств – пропорции частей и размеров;

3) оптика Гёте, «находящаяся в полном согласии с принципами физики античной», где описание данных глазу свойств и функций так называемой «мутной среды», не подменяемое ее механической моделью (пустое пространство, частицы, атомы), позволяет тем самым пролить свет на проблемы воздушной перспективы в живописи.

Исходящее из этих отправных пунктов исследование, предполагает Зубов, может привести к выводам как общего, так и исторического характера, способствуя формулировке общей теории воздушной перспективы и реконструкции истории развития теорий перспективы раннего Возрождения. Таким образом, предложенная Зубовым и включенная в общую программу Комиссии по истории эстетических учений программа изучения оптики – приложимая, согласно ученому, также и к другим отделам физики, как например к акустике, – подразумевала задачу создания солидной терминологической и источниковедческой базы для изучения трактатов итальянского Возрождения, прежде всего Альберти и Леонардо.²⁸

Вслед за программой изучения оптики XVI-XVII вв., 12 февраля 1925 г. Зубов представил к рассмотрению Комиссии «Обзор литературы по истории немецкой эстетики с 1750 по 1830 г.». В этом носящем информативный характер докладе, имеющем «цели технические, приноровленные к задачам комиссии», ученый утверждал, что ее целью должно быть «не-что, по типу сходное с немецкими “*Beiträge zur Geschichte*”», а именно ей следует сосредоточить свое внимание «на отдель-

ных недостаточно полно освещенных в существующих историях эстетики именах и проблемах», а также на «систематическом изложении эстетических воззрений авторов, не оставивших системы эстетики, но так или иначе на ее развитие влиявших (деятелей и теоретиков искусства, филологов и т. д.)». В заключение Зубов заявлял: «Поскольку для истории эстетических учений существенны не только монографические исследования о выдающихся индивидуумах, “перерастающих” эпоху, но и характеристики эпохи в ее массовом целом, особое внимание должно быть обращено на рядовые произведения, остававшиеся обычно в тени: ординарные учебники эстетики, курсы и конспекты лекций по эстетике той эпохи, бесчисленные трактаты второй половины XVIII в., посвященные проблемам “изящных искусств”, “вкуса”, педагогические трактаты и т. п.».²⁹

Отметим сформулированное в этом кратком экскурсе требование изучения вспомогательных, так называемых второстепенных исторических источников, с целью глубинного и всестороннего постижения характера эпохи. Оно определяло одну из важнейших черт научного творчества самого Зубова, которое было подвижно идеей сохранения, восстановления и увековечения живой памяти, целостного образа прошлого. Ибо необыкновенная эрудиция ученого свидетельствовала, как справедливо напишет А. Г. Габричевский в 1963 г. в тексте «Памяти друга», не только о «феноменальной памяти» ученого; она была одушевлена тем, что Зубов, «читая старые тексты, явственно слышал голоса давно истлевших в своих могилах ученых и мудрецов так же, как если бы он беседовал с добрыми знакомыми».³⁰ Именно это живое знание обусловило, заметим здесь по ходу дела, и жанровую особенность книги Зубова о Леонардо – биографии, понимаемой ученым «в самом дословном значении греческого термина, как *описание жизни*, в том же смысле, в каком может *описать* жизнь портрет, схватывающий основные и неповторимые черты большой творческой личности».³¹

Цель сформулированной Зубовым программы исследова-

ния оптики XVI-XVII вв. отвечала приоритетным направлениям деятельности Академии на раннем этапе ее существования. Сборник по истории физических теорий эстетического восприятия, со статьями Зубова «Оптика Р. Бэкона», «Катоптрика XVI и XVII столетия», «Метод изучения хроматики Гёте», в которых можно усмотреть прообраз будущего научного комментария к «Книге о живописи» Леонардо, фигурирует в списках материалов готовых и сданных в печать трудов по Философскому отделению; в тех же списках обнаруживаем упоминание русского перевода самого «Трактата».³²

Действительно, уже в составленном в 1922 г. списке намеченных Академией к изданию трудов классиков теории и философии искусства, наряду с «Введением в эстетику» Гегеля, «Философией искусства» Шеллинга, «Рембрандтом» и «Гёте» Зиммеля, «Пиром» Данте и статьями Гёте по искусству, находим «Трактат о живописи» Леонардо да Винчи.³³ А осенью 1923 г. он упомянут как переведенный и ждущий публикации;³⁴ также в начале 1925 г. он фигурирует среди готовых к изданию трудов.³⁵ Однако издание, как и основная часть других подготовленных для печати в то время в ГАХН текстов, не было осуществлено из-за отсутствия средств; ответить на вопрос о том, каким оно должно было быть и в каком к нему отношении находится издание 1934 г., не представляется сегодня возможным. Материалы архива дают лишь скудные сведения относительно объема рукописи, а также имени переводчика³⁶ – Михаила Сергеевича Сергеева, историка искусства, о котором нам удалось на сегодняшний день узнать исключительно мало.³⁷ Известно, что он участвовал в работе Института итальянской культуры в Москве «Lo Studio italiano» (1918-1923), выступив там с несколькими лекциями, среди которых прочитанная 12 июня 1918 г. лекция на тему «Леонардо да Винчи и его живопись».³⁸

Программа издания на русском языке классических сочинений по теории и философии искусства была подготовлена в 1922 г. в Секции Изобразительных искусств РАХН, в ее груп-

пе теории, которая в апреле 1923 г. слилась с Философским отделением. Заведовал секцией А. Г. Габричевский, по всей видимости он и составил основной список текстов, выбранных для перевода. Их выбор действительно соответствует основным сферам его тогдашних интересов, где немецкая эстетика и теория искусства в лице Шеллинга, Зиммеля и Гёте сочеталась с итальянским искусством. Нетрудно предположить, что именно Габричевский, активный участник работ Института итальянской культуры, и был посредником между РАХН и М. С. Сергеевым в вопросе о переводе «Трактата о живописи» Леонардо.

Включение «Трактата о живописи» Леонардо в список изданий Академии очевидно связано с первоначальным планом работ Секции Изобразительных Искусств, представленным в июле 1921 г., в период организации РАХН, В. В. Кандинским, который стал первым заместителем президента Академии и заведующим единственным в начале ее деятельности Физико-психологическим отделением. Этот план соответствовал более общей программе «науки об искусстве», которая была составлена художником сначала для Института художественной культуры (Инхук) и затем для РАХН; в разработке этого плана А. Г. Габричевский принял самое активное участие «в качестве непосредственного единомышленника».³⁹ Неудивительно, если во главе образованной 30 января 1922 г., уже после отъезда в Германию Кандинского, Секции изобразительных искусств встал именно Габричевский, который направил ее работу в соответствии со сформулированной Кандинским задачей аналитического и синтетического изучения основных элементов как отдельных искусств, так и искусства в целом.⁴⁰

В понимаемой таким образом «науке об искусстве» Кандинский усматривал «начало возвращения [искусства – Н. П.] на путь теоретической традиции», восстановление прерванной «ложно реалистическим направлением в искусстве 19-го в.» связи искусства с теорией.⁴¹ Эта «теоретическая традиция» имела в виду прежде всего трактаты раннего итальянского Возрождения, интерес к которым в мюнхенских художест-

венных кругах конца XIX в. пробудил швейцарский художник Арнольд Бёклин.⁴² В годы учебы в Мюнхене Кандинский оказался причастен к всеобщему увлечению; в 1898-1901 гг., в рамках совместных с русскими товарищами по мастерской Антона Ажбе: Д. Н. Кардовским, А. Г. Явленским, И. Э. Грабарем и Н. Н. Зедделером, – экспериментов с красящими пигментами и водными связующими, он начал изучение старинных трактатов по живописной технике, ради чего часами просиживал в мюнхенской библиотеке; в библиографическом списке, составленном им около 1901 г., обнаруживаем имена Ченнини, Леонардо, Арменини; причем «Трактат о живописи» Леонардо упоминается там в двух изданиях – во французском 1651 и немецком 1724 г. (Böhm, Nürnberg).⁴³ В другом же списке, датируемом занятиями в парижской библиотеке Сент-Женевьев в 1906-1907 гг., трактат упомянут в парижском издании 1803 г.⁴⁴ Удивительно, что Кандинский не упоминает издание, выполненное немецким живописцем Генрихом Людвигом и опубликованное в 1882 г. в издававшейся австрийским историком искусства, основателем Венской школы Рудольфом Эйтельбергером фон Эдельберг знаменитой серии источников по истории искусства и художественной технике Средневековья и Возрождения («Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance»). Эта серия была однако прекрасно известна Кандинскому – в его личной библиотеке в Париже хранится вышедший в ней том «Трактата о живописи» Ченнино Ченнини.⁴⁵

Для Габричевского также «Трактат о живописи» Леонардо играл роль теоретического сочинения о живописи per antonomasia. «Едва ли скоро мы дождемся трактата, [который станет] для нас тем, чем была книга Леонардо для Возрождения», – утверждал ученый, комментируя в тексте середины 1920-х гг. ответ Фернана Леже на вопрос, заданный ему французским журналом «L'effort moderne» в феврале 1924 г.: «Куда идет современная живопись?» – «Я ничего об этом не знаю. А если бы знал, то, возможно, я ею больше бы не занимался».⁴⁶ «Несомненно, на этот крик души современного жи-

вописца могли бы откликнуться очень многие, если не большинство художников и уж, конечно, большинство тех, кто любит живопись, и кого волнует ее судьба», – резюмировал Габричевский.⁴⁷ В чем же причина? Согласно ученому, она заключается в том, что оказалась нарушена «нормальная дифференциация и интеграция искусств»: «ни экспрессионизм, ни конструктивизм нисколько не интересуются природой отдельных искусств. [...] Проблема специфичности отдельных искусств и их границ, типичная для возрожденческого сознания, забыта уже давно».⁴⁸ Так взор ученого неминуемо обращался к Возрождению:

Специфичность отдельных искусств больше не проблема или, во всяком случае, проблема эта заслоняется вопросами мировоззрения, этики, социологии и т. п.: после Клингера и, пожалуй, кубистов, ни у критиков за немногими исключениями, ни у художников нигде не найти серьезного анализа самой живописи как особого искусства, ибо манифесты большинства современных «измов» именно манифесты, и вместо того скромного самоотверженного исследования тайн самого ремесла, как в трактатах старых мастеров, [они] претендуют по меньшей мере на философские системы, на социальные или религиозные откровения.⁴⁹

Чтобы заполнить эту лакуну и сделать для «теории живописи хотя бы то, что Гильдебранд сделал для пластики, а Земпер – для тектоники»,⁵⁰ Габричевский предпринял в середине 1920-х гг. пространное исследование, посвященное живописи как особому роду искусства. К нему следует отнести написанный в 1923-1924 гг. и опубликованный в 1928 г. текст «Поверхность и плоскость», а также статью «Живопись» для задуманного, но так и не осуществленного в ГАХН «Словаря художественных терминов».⁵¹ Особый интерес в данном случае представляет для нас последний текст, где дается следующая дефиниция живописи:

Живопись как вид пространственных искусств создает художественное чувственно-созерцательное единство пространственных отношений.

Видовыми признаками живописи являются:

- 1) ее плоскостность, поскольку она оформляет изолируемый отрезок материальной плоскости,
- 2) ее начертательность, поскольку оформление это осуществляется при помощи начертательных знаков,
- 3) ее символическая выразительность, поскольку упорядоченное сочетание двухмерных знаков не только выявляет саму плоскость, но и выражает иные формы пространственных отношений, лежащих за пределами оформляемой плоскости.⁵²

Это определение позволяет Габричевскому отграничить живопись как от других видов пространственных искусств, так и от других типов начертания в изобразительной и абстрактной письменности. Живопись «утверждает плоскость не только как материальную поверхность, но и как необходимую форму зрительно созерцаемого пространства, поэтому живописную плоскость принято называть “идеальной”, поскольку она не только материя, но и форма, определяющая строение живописного образа». Здесь Габричевский оказывается близок Кандинскому, который еще в 1912 г. в книге «О духовном в искусстве» писал о необходимости разграничивать сосуществующие в живописи «материальную» и «идеальную» плоскости.⁵³

В этом отношении живопись, согласно Габричевскому, следует «отграничивать от других типов плоскостного оформления в пространственных искусствах», поскольку в искусствах тектонических (архитектура и прикладное искусство) и пластических (круглая скульптура и рельеф) «плоскость является всегда поверхностью материальной вещи и оценивается как свойство или функция этой вещи. В живописи же материальная плоскость совпадает с идеальной и ее выражает. Живописная плоскость не является частью вещи, а чистой плоскостью, оформляется в виде автономного, со всех сторон отграниченного отрезка плоскости, носителя замкнутого в

себе единства двухмерных пространственных форм».⁵⁴ В этих рассуждениях Габричевский снова опирается на труды авторов Кваттроченто Альберти и Леонардо, рассматривая «линию развития, идущую от античности через Возрождение вплоть до наших дней», поскольку в ней «с одной стороны, выдвигается зрительно идеальный характер живописного образа, с другой – его изобразительная трехмерная природа. И то и другое завершается наглядным обоснованием перспективы в Италии XV в. Вся эстетика вплоть до конца XIX в. развивает и углубляет эту тенденцию».⁵⁵

Написанное в середине 1920-х годов, это рассуждение очевидно заострено полемически против конструктивистско-продуктивистской эстетики, которая основывается как раз на недифференцированном рассмотрении различных видов пространственных искусств, объединяя их при помощи таких – нигде точно не определенных – категорий, как фактура, вещь, и т. д.⁵⁶ В противовес конструктивистской программе А. М. Родченко, предложенный Кандинским еще в Инхуке план изучения искусства, основанный на сравнительном исследовании элементов разных искусств, исходил из той самой идеи дифференциации, о которой напишет позднее Габричевский. Возглавив в 1922-1923 гг. Секцию изобразительных искусств РАХН, Габричевский организовал сначала ее деятельность в соответствии с разделяемой им с Кандинским концепцией «науки об искусстве», по трем группам, которые должны были рассматривать соответственно вопросы художественной специфики скульптуры, изучение цвета (живопись) и в группе теории проблему времени в пространственных искусствах; предусматривались также доклады на темы конструкции и композиции.

Аналитико-синтетическое исследование элементов отдельных искусств должно было, по мысли Кандинского, вылиться в перспективе в теорию монументального искусства, от которой, однако, в середине 1920-х гг. Габричевский считал необходимым отмежеваться; в цитированном выше тексте «О современной живописи» он писал об этом: «Мечта о синтезе

искусств – ничто иное, как основанная на верном чувстве мечта об утраченной интеграции искусств на почве стилистического единства и, вместе с тем, ложный путь к достижению этого единства не путем дифференциации и структурной иерархии, как это имело место в больших художественных культурах, а путем механического амальгамирования исторически уже сложившихся отдельных искусств». ⁵⁷

Отрицая синтетическое в смысле рожденной в художественных кругах *fin de siècle* утопии монументального искусства, Габричевский присоединился к иному пониманию синтетического, которое возобладало в Академии в период ее расцвета. Это концепция синтетического, или «синехологического», искусствознания, ⁵⁸ развитая философом Г. Г. Шпетом, учеником и последователем Э. Гуссерля, тесное сотрудничество с которым начиная с осени 1922 г. позволило Габричевскому существенно модифицировать первоначальный проект эмигрировавшего в Германию художника.

Речь идет прежде всего о роли естественных и точных наук в разработке науки об искусстве. Этот вопрос и связанный с ним проект научно-экспериментальной лаборатории был камнем преткновения в Инхуке, ускорив разрыв Кандинского с «группой объективного анализа» Родченко в начале 1921 г.; в предложенном Кандинским в июле того же года «Плане работ секции изобразительных искусств» РАХН вопрос о сотрудничестве художников-теоретиков и представителей так называемых «позитивных наук» был заявлен как краеугольный камень науки об искусстве. Вопросу о соотношении ее методов с методами «позитивных наук» был посвящен целый ряд докладов, прочитанных в РАХН во второй половине 1921 г. ⁵⁹ В одном из них, Габричевский утверждал необходимость «построения науки об искусстве как части натурфилософии». ⁶⁰ Он имел при этом в виду, что искусство «со своей натуральной стороны» может быть соотнесено с биологией, т. е. с «наукой о жизни в самом широком смысле этого слова». Так он писал в упомянутой выше статье «Поверхность и плоскость», уточняя, что если при изучении искусства следует обращаться к научным моделям, то

к органическим, а не механическим, приводя в пример античную и средневековую науку, а также оптику и теорию цветов Гёте.⁶¹ Эта высказанная в 1923-1924 гг. близкая Кандинскому позиция являлась теоретическим оправданием развернутой в те же годы Зубовым программы изучения оптики. Но очевидно уже тогда Габричевский предполагал, что на этот путь встанут немногие, в то время как искусствоведение будет продолжать «заимствовать готовые модели из физиологической психологии, которые оказываются в области искусства еще более отвлеченными и пустыми».⁶² Постепенно это стало для него очевидностью. В написанном предположительно во второй половине 1926 г. тексте «О живописи», в связи с работой только что образованной на философском отделении ГАХН Комиссии по изучению художественного образа, он размышляет о двух возможных путях построения исследования в области пространственных искусств:

С одной стороны, можно исходить из установления и характеристики тех оптических элементов, как то пространство, масса, поверхность, плоскость, цвет, свет, из которых складывается чувственно-созерцаемый состав пространственного художественного образа, с тем, чтобы прийти к выявлению места этих элементов в специфической структуре живописного, пластического или архитектурного произведения, к анализу той конструктивной или вторичной роли, которую они играют в строении того или иного рода пространственных искусств. С другой стороны, возможен обратный путь – исходя из спецификаума того или иного искусства, из тех внутренних форм, которые лежат в основе структуры живописного, пластического или художественного образа, произвести полный анализ этого образа, всю внутреннюю иерархию и взаимодействие заключенных в нем форм и этим самым выяснить законы его внешнего оформления.⁶³

Габричевский объясняет свой выбор второго пути современным состоянием наук об искусстве, поскольку такие постоянно используемые в них понятия, как пространство, цвет, свет, – обычно просто механически заимствуются из той или иной

области, лежащей за пределами художественного или эстетического. При этом «по большей части феноменологические наблюдения над ролью этих элементов в искусстве у большинства исследователей либо искажаются, либо просто заменяются схемами и моделями, заимствованными из психологии, физиологии или из элементарных учебников физики и математики».⁶⁴ Габричевский далее объявляет неудачность самого термина «элемент», «имеющего свою традицию в русской художнической и преподавательской практике»:

Нелепо было бы утверждать, что художник создает свое произведение, комбинируя некие абстрактные существа, именуемые пространством, светом и т. п. Совершенно очевидно, что он в данном случае оперирует некоторыми формами, которые, с одной стороны, получили свою оформленность до того, как они включаются в пределы художественного, с другой – заново осмысливаются и включаются в новую обработку именно с того момента, как произошло это включение. Проблему эту и это истолкование следует, конечно, отнести за счет внутренних форм, определяющих структуру художественного образа.⁶⁵

В своей попытке исходить не из элементов, а из целого (художественного образа), Габричевский, вслед за Шпетом, стремится утвердить автономность науки об искусстве по отношению к современной психологии и физиологии. «Теория пространственных искусств – единственная наука, изучающая самый зримый предмет, – утверждает он в прочитанной в 1926 г. предположительно во ВХУТЕИНе «[Высший художественно-технический институт, основанный в 1926 г. на базе Вхутемаса] лекции, – ибо: физика и математика – только колич[ественную] сторону, физиология – не предмет, а корр[елят], психология – процессы».⁶⁶

Такова позиция Габричевского в развернувшемся в ГАХН в середине 1920-х гг. споре о методах науки об искусстве, разделившем сгруппировавшихся вокруг Шпета молодых философов, с одной стороны, и психологов, работавших на Физико-психологическом отделении. Имея в виду эту дискуссию и

общее сгущение идеологического климата в стране, становится понятно, что первоначальная концепция науки об искусстве, предполагавшая постоянное равнение на «положительные науки», как предполагал Кандинский, или изучение старинных оптик, согласно Зубову, что делало из нее, обобщал Габричевский, часть натурфилософии, – теряла всю свою актуальность для Академии, которая к тому времени уже почти полностью утратила когда-то тесную связь с художественной практикой и окончательно превратилась в самое «обычное» государственное научное учреждение.⁶⁷

При таком положении вещей неудивительно, что если гахновские психологи и продолжали питать интерес к Леонардо да Винчи в связи со своими занятиями психологией творчества и творческой личности, то изучение и издание «Трактата о живописи, которое задумывалось первоначально как часть общего «художественного проекта», перестало быть приоритетом научной политики ГАХН: после 1925 г. оно перестало упоминаться в списке подготовленных к изданию трудов Академии. Также Зубов во второй половине 1920-х гг. посвятил себя в основном научным темам, связанным с историей русской эстетики. Работа над изданием трудов Леонардо, Альберти и других теоретиков Возрождения возобновится в новых культурно-политических условиях уже после разгрома ГАХН силами все тех же гахновцев, которых сплотит вокруг нового научно-художественного проекта все тот же Габричевский. И как в начале 1920-х гг. изучение трактатов Возрождения отвечало теоретическим интересам Кандинского, так в 1930-х гг. оно будет включено в инициированный архитектором И. В. Жолтовским во Всесоюзной Академии архитектуры проект «воспитания зодчего».⁶⁸

Сохранившаяся в осколках и черепках, отечественная культура первой половины XX в. неоднократно сравнивалась с античностью, поскольку для ее реконструкции требуются методы и инструменты археологии. Книги и статьи Зубова 1950-1960-х гг. являются такими осколками амбициозных художественных проектов двух первых советских десятилетий,

рассматривавших теоретическое наследие Леонардо и других великих итальянцев как пролог к современному живому развитию. Эти книги написаны как бы «изнутри» художественного процесса, являются его органической частью; иначе они остаются во многом непонятными современному читателю, как это прекрасно почувствовал Э. Гомбрих, который, не имея в то время возможности знать обрисованный нами здесь интеллектуальный контекст деятельности Зубова, предлагал в pendant к его «биографии» Леонардо 1960 г. рассматривать известную монографию Кеннета Кларка.⁶⁹

Примечания

* Встрече с Романо Нанни я обязана пробуждением моего интереса к истории изучения творчества Леонардо в СССР; сердечно благодарю О. С. Северцеву и М. В. Зубову за предоставленную мне возможность работать в их архивах и за бесценные советы; огромное спасибо Барбаре Чинелли, Романо Нанни и Франческе Тускано, отредактировавшим мой перевод статьи на итальянский язык.

¹ *Леонардо да Винчи. Избранные естественнонаучные произведения* / Ред., перевод, статья и комментарии В. П. Зубова. М.: Издательство Академии наук СССР, 1955.

² Архив О. С. Северцевой, Москва.

³ В последних публикациях по истории изучения творчества Леонардо в России, имя А. Г. Габричевского продолжает упоминаться лишь в связи с его статьей «Леонардо-архитектор» в журнале «Советская архитектура» (1952): Л. М. Брагина. Творчество Леонардо да Винчи в отечественной историографии // Леонардо да Винчи и культура Возрождения / Отв. ред. Л. М. Брагина. М.: Наука, 2004. С. 7.

⁴ В этом смысле мы рассматриваем настоящую статью как первую часть исследования, вторая часть которого будет опубликована в томе: '1952-1953'. Leonardo e la cultura dell'Europa nel dopoguerra / A c. di R. Nanni e M. Torrini. Firenze: Olschki, в печати.

⁵ В. П. Зубов. Леонардо да Винчи 1452-1519. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1961.

⁶ Институт истории естествознания РАН СССР был учрежден в 1944 г.; в 1953 г. преобразован в Институт истории естествознания и техники РАН

СССР; с 1991 г. Институт истории естествознания и техники им. С. И. Вавилова РАН (ИИЕТ РАН).

⁷ V. P. Zubov. Léon-Battista Alberti et Léonard de Vinci // *Raccolta Vinciana*. 18 (1960). P. 1-14.

⁸ Ср. приветственное письмо Президента общества Лино Монтанья В. П. Зубову от 27 ноября 1960 г. (архив М. В. Зубовой, Москва).

⁹ V. Zubov. Le Soleil dans l'œuvre scientifique de Léonard de Vinci // *Le Soleil à la Renaissance. Sciences et mythes. Colloque international tenu en avril 1963. Bruxelles: Presses universitaires de Bruxelles; P.: Presses universitaires de France, 1965. P. 179-198. По-русски опубликован в приложении ко второму изданию монографии о Леонардо: В. П. Зубов. Леонардо да Винчи 1452-1519. Издание второе, дополненное / Отв. ред. М. В. Зубова. М.: Наука, 2008. С. 329-341.*

¹⁰ Ср. черновик письма В. П. Зубова Аннемарии Брицио от 1 ноября 1959 г. (архив М. В. Зубовой, Москва).

¹¹ V. P. Zubov. Leonardo da Vinci / Translated by David. H. Kraus, foreword by Myron P. Gilmore. Cambridge (Mass.), 1968.

¹² E. H. Gombrich. In Search of Leonardo // *New York Review of Books*, 5 December 1968; переиздание: E. H. Gombrich. Leonardo in the history of science // *Reflections on the history of art. Views and reviews* / Ed. by R. Woodfield. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1987. P. 68-73.

¹³ Ср.: «Я провел с этим большим ученым и замечательным человеком не больше часа, причем большую часть времени, В. П. Зубов был в компании молодого русского коллеги, но у меня сохранилось воспоминание о его теплоте, скромности и беззаветной преданности науке.» E. H. Gombrich. Leonardo in the history of science. P. 68.

¹⁴ Отметим основные из последних публикаций трудов Зубова: Труды по истории и теории архитектуры / Сост. М. В. Зубова. М.: Искусствознание, 2000; Архитектурная теория Альберти / Сост. Д. А. Баяк. СПб.: Алетея, 2001; Избранные труды по истории философии и эстетики. 1917-1930 / Сост. М. В. Зубова. М.: Индрик, 2004; Из истории мировой науки. Избранные труды 1921-1963 / Сост., вступит. статья М. В. Зубовой. СПб.: Алетея, 2006; Семейная хроника. Зубовы и Полежаевы / Сост. М. В. Зубова. М.: Нумизматическая литература, 2010. См. рецензию новозеландского профессора теории и истории архитектуры Бранко Митровича на первые три из перечисленных публикаций в журнале «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*» (70. Band (2007), Heft 1. P. 139-144). См. его же: B. Mitrovič. Studying Renaissance Architectural Theory in the Age of Stalinism // *I Tatti Studies*, 12 (2009). P. 233-263. Параллельно с интересом к истории изучения архитектурной теории Возрождения в СССР 1930-х гг., в последнее время предметом комплексного изучения в России и за рубежом стало также общее развитие гуманитарного знания в 1920-е гг. в связи, в частно-

сти, с деятельностью Государственной академии художественных наук (ГАХН): см. ниже прим. 21.

¹⁵ *Леонардо да Винчи*. Избранные произведения в двух томах / Переводы, статьи, комментарии А. А. Губера, А. К. Дживелегова, В. П. Зубова, В. К. Шилейко и А. М. Эфроса. Ред. А. К. Дживелегова и А. М. Эфроса. М.-Л.: Academia, 1935.

¹⁶ РГАЛИ. Фонд 629. Оп. 1. Ед. хр. 1020. Л. 2. См. также более ранний машинописный экземпляр, л. 54.

¹⁷ РГАЛИ. Фонд 629. Оп. 1. Ед. хр. 1020. Л. 25, 50; От редакции: Л. 37-39.

¹⁸ РГАЛИ. Фонд 629. Оп. 1. Ед. хр. 1023.

¹⁹ А. Г. Габричевский. Леонардо и искусство // *Морфология искусства* / Сост. и прим. Ф. О. Погодина-Стукалова. М.: Аграф, 2002. С. 647-669.

²⁰ [*Леонардо да Винчи*]. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи живописца и скульптора флорентинского / Впервые полностью переведенная на русский язык А. А. Губером и В. К. Шилейко под общей ред. А. Г. Габричевского и со вступительной статьей В. Н. Лазарева. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1934.

²¹ Об истории ГАХН см. подборку статей в журналах «ДИК/Декоративное искусство», под редакцией Ф. О. Погодина и О. С. Северцевой (2-4, 1996), и «Вопросы искусствознания» (XI, 2/97); антологию на английском языке под редакцией Н. Мислер в журнале «Эксперимент / Experiment» (Los Angeles, Vol. 3. 1997); там же тексты Кандинского рахновского периода (Vol. 8. 2002). Среди последних публикаций, назовем номер журнала «Логос» посвященный «Философии и наукам об искусстве. ГАХН в истории европейского эстетического сознания» (2 (75) 2010, ред.-сост номера Н. С. Плотников, Н. Подземская, И. М. Чубаров), и нашу статью: *Nadia Podzemskaia*. La «nouvelle science de l'art» en Union soviétique dans les années 1920 face aux avant-gardes // *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes. Hommage à Rainer Rochlitz* / Sous la dir. de E. Buch, D. Riout et Ph. Roussin. P.: Editions de l'ENESS, 2010. P. 115-135.

²² *Искусство портрета* / Сб. статей под ред. А. Г. Габричевского. М.: ГАХН, 1928.

²³ Словарь, работа над которым продолжалась до самого закрытия ГАХН (1929), так и не был издан. См. попытку его реконструкции на основании архивных материалов: И. М. Чубаров (ред.). *Словарь художественных терминов. ГАХН. 1923-1929*. М.: Логос-Альтера, Ессе Ното, 2005.

²⁴ Философское отделение было закрыто весной 1921 г.; тех студентов, кто сдал половину всех экзаменов и зачетов, перевели в группу заканчивающих, а остальных – на факультет общественных наук; основная же часть профессорского состава: философы Н. А. Бердяев, И. А. Ильин, Л. П. Карсавин, – были высланы на Запад осенью 1922 г. на знаменитом «философском пароходе». См. А. В. Чичерин. О «последних русских философах» и о трудах одного из них //

Московский журнал. № 1. М., 1992. С. 28-30. Переиздано в сокращении: В. П. Зубов. Из истории мировой науки. С. 512-517.

²⁵ Мнение философа и литературоведа П. С. Попова, брата художницы Л. С. Поповой который усмотрел некоторый «разрыв» в методе молодого ученого, в то время как В. М. Судейкин (неустановленное лицо) высказал тогда же мнение о том, что качественная физика Бэкона «чрезвычайно плодотворна» для теории пространственных искусств, в частности, в вопросе о «трехмерности нашего восприятия даже графических искусств». См. протокол заседания Философского отделения: РГАЛИ. Фонд 941. Оп. 14. Ед. хр. 5. Л. 21.

²⁶ РГАЛИ. Фонд 941. Опись 14. Ед. хр. 13. Л. 6 *verso*.

²⁷ РГАЛИ. Фонд 941. Опись 14. Ед. хр. 13. Л. 5.

²⁸ В «Материалах для Бюллетеня ГАХН» за период с 1 октября 1924 г. по 12 января 1925 г. указано, что Комиссия, сосредоточивая свое внимание на анализе учений о художественной форме в их историческом развитии, «вовлекает в круг своих исследований в качестве вспомогательных ряд материалов, имеющих более непосредственное отношение к истории и теории искусства. На том же основании привлекаются материалы из истории точных наук, имеющие значение для уяснения как чисто-технических трактатов по искусству, так и трактатов по теории искусства. Так, например, старые трактаты по хроматике (учение о цвете), в старой физике составляющие самостоятельную часть оптики, не имеющие никакой связи ни с современной математической физикой, ни с современной объяснительной физиологией, связывались между тем теснейшим образом с техническими вопросами живописи и красильным производством, для которых существенны именно описательные характеристики различий цветов и их взаимоотношений (сравни «грамматика [sic – Н. П.] цветов» в красильной технике и современную *Farbenlehre* Вильгельма Оствальда). Не удивительно также, что не только трактаты о живописи Леонардо да Винчи или Альберти пользуются терминологией и номенклатурой этих старых хроматик, но и такая «послениютоньевская» хроматика, как хроматика Гёте, стремящаяся быть *теорией* колорита (а не только сборником практических наставлений по колориту), усваивает все основные дистинкции, данные уже в хроматике старой. Исследование этих материалов с указанной точки зрения, помимо их филологической критики и интерпретации, требующие методологического (философского) освещения заключенных в них понятий, включается на этом основании в круг работ Комиссии.» РГАЛИ. Фонд 941. Опись 14. Ед. хр. 9. Л. 22-23.

²⁹ РГАЛИ. Фонд 941. Опись 14. Ед. хр. 10. Л. 79.

³⁰ А. Г. Габричевский. Памяти друга // В. П. Зубов. Из истории мировой науки. С. 531. Написанная «в стол» в 1927-1930 гг. «Семейная хроника» рода Зубовых и Полежаевых заканчивается обращением автора «К читателю»: «Не смейся, читатель, над скромным и убогим трудом моим и не презирай его. Помни, что человека от животных отличает дар памяти. В нем – искра бессмертия,

победа на змеем тления. Пусть же будут эти страницы келейным поминовением усопших, а не материалом для холодной статистики и бездушной социологии» (В. П. Зубов. Семейная хроника. С. 613).

³¹ «В этом смысле, – продолжал Зубов в предисловии к книге, – туринский автопортрет Леонардо можно было бы назвать непревзойденной автобиографией, подводящей жизненный итог, – в складке губ, в нависших бровях, в полном мудрой горечи взгляде» В. П. Зубов. Леонардо да Винчи 1452-1519. Изд. второе, дополненное / Отв. ред. М. В. Зубова. М.: Наука, 2008. С. 16. Отметим в этой связи интерес к проблеме изображения личности в искусстве (портрет, биография), заявленный в ГАХН в образованной в октябре 1925 г. Комиссии по изучению современных проблем философии искусства, в которой участвовал В. П. Зубов, и в частности дискуссию о портрете, результаты которой были опубликованы в сборнике «Искусство портрета».

³² Материалы заседаний редакционного комитета РАХН конца 1924-начала 1925 гг. РГАЛИ. Фонд 941. Опись 1. Ед. хр. 43. Л. 57, 81.

³³ См. сообщение президента РАХН П. С. Когана на заседании Правления Академии 20 ноября 1922 г. о согласии Госиздата на издание научных работ Академии и предложение установить сроки выполнения работ: 1 февраля 1923 г. для перевода трактата Леонардо. РГАЛИ. Фонд 941. Опись 1. Ед. хр. 8. Л. 61.

³⁴ Сообщение заведующего Философским отделением Г. Г. Шпета на заседании Правления РАХН от 12 окт 1923. РГАЛИ. Фонд 941. Опись 1. Ед. хр. 23. Л. 172 verso.

³⁵ Список готовых к печати трудов РАХН. Приложение к протоколу 8 заседания Редакционного Комитета РАХН от 15 января 1925 г. РГАЛИ. Фонд 941. Опись 1. Ед. хр. 44. Л. 27.

³⁶ В списке 1922 г. упомянут объем издания (7 печатных листов), фамилия и инициалы переводчика. РГАЛИ. Фонд 941. Опись 1. Ед. хр. 11. Л. 18. Согласно же списку 1925 г., объем издания должен был составить 10 печатных листов. РГАЛИ. Фонд 941. Опись 1. Ед. хр. 44. Л. 27.

³⁷ Нам удалось установить, что с 1 сентября 1909 по 1 августа 1910 г. окончивший Университет М. С. Сергеев работал помощником хранителя отделения изящных искусств и классической древности Румянцевского музея. См.: Пятидесятилетие Румянцевского музея в Москве 1862-1912. Исторический очерк. М.: скоропечатня А. А. Левенсон, 1913. С. XXIV. В этот период Сергеевым были составлены подробное описание альбомов А. А. Иванова и научный каталог листов иконографии А. Ван Дейка.

³⁸ Н. П. Комолова, О. С. Северцева. Институт «Studio Italiano» в Москве. // Италия и русская культура XV-XX веков. М.: ИВИ РАН, 2000. С. 186. Об основателе «Studio italiano» Одоардо Кампа см. *Daniela Rizzi. Lettere di Boris Jakovenko a Odoardo Campa (1921-1941)* // Archivio italo-russo. Русско-итальян-

ский архив / A c. di D. Rizzi e A. Shishkin. Trento, Università degli Studi, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1997 («Labirinti 28»). Р. 385-482.

³⁹ См. датируемый 1924 годом «Curriculum vitae» из «Личного дела» А. Г. Габричевского в ГАХН, цитируемый в: Н. Подземская. «Возвращение искусства на путь теоретической традиции» и «наука об искусстве»: Кандинский и создание Государственной Академии Художественных Наук» // Исследования по истории русской мысли / Под ред. М. А. Колерова и Н. С. Плотникова. Ежегодник 2006-2007. [8]. Москва: Модест Колеров, 2009. С. 167.

⁴⁰ Отметим также, что в октябре 1922 г. Габричевский называет Кандинского (живущего уже почти год в Германии) среди своих коллег по Научно-Исследовательскому Институту при Московском университете, занимающемуся разработкой вопросов истории и теории искусства. Протокол заседания Комиссии по выработке основных положений научной работы Академии от 2 октября 1922 г. РГАЛИ. Фонд 941. Опись 1. Ед. хр. 8. Л. 7.

⁴¹ См. датированные декабрем 1920 г. тезисы к докладу Кандинского «Наука об искусстве и ИНХУК», опубликованные в: Н. Подземская. «Возвращение искусства на путь теоретической традиции». С. 170-172.

⁴² Роль этого прекрасно знакомого с Я. Буркхардтом художника в распространении в германских художественных кругах интереса к сочинениям итальянского Возрождения требует самого внимательного изучения. Ср., например, Н. Podzemskaia. Kandinsky et l'enseignement de Böcklin sur la couleur // *Techne*. N° 26, 2007. Р. 69-70.

⁴³ *Ibid.* Р. 68-69. См. также Н. Podzemskaia. Colore Simbolo Immagine. Origine della teoria di Kandinsky. Firenze: Alinea, 2000. Р. 37 *sqq.*

⁴⁴ Список опубликован полностью в *Podzemskaia*. Colore Simbolo Immagine. *Op. cit.* Р. 233-235; см. упоминание трактата Леонардо: *ibid.* Р. 234.

⁴⁵ С. Cennini. Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei / hrsg. von A. Pfg, neue Aufl. Wilhelm Braumüller, Wien (Eitelbergs Quellenschriften, I). Экземпляр хранится в фонде Кандинского: Fonds Kandinsky, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle (MNAM-CCI, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris).

⁴⁶ А. Г. Габричевский. О современной живописи // Габричевский. Морфология искусства. С. 312. Ответ Леже приводится Габричевским по-французски на с. 310.

⁴⁷ Там же. С. 310.

⁴⁸ Там же С. 311.

⁴⁹ Там же. С. 312.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ См. переиздание сочинения «Поверхность и плоскость» и публикацию статьи «Живопись» в А. Г. Габричевский. Морфология искусства. С. 219-252 и 253-259.

⁵² Там же. С. 253.

⁵³ В. В. Кандинский. О духовном в искусстве // В. В. Кандинский. Избранные труды по теории искусства. В 2 т. М.: Гилея, 2001. Т. 1. [Приложения]. С. 188.

⁵⁴ А. Г. Габричевский. Морфология искусства. С. 253.

⁵⁵ Там же. С. 258.

⁵⁶ Среди последних публикаций на эти темы см.: fRaktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde / Hg. A. Hennig, B. Obermayr, G. Witte. München: Otto Sagner, 2006 (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 63); Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit / Hg. A. Hennig, G. Witte. Wien, München: Otto Sagner, 2008 (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 71); Dossier: Art et Abstraction / Sous la dir. de N. Podzemskaia // Ligeia. Dossier sur l'art. N° 89-90-91-92 (2009).

⁵⁷ А. Г. Габричевский. Морфология искусства. С. 311-312.

⁵⁸ Г. Г. Шпет. К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения // Бюллетени ГАХН / Под ред. А. А. Сидорова. N° 4-5. М.: ГАХН, 1926. С. 11.

⁵⁹ Н. Е. Успенский, «Роль позитивных наук при изучении художественного творчества» и «На границе искусства и науки» (4 августа и 3 декабря 1921 г.), С. Л. Франк, «Роль искусства в позитивных науках» (30 августа того же г.). См. ГАХН. Отчет 1921-1925. С. 9.

⁶⁰ См. датированные 15 сентября 1921 г. тезисы «О временной и пространственной форме», в А. Г. Габричевский. Морфология искусства. С. 167.

⁶¹ Там же. С. 221.

⁶² Там же. С. 219-220.

⁶³ Там же. С. 262.

⁶⁴ Там же. С. 263.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ См. конспект лекции 3 февраля 1926 г.: Там же. С. 215.

⁶⁷ См. об этом: N. Podzemskaia. Kazimir Malevitch und die GACHN: zur Frage von Institutionalisierung einer Kunsttheorie // Kunstwissenschaft und Philosophie im Russland der zwanziger Jahr / Hg. von A. Hansen-Löve, B. Obermayr, G. Witte, Paderborn: W. Fink, 2011, в печати.

⁶⁸ Об этом во второй части нашего исследования (ср. прим. 4).

⁶⁹ Имеется в виду книга: Kenneth Clark. Leonardo da Vinci: An Account of His Development as an Artist. Cambridge: 1939; rev. ed. 1952.

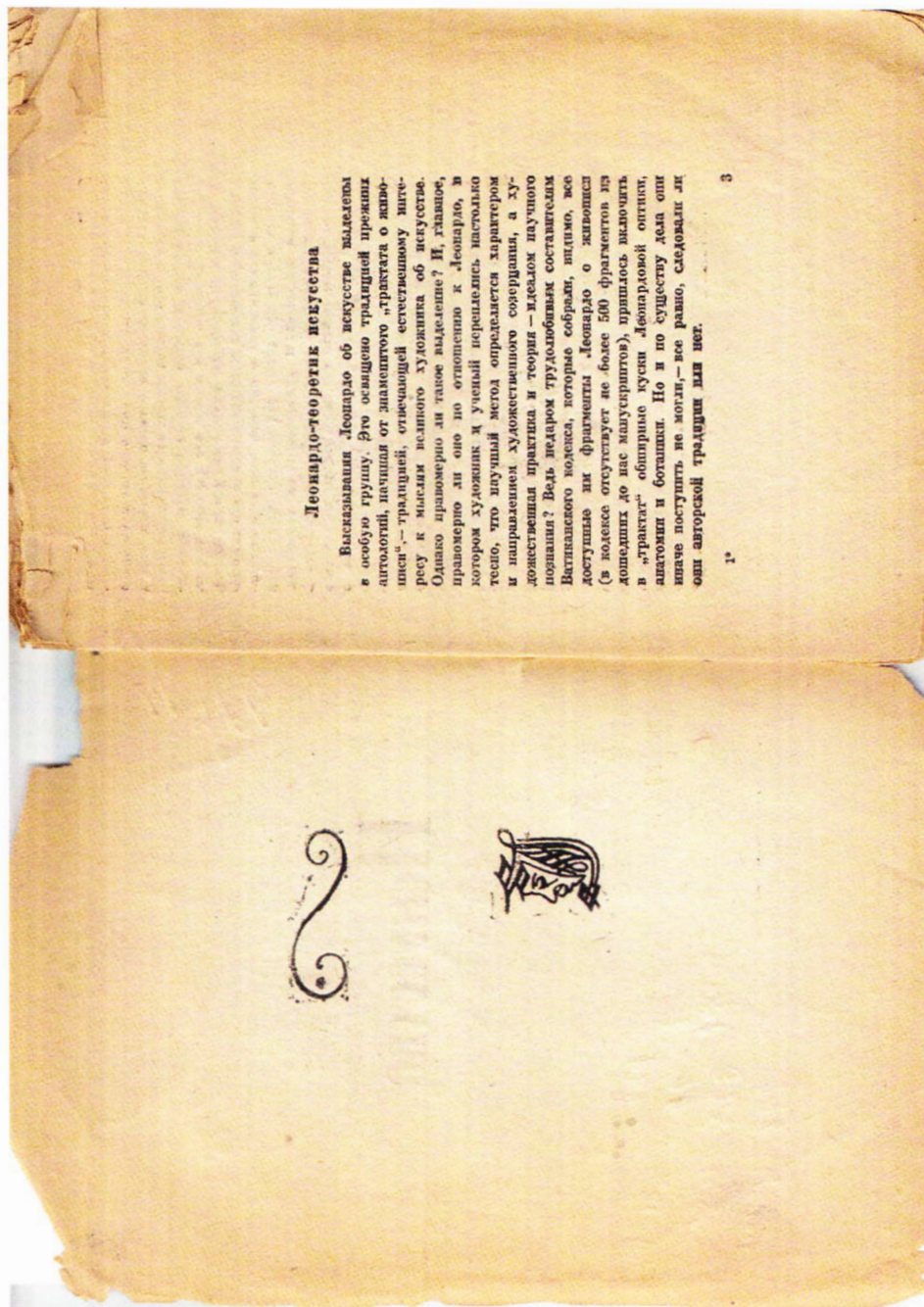


Fig. 17. La bozza impaginata del saggio di Aleksandr Gabričevskij "Leonardo-teorico dell'arte" per l'edizione di *Izbrannye proizvedenija di Leonardo da Vinci* del 1935 (2 pagine). Archivio di Vasilij P. Zubov, collezione di Marija V. Zubova, Moskva.

Илл. 17. Верстка статьи А. Г. Габричевского «Леонардо-теоретик искусства» для издания «Избранных трудов» Леонардо да Винчи 1935 г. (2 страницы). Архив В. П. Зубова, Собрание М. В. Зубовой, Москва.



Fig. 18. Discussione a metà degli anni Venti, nella cerchia della GACHN. Disegno di Aleksandr Gabričevskij, matita su carta. Davanti, di schiena, Aleksandr Gabričevskij, all'estrema destra Vasilij Zubov. Archivio di Vasilij P. Zubov, collezione di Marija V. Zubova, Moskva.



Илл. 18. А. Г. Габричевский в кругу коллег по ГАХН, середина 1920-х гг. Рис. А. Г. Габричевского. На переднем плане - А. Г. Габричевский; первый слева - В. П. Зубов. Архив В. П. Зубова, собрание М. В. Зубовой, Москва.

Fig. 19. Vasilij Zubov. Disegno di Aleksandr Gabričevskij, 1925, schizzo a matita su carta. Archivio di Vasilij P. Zubov, collezione di Marija V. Zubova, Moskva.

Илл. 19. Портрет В. П. Зубова. Набросок А. Г. Габричевского, 1925. Карандаш, бумага. Архив В. П. Зубова, собрание М. В. Зубовой, Москва.



Fig. 20. Aleksandr Georgievič Gabričevskij. Fotografia della fine degli anni Dieci. Archivio di Aleksandr G. Gabričevskij, collezione di Olga S. Severceva, Moskva.

Илл. 20. Александр Георгиевич Габричевский. Фотография конца 1910-х гг. Архив А. Г. Габричевского, собрание О. С. Северцевой, Москва.



Fig. 21. Vasilij Pavlovič Zubov. Fotografia degli anni Venti. Archivio di Vasilij P. Zubov, collezione di Marija V. Zubova, Moskva.

Илл. 21. Василий Павлович Зубов. Фотография 1920-х гг. Архив В. П. Зубова, собрание М. В. Зубовой, Москва.



Fig. 22. Al dipartimento filosofico dell'Accademia di Stato delle scienze dell'arte. Da destra a sinistra, davanti: Boris V. Šapošnikov, Gustav G. Špet, Andrej A. Guber, Aleksandr G. Gabričevskij; dietro: Aleksandr S. Achmanov, Boris I. Jarcho, Aleksej G. Cires, Nikolaj I. Žinkin. Archivio di Aleksandr G. Gabričevskij, collezione di Olga S. Severceva, Moskva.

Илл. 22. На Философском отделении ГАХН. Справа налево, в первом ряду: Б. В. Шапошников, Г. Г. Шпет, А. А. Губер, А. Г. Габричевский; во втором ряду: А. С. Ахманов, Б. И. Ярхо, А. Г. Цирес, Н. И. Жинкин. Архив А. Г. Габричевского, собрание О. С. Северцевой, Москва.

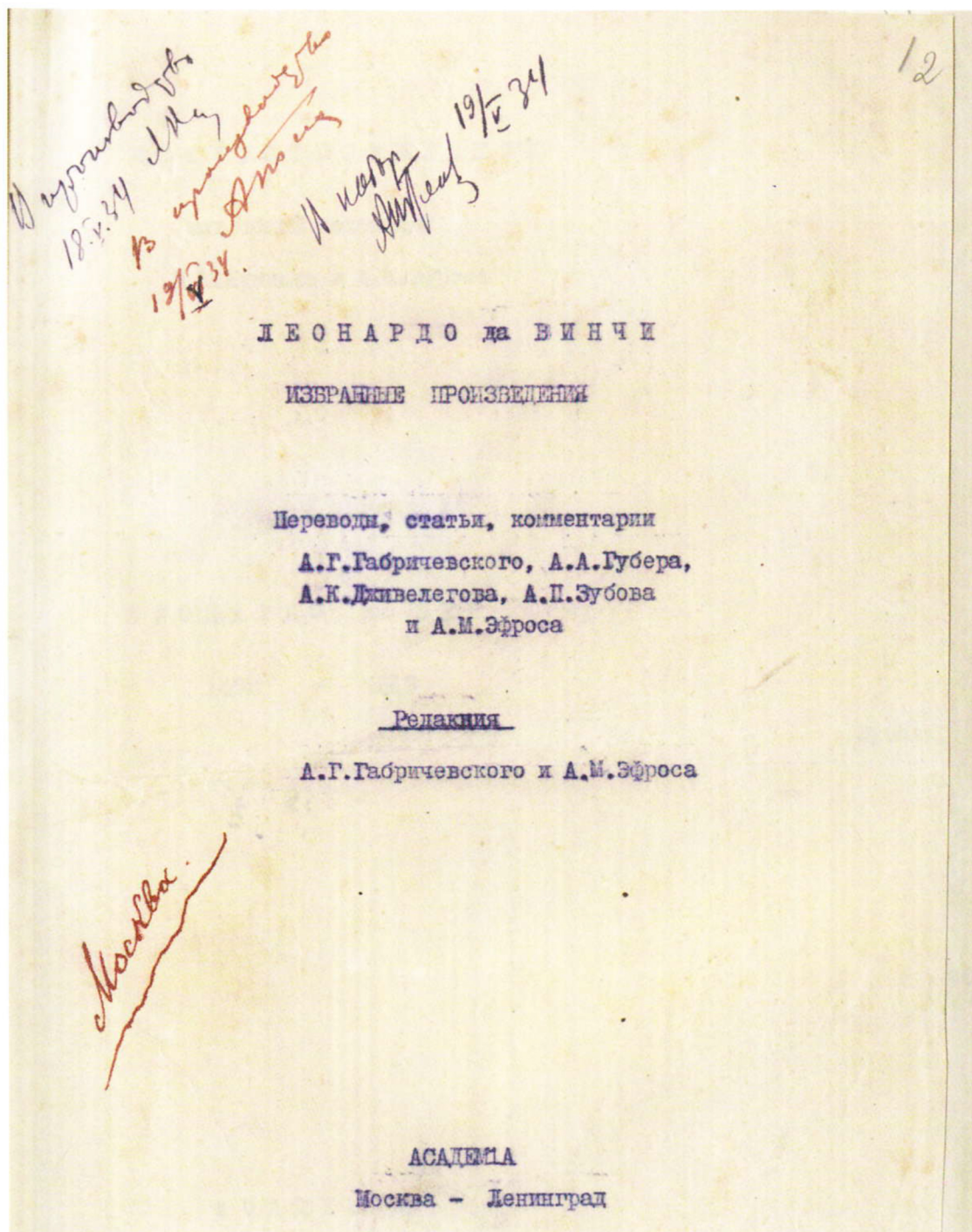


Fig. 16. Frontespizio dattiloscritto di Leonardo da Vinci, *Izbrannye proizvedenija* [Opere scelte], dal fondo della casa editrice Academia, con annotazioni di varie mani riguardo alla decisione di mandare il testo in tipografia, maggio 1934. Archivio russo di stato di letteratura e arte (Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva, RGALI, Moskva), fondo 629, numero d'inventario 1, unità di conservazione 1020, f. 2.

Илл. 16. Титульный лист машинописного текста «Избранных произведений» Леонардо да Винчи из фонда издательства «Academia» с рукописными пометками относительно решения об отправлении текста в производство, май 1934 г. РГАЛИ, Москва. Фонд 629. Опись 1. Ед. хранения 1020. Л. 2.