

Содержание

От редакции	5
Основные понятия теории искусства: Форма—материал—структура	
<i>Райнер Грюбель.</i> «Красноречивей слов иных/Немые разговоры». Понятие формы в сборнике ГАХН «Художественная форма» (1927) в контексте концепций Густава Шпета, русских формалистов и Михаила Бахтина	11
<i>Николай Плотников.</i> «Структура» как ключевое понятие герменевти- ческого искусствознания. К истории немецко-русских идейных связей 1920-х гг.	35
<i>Мария Кандида Гидини.</i> «Формы жизни» — поступок, портрет и жест — в теоретических размышлениях ученых ГАХН	52
<i>Надежда Подземская.</i> От «установления художественной терминологи- и» к новой науке об искусстве в ГАХН на материале дискуссий о материале и фактуре	68
Концепции наук об искусстве в дискуссиях 1920-х гг.	
<i>Игорь Чубаров.</i> Статус научного знания в ГАХН: к вопросу о синтезе в искусствознании 1920-х годов	79
<i>Александр Дмитриев.</i> Литературоведение в ГАХН между философией, поэтикой и социологией	105
Формы теоретической рефлексии в эстетических исследованиях	
<i>Александр Доброхотов.</i> А. Г. Габричевский о поэтике Гете	122
<i>Бригитте Обермайр.</i> Портрет безобразного времени. Поздние портреты Малевича в контексте дискуссии о сборнике ГАХН «Искусство портрета»	136
<i>Микела Вендитти.</i> Исследование М. Кенигсберга о внутренней форме слова у А. Марти (1924)	150
<i>Анке Хенниг.</i> Предмет (исследования) и форма литературы	162
<i>Сергей Гиндин.</i> Теория и эксперимент в работах Н. И. Жинкина о киноискусстве (1927–1930)	176
Плюрализм философских описаний искусства	
<i>Виталий Махлин.</i> Между мессианством и институцией: М. И. Каган в ГАХН	186
<i>Александр Хаардт.</i> «Эстетические фрагменты» Шпета и литератур- ная теория Сартра—опыт «диалектической интерпретации»	203
Авторы	215

ЛОГОС #2 (75) 2010
философско-литературный журнал
издается с 1991 г., выходит 6 раз в год

Номер подготовлен в рамках проекта «Язык вещей. Философия и гуманитарные науки в русско-немецких идейных связях 1920-х гг.», осуществляемого Исследовательским центром «Русская философия и интеллектуальная история» Рурского университета Бохума и поддержанного Фондом Фольксвагена (Ганновер, Германия)

Главный редактор *Валерий Анашвили*

Редакторы-составители номера: *Н. С. Плотников* (Бохум),
Н. Подземская (Москва, Париж), *И. Чубаров* (Москва, Бохум)

Редакционная коллегия: *Виталий Куренной* (научный редактор),
Петр Куслий (ответственный секретарь), *Александр Бикбов*, *Михаил Маяцкий*,
Александр Павлов, *Николай Плотников*, *Артем Смирнов*, *Руслан Хестанов*, *Игорь Чубаров*

Научный совет: *А. Л. Погорельский* (Москва), председатель
С. Н. Зимовец (Москва), *Л. Г. Ионин* (Москва), *† В. В. Калинин* (Вятка),
М. Маккинси (Детройт), *Х. Мекель* (Берлин), *В. И. Молчанов* (Москва),
Н. В. Мотрошилова (Москва), *Фр. Роди* (Бохум),
А. М. Руткевич (Москва), *К. Хельд* (Вупперталь)

Центр современной философии и социальных наук
Философского факультета МГУ им. М. В. Ломоносова

Addresses abroad:

«Logos» Editorial Staff	«Logos» Editorial Staff
c/o Dr. Michail Maiatsky	Dr. Nikolaj Plotnikov
Section de Langues et Civilisations Slaves	Institut für Philosophie
Université de Lausanne, Anthropole	Ruhr-Universität Bochum
CH-1015 Lausanne	D-44780 Bochum
Switzerland	Germany
michail.maiatsky@unil.ch	nikolaj.plotnikov@rub.de

Выпускающий редактор *Елена Попова*
Художник *Валерий Кориунов*
Верстка *Сергей Зиновьев*

E-mail редакции: logos@orc.ru
<http://www.prognosis.ru/logos>
<http://www.ruthenia.ru/logos>

Отпечатано в ООО Типография «Момент»
141406, Московская обл., г. Химки, ул. Библиотечная, д. 11
Тираж 1000 экз. Заказ №

LOGOS #2 (75) 2010
Philosophisch-literarische Zeitschrift
gegründet 1991, erscheint 6-mal jährlich

Das vorliegende Sonderheft wurde im Rahmen des Projekts „Die Sprache der Dinge. Philosophie und Kulturwissenschaften im deutsch-russischen Ideentransfer der 1920er Jahre“ vorbereitet. Das Projekt wird von der Forschungsstelle „Russische Philosophie und Ideengeschichte“ der Ruhr-Universität Bochum durchgeführt und von der Volkswagen-Stiftung gefördert

Chefredakteur: *Valery Anashvili*

Gast-Herausgeber: *Nikolaj Plotnikov* (Bochum), *Nadia Podzemskaya* (Moskau, Paris),
Igor Tchubarov (Moskau, Bochum)

Redaktion: *Vitaly Kurennoj* (Wissenschaftliches Lektorat),
Peter Kuslij (Geschäftsführung), *Alexander Bikbov*, *Michail Maiatsky*, *Alexander Pavlov*,
Nikolaj Plotnikov, *Artem Smirnov*, *Ruslan Khestanov*, *Igor Tchubarov*

Wissenschaftlicher Beirat: Vorsitzender des Beirats: *A. L. Pogorelsky*
(Moskau), Beiratsmitglieder: *S. N. Zimovets* (Moskau), *L. G. Ionin* (Moskau),
† *V. V. Kalinichenko* (Vyatka), *M. McKinsey* (Detroit), *Ch. Möckel* (Berlin),
N. V. Motroshilova (Moskau), *N. S. Plotnikov* (Bochum), *F. Rodi* (Bochum),
A. M. Rutkevich (Moskau), *K. Held* (Wuppertal)

Anschrift der Redaktion (international):

„Logos“ Editorial Staff	„Logos“ Editorial Staff
c/o Dr. Michail Maiatsky	Dr. Nikolaj Plotnikov
Section de Langues et Civilisations Slaves	Institut für Philosophie
Université de Lausanne, Anthropole	Ruhr-Universität Bochum
CH-1015 Lausanne	D-44780 Bochum
Switzerland	Germany
michail.maiatsky@unil.ch	nikolaj.plotnikov@rub.de

Herstellung: *Elena Popova*

Graphik: *Valery Korchunov*

Design: *Sergey Zinoviev*

E-mail: logos@orc.ru

URL: <http://www.prognosis.ru/logos>

<http://www.ruthenia.ru/logos>

Inhalt

Die Grundbegriffe einer Theorie der Kunst: Form, Material, Struktur

<i>Rainer Gröbel.</i> „Tacita loquitur“. Der Formbegriff in dem Sammelband „Die künstlerische Form“ (1927) im Kontext der Formauffassungen Gustav Špets, der russischen Formalisten und Michail Bachtins	11
<i>Nikolaj Plotnikov.</i> „Struktur“ als Schlüsselbegriff einer hermeneutischen Kunstwissenschaft. Zur Geschichte des deutsch-russischen Ideentransfers der 1920er Jahre	35
<i>Maria Candida Ghidini.</i> Die „Lebensformen“ – Handlung, Geste, Porträt – in den theoretischen Überlegungen der Forscher an der GACHN . . .	52
<i>Nadia Podzemskaja.</i> Von der „Erfindung einer neuen Terminologie“ zur neuen Kunstwissenschaft: Diskussionen über Material und Faktur an der GACHN	68

Die Auffassungen der Kunstwissenschaft in den Diskussionen der 1920er Jahre

<i>Igor Tchubarov.</i> Der Status der wissenschaftlichen Erkenntnis an der GACHN. Zur Frage nach einer Synthese in der Kunstwissenschaft der 1920er Jahre	79
<i>Aleksandr Dmitriev.</i> Die Literaturwissenschaft an der GACHN zwischen Philosophie, Poetik und Soziologie	105

Die Formen der theoretischen Reflexion in der kunstwissenschaftlichen Forschung

<i>Aleksandr Dobrochotov.</i> Aleksandr Gabričevskij über Goethes Poetik	122
<i>Brigitte Obermayr.</i> Das Porträt (in) einer bilderlosen Zeit. Die späten Porträts Malevichs im Kontext der Diskussionen im GACHN-Sammelband „Die Kunst des Porträts“ (1928)	136
<i>Michela Venditti.</i> Zur Untersuchung von Michail Königsberg über die innere Form bei Anton Marty	150
<i>Anke Hennig.</i> Der Gegenstand (der Untersuchung) und die Form der Literatur	162
<i>Sergei Gindin.</i> Die Theorie und das Experiment in den Studien von Nikolaj Žinkin über die Filmkunst	176

Die Pluralität der philosophischen Beschreibungen der Kunst

<i>Vitalij Machlin.</i> Zwischen Messianismus und Institution: Matvej Kagan an der GACHN	186
<i>Alexander Haardt.</i> Špets „Ästhetische Fragmente“ und Sartres Literaturtheorie. Versuch einer dialektischen Interpretation	203
Über die Autoren	231

Предисловие

Современное культурное сознание в своих попытках сделать интеллектуальную историю России XX века предметом критической рефлексии все еще оказывается запертым между двумя эпохальными мифами, маркирующими вхождение России в современность — между мифом «серебряного века» и мифом «авангарда». В эти две точки упирается ретроспективный взгляд современника, в поисках собственной исторической идентичности вырисовывающего линии преемственности с прошлым. И находит в зависимости от собственной культурной установки либо царство органической культурной целостности, взорванное нечаянной революцией, либо эпоху революционного слома и обновления культуры, прерванную сталинским традиционализмом. Историческое пространство между этими двумя мифическими «веками» сжимается почти до незаметности, да и само оно как бы не имеет хронологического измерения, состоявшись в те же 1920-е годы, когда представители культуры начала века все еще продолжали с высоты своего авторитета заклинять «кризис искусства» и «труп красоты», а комиссары авангарда только еще начали переходить от риторического к реальному «сбрасыванию Пушкина с парохода современности». Для этой эпохи не нашлось ни эпических мемуаристов, подобных деятелям русской эмиграции, активно содействовавшим творению мифа о «серебряном веке», ни восторженных почитателей, подобных левым интеллектуалам, укрепившим в художественном сознании миф о «русском авангарде». Да и сама эта эпоха сопротивляется всякой мифологизации, поскольку выглядит слишком «переходной». Поклонникам авангарда она представляется слишком классичной и традиционной, а адептам «религиозно-философского Ренессанса» слишком кризисной и новаторской. Оттого и не укладывается она ни в одну из канонизированных парадигм.

Между тем пафос этой «переходной» эпохи 1920-х годов, пожалуй, наиболее созвучен современности с ее постоянными поисками баланса между традицией и модернизацией, между преемственностью и обновлением. Именно в ней возник запрос на новый язык культуры, способный выразить художественное и научное самосознание не в формулах глобальной утопии, а в категориях рациональности, поиски которой составляют имманентный телос европейской культуры. Такое сочетание классической установки на «смысл» с осознанием потребности в новых формах его артикуляции образует идейный императив этой

«переходной» эпохи. История Государственной Академии художественных наук (ГАХН) — ключ к ее пониманию.

Основанная в 1921 году при непосредственном участии В. В. Кандинского, ГАХН (сначала РАХН) за неполное десятилетие своего существования (Академия была разгромлена в 1929–30 годах) превратилась в середине 1920-х под научным руководством Г. Г. Шпета в центральный в России форум дискуссии ученых, философов и художников, объединенных общим замыслом создать «новую науку об искусстве». По существу, здесь шла речь не просто об объединении всех искусствоведческих дисциплин: от традиционных — истории искусства и филологии, до только возникавших — киноведения или исследования промышленного дизайна. Речь шла о поисках нового типа гуманитарного знания, способного установить взаимосвязь философии, исторических наук о культуре, естественных наук о человеке и социальных наук с целью «всестороннего изучения искусства». Организационно этот замысел был реализован в структуре трех Отделений Академии, призванных определить основные направления искусствоведческих исследований — Физико-психологического, Философского и Социологического, — и в работе секций и лабораторий, фокусировавших свое внимание на изучении отдельных видов искусства в горизонте основных направлений. Созданная структура являлась, таким образом, не только эпистемологической, но и институциональной инновацией — она не только проектировала новый тип гуманитарного исследования, но и предлагала новую форму его организации, приходящую на смену классическому разделению академических дисциплин в рамках университета.

В становлении этой концепции Академии существенную роль сыграли три фактора, обусловившие запрос на эпистемологическую инновацию. Первый из них — процесс самоопределения гуманитарных наук как самостоятельных форм научного исследования, требующих своей легитимации в системе академического знания. Этот процесс, начавшийся на рубеже XIX–XX веков, приводил к установлению новых типов взаимодействий между гуманитарными дисциплинами, искавшими эмансипации, как от метафизической систематики, так и от подчинения моделям естествознания, претендовавшим на статус универсального масштаба научности. В области изучения искусства такой запрос выражался в протесте как против «эстетики сверху», т. е. метафизической идеи «красоты», составлявшей основной предмет рефлексии в системах немецкой идеалистической эстетики, так и против так наз. «эстетики снизу», т. е. психологического искусствознания в духе Т. Фехнера, растворявшего анализ искусства в исследовании психических реакций. Вместе с тем исследование искусства требовало выработки критериев научности, чтобы отграничивать себя от художественной критики и популярной эссеистики по поводу искусства.

Другой фактор, обусловивший направление поиска «новой науки об искусстве», заключался в трансформации самой художественной

среды и ее взаимодействия с научной рефлексией. Распространение в начале XX века новых течений в искусстве повлекло за собой и изменение теоретической установки по отношению к искусству, в выработку которой активно включились и сами художники. Если в XIX веке современное искусство было почти исключительно предметом художественной критики, в то время как традиционное искусство оставалось достоянием академической науки, то в новой ситуации теоретическая рефлексия художников и ученых стала искать собственных моделей интерпретации современного художественного развития, заново определяя отношение традиции и инновации в понимании искусства. Этот новый теоретический интерес требовал и новых форм организации знания, не соответствовавших дисциплинарным границам внутри классического университета.

Третьим фактором формирования концепции ГАХН стала советская культурная политика, требовавшая новых подходов к пониманию искусства в условиях массового доступа к художественной культуре и не в последнюю очередь в разработке методов идеологической манипуляции массовым сознанием. В системе функций ГАХН задаче организации «эстетического воспитания» и выставочной деятельности, призванной формировать «новую картину мира», отводилась поэтому не последняя роль.

Эти три фактора, обусловившие становление концепции ГАХН, определили и основное направление исследований Академии, призванное очертить общие методологические рамки новой науки об искусстве. Им стала выработка *нового языка*, способного выразить основные измерения понимания искусства, — формирование языка искусства или, вернее, интерпретация искусства как специфического языка, «грамматика» которого отличает его от языка повседневной коммуникации и языка науки, далее, создание языка науки об искусстве, задающего общий терминологический каркас искусствоведческих дисциплин и, тем самым, обосновывающего возможность научного искусствознания, и наконец, выработка языка философской рефлексии, формулирующего в виде ключевых эстетических понятий базовые предпосылки философского понимания искусства как феномена культуры. Это основное направление исследований ГАХН не ограничивалось лишь программными заявлениями его членов, но и конкретно воплощалось в работе над сразу несколькими Словарями художественных наук. Смысл этой работы заключался не столько в каноническом изложении свода новых и старых знаний в области художественных наук. Точнее было бы охарактеризовать его как формулировку условий возможности рационального дискурса об искусстве в современную эпоху — эпоху, основным переживанием которой с самого ее начала (вспомним «Письмо лорда Чандоса» Гофмансталя) было ощущение утраты и распада языка, а основной задачей при этом виделось преодоление языка как последнего оплота «предметности» и «смысла». В таком соче-

тании критической дистанции по отношению к современности с поиском выражения ее глубинных мотивов история ГАХН обнаруживает неожиданное созвучие сегодняшней рефлексии, подводящей критические итоги эстетического сознания XX века и в который раз занятой поисками нового языка культуры.

История ГАХН еще не написана. Подступы к решению этой задачи уже делались в последние годы искусствоведами и историками¹. Философская тема в истории ГАХН также становится предметом анализа². Статьи настоящего номера продолжают и расширяют поле этого исследования. Их объединяет общая тема — «Философия и науки об искусстве», — составляющая основной сюжет истории ГАХН при всем разнообразии ее направлений. Авторы номера, хотя и представляют разные гуманитарные дисциплины — философию и историю, литературоведение и искусствознание, но с разных сторон подходят к центральному узлу вопросов — каковы были формы диалога ученых ГАХН; как они, занимаясь разработкой нового языка науки об искусстве, находили общий язык ввиду плюрализма предметов их исследования, направлений рефлексии и терминологических систем их наук; как из этих поисков нового языка складывались стратегии междисциплинарного сотрудничества, заставляющие нас сегодня присматриваться к ним с особым вниманием?

Этот круг вопросов авторы нижеследующих статей помещают в разные тематические контексты, составлявшие предмет исследований и дискуссий в ГАХН. К числу этих тем относится обсуждение ключевых понятий теории искусства, их философской экспликации и их роли как инструментов гуманитарно-научного исследования. Р.Грюбель анализирует в этой связи развиваемое гахновцами понятие «внутренней формы» в историко-философском контексте, а также в контексте дискуссий 1920-х годов, и раскрывает теоретические возможности этого понятия, которые позволяют ему выступить в качестве альтернативы структурализму. Н. С. Плотников предпринимает с аналогичной целью анализ понятия «герменевтическая структура» как центрального элемента философской методологии ученых ГАХН. М. К. Гидини, развивая тему герменевтического искусствознания, обращается к рецепции в ГАХН Г. Зиммеля и ключевых для него сюжетов — портрета, театрального действия, биографии и т. д., констатируя некое противоречие между логицизмом гуссерлевской программы феноменологии, разделявшейся большинством ученых круга Г. Г. Шпета, и интересом к постижению

¹ См.: Вопросы искусствознания. 1997. № XI (2); Эксперимент / Experiment. Vol. 3 / Ed. N. Misler. Los Angeles, 1997; Ligeia, dossiers sur l'art. Art et abstraction / Sous la direction de N. Podzemskaia. Paris, janvier-juin 2009.

² Чубаров И. М. (ред.) Словарь художественных терминов. ГАХН. 1923–1929. М., 2005; Г. Шпет. ГАХН и интеллектуальная среда 1920-х гг. / Под ред. Н. С. Плотникова // Исследования по истории русской мысли. 2006 / 2007. № 8. М., 2009.

смысла индивидуальности, продиктованным целями гуманитарно-научного исследования. Н. Подземская разбирает результаты дискуссий в ГАХН о коррелятах понятия формы в структуре художественного произведения — понятиях материала и фактуры, рассматриваемых учеными ГАХН не только в плане интерпретации искусства, но также и техники изготовления самих его произведений.

Другой круг обсуждения касается конкуренции различных представлений о предмете и задачах наук об искусстве в рамках ГАХН. Такая конкуренция составляла, до тех пор, пока она не начала принимать форму оргвыводов и разгрома оппонента, один из важнейших факторов продуктивности того дискуссионного форума, которым являлась ГАХН в первые годы своего существования. И. М. Чубаров рассматривает это концептуальное соперничество в ГАХН на примере общетеоретических концепций искусства и синтетических принципов построения науки об искусстве. А. А. Н. Дмитриев обращается к этому сюжету на примере концепций литературоведения, бывшего одним из центральных предметов гуманитарно-научной рефлексии в те годы не только в ГАХН, но и за ее пределами.

Следующий пласт анализа связан с исследованием и интерпретацией специальных направлений теоретической работы ГАХН. На примере наследия А. Г. Габричевского А. Л. Доброхотов обсуждает возможности продуктивной реактуализации гетевской художественной «морфологии» и центральных идей немецкой классической эстетики при интерпретации современного искусства. Б. Обермайр, сравнивая концептуальные стратегии гахновской дискуссии о роли портрета с художественными экспериментами позднего Малевича, анализирует те трансформации отношения между «вещественностью» и «олицетворением», которые происходят в подходах к изображению человека в современном искусстве. На примере литературоведческих концепций ГАХН А. Хенниг рассматривает трансформации понимания литературы в направлении к беспредметности и связанные с ними изменения методологического статуса литературоведения как науки с ее специфическим предметом. М. Вендитти, развивая тему теории литературы, обращается к различным версиям интерпретации «внутренней формы» в дискуссиях феноменологов в ГАХН. А. С. И. Гиндин анализирует взаимосвязь философской теории и экспериментального исследования, реализованную в киноведческих работах Н. И. Жинкина в ГАХН и за ее пределами.

Наконец, в статьях В. Л. Махлина и А. Хаардта обсуждаются линии дискуссии, которые уже выводят за рамки концептуального пространства ГАХН и намечают альтернативные способы понимания искусства и его роли в современном мире.

Статьи настоящего номера возникли на основе докладов международной конференции «Философия и науки об искусстве. Перспективы междисциплинарного искусствознания в дискуссиях ГАХН», про-

шедшей 28–29 сентября 2009 года в рамках проекта «Язык вещей. Философия и гуманитарные науки в русско-немецких научных связях 1920-х годов». Редакторы приносят благодарность Фонду Фольксвагена, финансирующему проект и проведение конференции, а также Франко-российскому центру гуманитарных и общественных наук в Москве за поддержку конференции. Этот симпозиум состоялся в Библиотеке истории русской философии и культуры «Дом А. Ф. Лосева» и был приурочен к пятилетию ее основания. За помощь в организации и проведении конференции редакторы выражают свою признательность руководству Библиотеки. Они также признательны главному редактору журнала «Логос» В. В. Анашвили за любезное приглашение представить результаты своих исследований на страницах журнала.

Н. С. Плотников, Н. Подземская, И. М. Чубафов

РАЙНЕР ГРЮБЕЛЬ

«Красноречивей слов иных / Немые разговоры»

Понятие формы в сборнике ГАХН
«Художественная форма» (1927) в контексте
концепций Густава Шпета, русских
формалистов и Михаила Бахтина

1. Сложность или простота значения слова «форма»

Начиная с картин Сезанна в европейском искусстве живописная форма получает приоритет перед содержанием. В своей речи о Стефане Георге немецкий поэт Готфрид Бенн сказал, что «проблема формы <...> будет проблемой предстоящих веков»¹. И в самом деле, понятие «формы» — один из самых сложных и в то же самое время один из самых интересных терминов не только эстетики, но и общей философии. Повседневное, а значит, если мы послушаем философа Витгенштейна, и главное значение — это его «усредненное» употребление. В этом случае понятие «формы» обозначает внешнее, материальное проявление, внешний вид вещи. В этом смысле форма часто противопоставляется содержанию. И нередко говорят, что красота явления состоит именно в полном соответствии формы содержанию². Однако дело обстоит не так просто. В истории философии (прежде всего эстетики), а также и в истории лингвистики встречается понятие «внутренняя форма». Существование этого выражения подразумевает и присутствие его менее привычного коррелята «внешняя форма».

¹ Benn G. Gesammelte Werke in acht Bänden. Bd. 4. Reden und Vorträge. Wiesbaden, 1968. S. 1038.

² См. напр.: Volkelt J. I. System der Ästhetik. 3 Bde. München, 1905–1914; Кожин В. В. Содержание и форма // Словарь литературоведческих терминов / Редакторы-составители Тимофеев Л. И., Тураев С. В. М., 1974. С. 362–363 и Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Т. 2. М., 1993. С. 268.

Тот факт, что вместо составного выражения «внешняя форма» в наше время обычно употребляется просто слово «форма», показывает, что в истории понятия «форма» произошло то, что немецкий теоретик систем Никлас Луман называет «редукцией сложности» — комплексное представление о том, что слово «форма» обозначает не только чувственно воспринимаемый внешний вид, облик, гештальт явления, заменилось отчетливым представлением, что данное слово ничего другого и не обозначает.

Трудность определения понятия «значения» у Витгенштейна (цитирую: «<...> the meaning of a word is its use in the language»³ — «Значение слова есть его употребление в языке») состоит в выяснении того, что именно значит термин «употребление». Если употребление слова «форма» включает самые разнообразные его использования не только в современной коммуникации, но и в философском и эстетическом дискурсах, то мы имеем дело, может быть, даже с двумя словами «форма».

Так как действительность часто сложна и редукция сложности отнюдь не всегда ведет к лучшему пониманию и знанию дела, а часто к мнимой простоте, мы предлагаем снова перейти к более сложному представлению о том, что есть форма. При этом нам может помочь взгляд на то, как определяли понятие «форма» не только представители ГАХН, но и философ Г.Г.Шпет, русские формалисты и теоретик эстетики М.М.Бахтин. Нам кажется полезным семиотически различать явление формы, с одной стороны, как феномен обозначающего, значения и референта, и, с другой, как составную часть парадигматики, синтагматики или прагматики.

Перед тем, как мы рассмотрим концепции «формы» названных деятелей русской культуры первой половины XX века, нам придется вкратце бросить взгляд на концепцию «формы» у греческих философов Аристотеля и Платона. Именно они ответственны за то, что значение слова «форма» не вполне совпадает с концепцией о внешнем облике явления⁴.

2. Прообразы понятия «форма» у Аристотеля и Платона: конкретная, потенциальная и реальная «форма»

Понятие «форма» как философский термин восходит к трансцендентальному реализму Аристотеля, а именно к его «*Метафизике*». Надо сразу добавить, что название этой книги придумал не сам автор, а изобрели его уже философы первого века нашей эры. Сам автор назвал свою книгу *prôtê philosophia*, т.е. «первая философия». Согласно самым новым исследованиям, у Аристотеля *eidos* или *morphê*, т.е. форма, как

³ Wittgenstein L. *Philosophical Investigations* / G. E. M. Anscombe and R. Rhees (eds.). Oxford, 1953. P. 43.

⁴ По поводу современного понимания «внутренней формы» см.: Бибихин В. В. *Внутренняя форма слова*. СПб., 2008.

вечно пребывающая тождественная сущность (*to ti ên einai*) всего сущего, противостоит *hylê*, т. е. бренной материи, и она противоположна ей таким образом, что она образует не только ее основу, но и ее границу⁵. Эту границу не надо представлять себе как терминологическое определение, как дефиницию, но как принципиальное отгораживание частей действительности в любом смысле этого слова⁶. Так, форма шара в этом смысле представляет не только сущность «шаровидности» шара в отличие от прямоты прямоугольного параллелепипеда, но и определение шара как некой конкретной материальной части мира в смысле шаровидности. В терминах семиотики такая форма есть и неизменное значение знака, и его видообразующий элемент. Именно такая категориальная двойственность понятия «формы» определяет до сегодняшнего дня и ее философскую — а это значит и ее эстетическую — сложность. Аристотель первым предложил различать понятие *eidos*, т. е. образ, и понятие *idea*, т. е. абстрактное значение явления.

Термин *hylê* Аристотель изобрел, чтобы придать явлениям мира более отчетливый и самостоятельный статус, нежели тот, что они имели в чистом идеализме Платона. У Платона существуют в подлинном смысле лишь идеи, тогда как Аристотель признает известное существование и за вещами. Если материя является аморфной субстанцией без гештальта, то форма определяется как ее основа (*hypokeimenon*), ее *causa formalis*, без которой материя даже не может существовать. Сама форма может существовать без материи, так как она есть и принцип, и чистое понятие. Но чистая форма, т. е. божественный дух, невидима. Видеть можно только оформленную материю. Кстати, последней у Аристотеля противостоит лишь мыслимая (*noêtê*) материя, которая как *protê hylê* находится в состоянии возможности. Итак, существуют и конкретная форма вещей, и их потенциальная форма, т. е. гештальт возможных предметов, и реальная форма в смысле чистого значения философского реализма.

Более узкий термин «внутренняя форма» восходит к философии неоплатоника Плотина. Неоплатонизм стремился к тому, чтобы соединить идеалистическую концепцию Платона с феноменологическим мышлением Аристотеля. В этом смысле Плотин, следуя традиции понятия «идеи», отделяет представление художника как от реального художественного произведения, так и от материальных вещей. Тогда как *полнота* формы локализуется в самом божестве, «внутренний образ»

⁵ Ср. Hafemann B. Aristoteles' transzendentaler Realismus: Inhalt und Umfang erster Prinzipien in der Metaphysik. Berlin, 1998. S. 56: «Als dasjenige, was im Kontext der Metaphysik eine Grenze bildet, nennt Aristoteles Form, Usia, Was-Sein, sowie auch die Final-Ursache». Ср. также: Sykes R. D. Form in Aristotle: Universal or Particular? // Philosophy. 1975. № 50. P. 311–331.

⁶ Агамбен определяет Ek-stasis, то есть выступление из собственных границ, как «единственный дар, который единичное принимает из рук человечества» (Агамбен Д. Грядущее сообщество. М., 2008. С. 63).

(*endon eidos*) художника содержит в себе совершенный прообраз произведения. В мире, в котором Бог является источником всех идей и душ, которые со своей стороны составляют жизненную основу всех *видимых* явлений, внутренняя форма приобретает решающее значение. Протицирую тот известный пассаж, в котором концепт внутренней формы характерным образом намечается не только в виде вопросов, но и как отрицание подразумеваемого платонизма:

Не есть ли это везде вид, который идет от создавшего к возникшему, подобно тому, как и в области искусства он идет, согласно нашему утверждению, от самих искусств к произведению искусства? Но как же это может быть? Произведения искусства и существующий в материи смысл прекрасны, но разве не есть красота тот смысл, который не в материи, но в самом творящем, тот первичный и не материальный, но сводящий воедино [самое материю]⁷?

Стоит обратить внимание, что Плотин рассматривает искусство как образец для природы — И. П. Смирнов назвал бы это, вслед за Д. С. Лихачевым, вторичным культурным типом — в отличие от первичности природы идей у Платона.

Утверждение Плотина о примате «внутренней формы» — это очевидный перевод понятия «формы» Аристотеля как бы обратно в тот статус, который имеют идеи в философии Платона. Разница же между концепцией прекрасного у Плотина и Платона, однако, в том, что прекрасное явление для последнего есть мимесис, т. е. отображение той идеи прекрасного, которая в то же время есть и прекрасная идея. Это значит, что по Платону, принципиально нельзя полностью осуществить прекрасное в эмпирической действительности. У Плотина же, хотя само прекрасное явление, как у Платона, является отображением чего-то более высокого, лучшего и подлинного, однако его прообраз все-таки локализован в духе художника. Это значит, что собственно термин «внутренняя форма» возникает в рамках перехода концепции творчества из трансценденции в имманентность⁸. В этой связи удивляет то обстоятельство, что Г. Г. Шпет упрекает Плотина в таком искажении Платона: «Платон — объективно-предметен, Плотин объективен только мистически, что в переводе на язык опыта приводит к психологическому субъективизму»⁹. В этой фразе выражается движение Шпета прочь от психологизма в духе Челпанова. Не исключено, что Шпет увидел мистицизм Плотина в перемещении творческих полномо-

⁷ Plotin. *Enneades* 5.8.2 // Plotin. *Schriften*. Bd. 3 / hrsg. und übers. von Beutler R. und Theiler W. Stuttgart, 1964. S. 39 [Русск. перевод А. Ф. Лосева в кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В пяти тт. Т. 1. М., 1962. С. 226].

⁸ Cp. Walzel O. *Plotins Begriff der ästhetischen Form* (1915) // Walzel O. *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit*. Leipzig, 1922. S. 33–34.

⁹ Шпет Г. Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / Отв. редактор-составитель Т. Г. Щедрина. М., 2007. С. 366.

чий именно в человека. Уже здесь ясна склонность русского философа в духе феноменологии придавать главную функцию не субъективности, но предметности, как «форме» вообще, так и специфической эстетической ценности прекрасного.

Если мы переведем концепт формы Платона в терминологию современной семиотики, — что, правда, будет некоторым анахронизмом, — то станет ясно, что форма есть не только элемент обозначающего, но и значения или, в терминах американского прагматиста Пирса, «interpretant». Формулируя нашу основную проблему в виде вопроса, мы можем *выразить* ее следующим образом: встречается ли форма не только у обозначающего, как чувствительно воспринимаемой части знака, но также и у его значения, т. е. его интерпретанта? И является ли форма значения, возможно, даже определяющим элементом формы знака? Мы не должны забывать о том, что в прагматической семиотике Пирса сам интерпретант является знаком, т. е. значение знака, само будучи знаком, имеет также и обозначающую сторону. А как эта обозначающая сторона интерпретанта может обойтись без формы?

В трансцендентальном идеализме Канта противоположение формы и материи находится уже в совершенно иных философских рамках. Форма и материя по Канту не конституируют вещи как таковые (*Dinge an sich*), но они — «понятия рефлексии» (*Reflexionsbegriffe*¹⁰), которые определяют отношение «данных представлений к нашим различным источникам познания» (*gegebenen Vorstellungen zu unseren verschiedenen Erkenntnisquellen*¹¹). По Канту, именно они лежат в основе каждой рефлексии, причем материя обозначает все то, что вообще определимо, а форма — ее определение. Таким образом, форма и материя конституируют не реальные вещи, но лишь предмет опыта. И конституируют они этот предмет опыта по-разному, так как материя чувственного восприятия дана *a posteriori*, т. е. при помощи акта чувственного восприятия, а форма — *a priori*, т. е. как нечто данное в способности рассудка прежде всякого акта чувственного восприятия. Основными формами наглядного представления являются время и пространство.

В рамках эстетики Кант определяет прекрасное как форму предмета, которая состоит именно в его ограничении. Предмет он называет прекрасным, когда его «форма (не только его чувственное представление в виде восприятия) <...> присутствует в чистой рефлексии как основа удовольствия в представлении такого объекта»¹². А возвышенное отличается от прекрасного именно тем, что в этом случае форме *не* соответствует конкретное материальное явление.

¹⁰ Kant I. Kritik der reinen Vernunft. A 260.

¹¹ Ibid.

¹² Kant I. Kritik der Urteilkraft. VII. 5. 190.

В мышлении Канта внутренняя форма — это «совершенство предмета» (*Vollkommenheit des Gegenstandes*¹³), к которому мы относим понятие цели как основу его возможности. Как отношение к органическому целому она противостоит внешней цели и внешней целесообразности, в которых предмет является целью *другого* предмета. Таким образом, внутренняя форма у Канта как бы намекает на цель существования предмета. Однако для Канта конечная цель природы или космоса находится вне умственного горизонта человека. Просветительскую мысль его о том, что в конечном счете природа должна служить культуре, можно понимать как намек, который Шпет развертывал в культурную контекстуализацию внутренних форм.

Здесь, конечно, нет возможности излагать всю историю понятия «формы» или только ее специфического случая «внутренней формы» в европейской культуре в целом и в эстетике, в частности, но нам представляется необходимым хотя бы вкратце описать прообразы этого понятия и их фундаментальное переосмысление Кантом, потому что философы часто явно или неявно к ним возвращались. Мы также убеждены, что и нам придется возвратиться к ним, чтобы определить наше собственное понятие внутренней формы в отношении к этим прообразам и их трансформациям. Представляется весьма трудным, если не невозможным, понять и определить неустойчивый термин «внутренняя форма» у Гумбольдта и Штейнthalя, Соловьева¹⁴ и Лосева¹⁵, Потебни¹⁶ и Шпета без учета концепции Аристотеля и Плотина. И неслучайно в отличие от русских формалистов в трудах ГАХН именно понятие «внутренней формы» играет решающую роль¹⁷.

¹³ Ibid. V, 226.

¹⁴ В книге «Оправдание добра» В. С. Соловьев определяет сознание и совесть как «внутренние формы»: «безусловная внутренняя форма добра как безусловного содержания, все остальное условно и относительно». Соловьев В. С. Оправдание добра // Соловьев В. С. Сочинения в двух томах. Т. I. М., 1990. С. 96.

¹⁵ Так как Лосев отождествляет концепцию идеи у Аристотеля и Платона (Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука // Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос. М., 1993. С. 465–466), то понятие «внутренней формы» у него не играет важной роли (ср. также Камчатнов А. М. А. Потебня и А. Ф. Лосев о внутренней форме слова // Русский филологический вестник. 1998. № 1 / 2). Его концепция слова была тесно связана с его философией имени. Ср. об отношении понятия языка у Шпета и Лосева: Haardt A. Husserl in Russland. Phänomenologie der Sprache und Kunst bei Gustav Špet und Aleksej Losev (Übergänge 25). München, 1993.

¹⁶ А. А. Потебня «внутренней формой» слова называл «отношение содержания мысли к сознанию; она показывает, как представляется человеку его собственная мысль» (Потебня А. А. Слово и миф. М., 1989. С. 98). Ср. Aumüller M. Innere Form und Poetizität: Die Theorie Aleksandr Potebnjas in ihrem begriffsgeschichtlichen Kontext. (Slavische Literaturen 35). Frankfurt a. M., 2005.

¹⁷ С. С. Аверинцев спроецировал именно понятие Плотина на Аристотеля, чтобы определить своеобразие (западно-) европейской культуры: Аверинцев С. С. Христианский аристотелизм как внутренняя форма западной традиции и проблемы совре-

3. Сборник «Художественная форма» ГАХН как фрагмент, бросающий вызов

Когда в 1927 году в Москве в издательстве ГАХН под редакцией философа, историка и искусствоведа Алексея Германовича Циреса (1889–1967)¹⁸, автора статьи «Язык портретного изображения»¹⁹, вышел известный сборник «Художественная форма», это было в определенной степени вызовом. Поскольку антология размером в 159 страниц являлась лишь фрагментом запланированной более объемной книги, а также по причинам экономии бумаги и приоритета других публикаций, в нее не попали именно те статьи о понятии формы в музыке и в изобразительном искусстве, благодаря которым книга получила бы важный для репутации института трансдисциплинарный характер²⁰. Но можно предположить, что книга явилась преднамеренным вызовом, брошенным ее авторами и редактором в адрес официальной доктрины социально-экономической обусловленности всех явлений художественной культуры, с одной стороны, а с другой — в адрес представителей русской формальной школы, то есть петроградского ОПОЯЗа и Московского Лингвистического Круга.

Ни в одной статье сборника не идет речь об экономических и социальных условиях, в контексте которых художественная форма производится или воспринимается. В нем начисто отсутствует обсуждение теорий, согласно которым форма художественного произведения или зависит от структуры производительных сил в обществе, или, по крайней мере, соответствует им. Такое замалчивание концепций марксистов было своего рода культурным скандалом — ведь пресловутым «*философским пароходом*» Ленин уже показал в 1922 году, что в стране Советов нет места для других мыслителей, кроме марксистов. К этому добавился еще один выпад: в статье А. А. Губера «Структура поэтического символа» цитируется — хотя и без указания автора — стихотворение великого князя Константина Константиновича Романова²¹. Если эта цитата сама была символом чего-то, то, несомненно, не идолопоклонства перед большевистскими вождями.

менной России // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской культурной традиции. М., 1996. С. 319–329.

¹⁸ Цирес А. Г. Архитектура Колизея. М., 1940; Цирес А. Г. Искусство архитектуры. М., 1946.

¹⁹ Цирес А. Г. Язык портретного изображения // Искусство портрета / Под ред. А. Г. Габричевского. М., 1928. С. 86–158.

²⁰ Ср. об этой работе: Чубаров И. М. (ред.) Словарь художественных терминов. ГАХН. 1923–1929. М., 2005. Ср. также о плане дальнейших работ: Шпет Г. Г. План исследовательской работы в Институте искусствознания (10 октября 1925 года) // Густав Густавович Шпет. Архивные материалы. Воспоминания. Статьи / Под ред. Т. Д. Марцинковской. М., 2000. С. 135–152.

²¹ Губер А. А. Структура поэтического символа // Художественная форма. М., 1927. С. 136.

Не надо забывать, что уже в 1924 году и русские формалисты проявляли внимание к Ленину²², и Маяковский написал в том же году свою поэму «Владимир Ильич Ленин» с посвящением «Российской коммунистической партии». Но еще более серьезный вызов авторы этого сборника бросили формалистам — тем, что не упомянули ни в текстах, ни в сносках, ни одну статью своих собратьев по борьбе за современное понимание поэзии и искусства. Только в предисловии редактор уничтожительно указывает на «так называемых формалистов типа „Опояза“»²³ и при этом избегает даже упоминания Московского Лингвистического Клуба, с которым отдельные члены ГАХН долго поддерживали активные связи. Сам редактор же вполне суммарно отграничивает понятие «формы» формалистов как имеющей своим предметом «формы внешние» от «внутренней формы»²⁴ как предмета у авторов сборника. Цирес подчеркивает, что в сборнике ГАХН рассматриваются разные формы, не только поэтические и риторические (как это предположительно делали формалисты), но и логические, синтаксические и мелодические в их взаимоотношениях.

Жертвой дефицита бумаги стали, к сожалению, и историческая реконструкция развития понятия «внутренней формы» от Гумбольдта через Штейнталя и Потебню до Антона Марти, и критическая дискуссия в современной русской и иностранной поэтике. В конце концов процесс издания книги продлился так долго, что статьи, датированные редактором 1924 и 1925 годами, вышли только в 1927 году, т. е. в тот момент, когда уже состоялась дискуссия формалистов и марксистов, когда Сталин уже успел консолидировать свою исключительную власть и когда внешняя демократическая форма страны уже принципиально и систематически отличалась от ее внутренней, тоталитарной.

После подробных исследований Т. Д. Марцинковской, Н. С. Полевой²⁵ и М. К. Гидини²⁶, после глубокого анализа феноменологии формы

²² Ср. Шкловский В. Б. Ленин, как деканонизатор // Леф. 1924. № 1 (5). С. 53–56; Эйхенбаум Б. М. Основные стилевые тенденции в речи Ленина // Там же. С. 57–70; Якубинский Л. П. О снижении высокого стиля у Ленина // Там же. С. 71–80; Тынянов Ю. Н. Словарь Ленина-полемика // Там же. С. 81–110; Казанский Б. В. Речь Ленина (Опыт риторического анализа) // Там же. С. 111–139. Ср. также Крученых А. Е. Язык Ленина: Одиннадцать приемов ленинской речи. М., 1925.

²³ Цирес А. Г. Предисловие // Художественная форма / Под ред. А. Г. Циреса. М., 1927. С. 5.

²⁴ Там же. С. 5.

²⁵ Марцинковская Т. Д., Полева Н. С. Проблемы внутренней формы художественного произведения в работах ГАХН // Культурно-историческая психология. 2006. № 2. С. 98–104; Полева Н. С. Внутренняя форма художественного произведения как предмет научного исследования // Густав Густавович Шпет. Архивные материалы. Воспоминания. Статьи... С. 304–319.

²⁶ Ghidini M. C. Trois publications du Département de Philosophie du GAKhN: Variations sur le thème de la forme interne // Dennes M. (éd.). Gustave Chpet et son héritage aux sources russes du structuralisme et de la sémiotique. (Slavica Occitania, 26). Toulouse,

у Шпета, произведенного И. М. Чубаровым, после продуктивных работ Т. Г. Щедриной необходимо продолжать заниматься понятием формы в творчестве представителей ГАХН еще и потому, что один немецкий славист в своей объемной статье о форме в «историческом словаре в семи томах» *«Основные Эстетические понятия»* 2001 года вовсе обошел, как концепции ГАХН, так и мысль Г. Г. Шпета и М. М. Бахтина²⁷.

В отличие от трудов названных коллег настоящий текст нацелен на выявление реального и возможного вклада русских деятелей культуры в современное понимание понятий «формы» и «внутренней формы». Но перед тем как мы рассмотрим статьи сборника *«Художественная форма»* по отдельности — именно он будет находиться в центре нашего внимания, — нам придется заняться термином «художественная форма» у философа Г. Г. Шпета, потому что работы молодых сотрудников ГАХН во многом основаны на фундаментальном исследовании этого понятия у их «Нестора» и ведущего русского феноменолога²⁸. При этом мы обратим внимание и на возможные различия между формой языкового мышления в поэзии, хронотопическом и персональном мышлении в прозе и в прагматике перформативного культурного действия, например, в театре.

4. Концепция внутренней формы Шпета: смысловая форма установки на предмет

В своей книге *«Язык и смысл»* Шпет пишет: «Без внутренней формы, строго говоря, нет не столько слова, сколько его значения, нет, следовательно, осмысленного слова». В согласии с В. фон Гумбольдтом русский философ фокусирует понятие «формы» на человеческий язык и приписывает явлению, которое оно обозначает, энергию, активно образующую человеческую речь:

Форма <...> есть постоянное и единообразное в действии энергии, т. е. под формой следует разуметь не выделяемые в абстракции шаблоны и схемы, а некоторый конкретный принцип, образующий язык²⁹.

2008. Р. 109–126; Гидини М. К. Философ-культуртрегер: энтелехия Густава Шпета // Новое литературное обозрение. 2008. № 91. С. 23–34.

²⁷ Staedtke K. Form // Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Stuttgart; Weimar, 2001. S. 462–494.

²⁸ Poleva N. L'influence des travaux de G. Chpet sur l'étude des problèmes de la forme artistique, dans le cadre de l'Académie d'État de Sciences Artistiques (GAKhN) // Dennes M. (ed.). Gustave Chpet et son héritage aux sources russes du structuralisme et de la sémiotique... Р. 97–107; Полева Н. С. Проблемы внутренней формы в трудах ученых ГАХН // Вопросы искусствознания. 1998. № 1. С. 280–294.

²⁹ Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова // Шпет Г. Г. Искусство как вид знания... С. 371. Ср. Dennes M. La structure du mot et de l'expression de G. Shpet // Dennes M. (éd.). Gustave Chpet et son héritage aux sources russes du structuralisme et de la sémiotique... Р. 29–30.

Но в отличие от Гумбольдта и Потебни, которые понимали внутреннюю форму как образ, и в согласии с Шефтсбери, Шпет определяет ее не как чувственно воспринимаемое явление³⁰. Этим отказом от видимости, слышимости и т. д. внутренней формы, т. е. от ее чувственной восприимчивости, он противопоставляет свою концепцию и современной ему психологии³¹. Как и Шефтсбери, Шпет набрасывает иерархию трех типов форм: мертвые формы *без* формообразующей способности, *формообразующие* формы и, как самый высший тип, такие формы, которые *сами* образуют формообразующие формы. И только последним он придает ранг «внутренних форм»³².

Если с такой типологией мы можем согласиться, то определение языка как «„органического“ целого»³³ вызывает в начале XXI века сомнения. С помощью этого эпитета Шпет переносит метафорически жизненное «органическое» целое в системность всеобъемлющего значения, т. е. смысла. Миф органичности, то есть жизненности целого явления в культуре, является наследством романтизма не только в философии культуры Шпета. Однако учет разницы между смыслом и значением дает его анализу все-таки ту открытость, которая сберегает это целое, как от автоматизма механики, так и от бессознательности растения.

Мы уже сказали, что Шпет отошел от психологизма Челпанова, с которым он был тесно связан в молодости. Если этот шаг сделан и под влиянием Гуссерля, то русский философ все же не разделял объективизма своего немецкого учителя и друга, который искал объективную истину в самом предмете. Шпет предпочитал реляционный термин «смысл» абсолютному гуссерлианскому понятию «истины», которое по тонкому наблюдению И. М. Чубарова осциллирует между концепциями корреспонденции и когерентности истины.

В пятой главе своей книги «*Герменевтика и ее проблемы*» Шпет критикует оппозицию грамматического и психологического моментов в герменевтике Шлейермахера. Он прорывает герменевтический круг понимания и его логики: чтобы понять нечто, мы должны узнать его логическую форму, а чтобы узнать его логическую форму, мы должны уже понимать, в чем дело. Шпет приписывает самому предмету формально-онтологические формы, которые он также называет внутренними. А понимание предмета он определяет как коммуникативный акт. Хотя в этом акте внутренние или формально-онтологические формы встречаются как в процессе творения, так и в рецепции, но при этом формы творения являются *внешними* формами артикуляции или фиксации коммуникативного акта, а формы понимания смысла предмета — сугу-

³⁰ У Шефтсбери в отличие от Шпета «inner form» является частью мировой души.

Shaftesbury A. Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. Basel, 1740.

³¹ Шпет Г. Г. Искусство как вид знания... С. 183.

³² Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова... С. 367.

³³ Там же. С. 371.

бо внутренними формами³⁴. В процессе коммуникации мы превращаем внешние формы сообщения во внутренние формы понимания. Таким образом, в акте понимания мы идем от внешних форм слова (и вообще каждого знака) к пониманию его смысла. Именно отношение этих внешних форм коммуниката к смыслу в глазах Шпета образует его внутреннюю, т. е. *логическую* форму.

Итак, Шпет придает понятию «внутренней формы» интеллектуальное содержание. В этом отношении он в какой-то мере наследник Плотина, у которого, как мы помним, *endon eidos* существует уже в душе художника. Шпет же определяет «внутреннюю форму» не психологически, не субъективно, но эпистемологически, а именно как «интеллектуальную форму интеллектуальных форм»³⁵. Т. е. у него на место чувствительной воспринимаемости формы вступает ее интеллектуальная понимаемость, ее интеллигибельность. Именно эту шпетовскую установку на интеллигибельность «внутренних форм» можно назвать его герменевтическим поворотом в феноменологии. Как уже было сказано, в этой комбинации, сопряжении или даже соединении феноменологии и герменевтики состоит огромная заслуга Шпета.

Важным другим шагом вперед в мысли Шпета является включение феномена в культурный, а значит, исторический и общественный контекст. В этом смысле его концепт внутренней формы весьма близок понятию символических форм у Э. Кассирера, которое в конце двадцатых и в начале тридцатых годов так прочно усвоил М. М. Бахтин. Кстати, очень вероятно, что близкое знакомство Шпета с литературой и искусством его времени уберегло его от абстрактного определения истины в духе Гуссерля, образцом для которого служили точные науки. В отличие от Гуссерля Шпет ощущал не давление научного позитивизма на философию, но вызов художественных наук и дискурса об эстетике. Хотя отличие смысла как контекстуального явления от значения как внеконтекстуального феномена Шпет, вероятно, нашел в работах математика, логика и философа Готлоба Фреге, восходящих к знаменитой «*Begriffsschrift*» («Шрифт понятий», 1879)³⁶, но он чрезвычайно творчески перевел это отличие в область общей семантики, а именно ономасиологии и теории семантики, которую он назвал семасиологией.

Еще в своем докладе на конференции о Г. Г. Шпете в Бордо³⁷ я указал на то обстоятельство, что включение Шпетом понятия «внутренней формы» в эстетику свидетельствует о том, что его концепция литера-

³⁴ Шпет Г. Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст 1989. Литературно-теоретические исследования. М., 1989. С. 259.

³⁵ Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова... С. 409.

³⁶ См. статью Г. Фреге «О смысле и значении» (*Vom Sinn und Bedeutung* // *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*. 1892. S. 25–50).

³⁷ Grübel R. Esthétique de la poésie et esthétique de la prose. Gustave Chpet et Mikhail Bakhtine // Dennes M. (éd.). *Gustave Chpet et son héritage aux sources russes du structuralisme et de la sémiotique*... P. 63–74.

туры сближается с эстетической моделью поэтического языка. В начале двадцатых годов он был даже членом Московского Лингвистического Кружка. Как он сам подчеркивает в книге *«Внутренняя форма слова»*, в Европе Нового времени понятие «внутренней формы» развивалось главным образом в рамках романтического идеализма. Сама культура романтизма была основана на модели поэтического языка. Как показали уже русские формалисты, этот язык работает сопоставлениями, уравниваниями и эквивалентами.

В своем этюде *«Искусство как вид знания»* 1927 года Шпет определяет многозначное понятие «внутренней формы» как сложное уравнение. Его изложение «внутренней формы» устанавливает прочную связь между материальным носителем знака и соответствующим ему ментальным, «логически оформленным» значением:

Внутренние художественные формы = поэтического, художественного смысла, т. е. сообщения, вызывающего впечатление = отношение между логически оформленным и формами экспрессивно-стилистическими (только NB! возможный носитель!), т. е. отношение между объективным и субъективным, шире <между> оформленным и преобразованным знаком → двоеречие! Художественное без «впечатления»³⁸.

В этом определении понятия «внутренней формы» заметно, с одной стороны, влияние Канта, который, как мы показали, понимает внутреннюю форму как невидимое совершенство предмета, т. е. как его принципиальное отношение к целому. Но Шпет идет дальше, когда он утверждает, что в искусстве «внутренняя форма» выступает в качестве отношения между логическими, т. е. интеллигибельными формами, с одной стороны, и потенциальными конкретными, с другой. Его тезис, что внутренняя форма есть нечто художественное без «впечатления», можно понять как самое ясное объяснение беспредметного искусства Малевича³⁹. А его термин «двоеречие», который обозначает одновременное действие внутренней и внешней форм в знаке, образует точный коррелят бахтинской полифонии прозы в поэтическом языке. Разница в том, что двойственность прозы основана на разных точках зрения на один и тот же предмет, тогда как двойственность поэтического слова происходит из различия между внешней формой знака и его значением, с одной стороны, и внутренней формой и его смыслом, с другой.

В шпетовской формулировке исключительное значение имеет обозначение внутренней формы как «пре-образованного знака». Во-пер-

³⁸ Шпет Г. Г. Искусство как вид знания... С. 126.

³⁹ На «негативный метод» Шпета указал Р. А. Счастливцев (Внутренняя форма слова как гуманитарный универсум (текстологический анализ) // Густав Шпет и современная философия гуманитарного знания / Под ред. Т. Г. Щедринной. М., 2006. С. 257). Ср. также Чубаров И. М. Между бессмыслицей и абсурдом: статус футуризма и беспредметного искусства в эстетических теориях 20-х гг. (В. Шкловский, Л. Выготский, В. Кандинский, Г. Шпет и ГАХН) // Вопросы философии. 2009. № 4. С. 114–125.

вых, это суждение указывает на то, что внутренняя форма является знаком. Во-вторых, если мы переводим это выражение в терминологию Пирса, то внутренняя форма оказывается интерпретантом (interpretant), который, как его семантическая функция, выступает посредником между носителем знака и его референтом. Представление о том, что в поэтическом знаке значение образует новый, вторичный знак со вторичным смыслом, которое встречается полвека спустя в трудах Р. Барта и еще позже Ю. М. Лотмана, Шпет предвосхитил в своей работе 1927 года.

В этом контексте очень показательно, что Шпет в дальнейшем пишет о «фантазирующем творчестве», которое устанавливает единство между «оригинально оформленным сюжетом и оригинальностью самого оформляющего» и вносит в сознание «подчиненный ему и идеализирующий действительность <...> компонент»⁴⁰. Поэтому для Шпета поэтическое слово подразумевает и философский реализм. А действие слова в поэме, по Шпету, является именно «созиданием „образа“ из ничего»⁴¹.

Хотя у нас нет сейчас возможности, чтобы подробно высказаться о шпетовской концепции художественной личности, мы должны отметить, что в этом тексте он пишет о «внутренней форме» под заголовком «Место абсолютного субъекта»⁴². Этот абсолютный субъект не является ни предикатом, ни субъектом в узком смысле. Он — единственный предикат «есть» в онтологическом кантовском смысле и субъект только в смысле суппозиции: эмпирической суппозиции единственного и множественного. Кстати, стоило бы подумать о том, не является ли абсолютный субъект шпетовской теории коммуникации коррелятом того, что в теории нарратологии Вейна Буса (Wayne C. Booth) называется имплицитным автором (implicit author; в традиционной русской терминологии: образ автора) и, может быть, даже и того понятия интересубъективной общности взаимного понимания, общего знания (der intersubjektiven Gemeinsamkeit des wechselseitigen Verstehens, des geteilten Wissens⁴³) в теории коммуникации Ю. Хабермаса. Разница в том, что у немецкого философа категория интересубъективности лежит в области социо-прагматики, тогда как шпетовское понятие абсолютного субъекта попадает в поле гносеологии и синтагматики культуры. На связь концепции общности Шпета с соборностью Соловьева и на их не меньшую важную разницу указал И. М. Чубаров⁴⁴.

⁴⁰ Там же. С. 127.

⁴¹ Там же. С. 235.

⁴² Там же. С. 126.

⁴³ Habermas J. Was heißt Universalpragmatik? // Apel K. O. (Hrsg.). Sprachpragmatik und Philosophie. Frankfurt a. M., 1976. S. 174–272.

⁴⁴ Чубаров И. М. Густав Шпет и Владимир Соловьев: критическое наследование // Новое Литературное Обозрение. 2008. № 91. С. 9–22.

Внутренняя форма у Шпета становится источником специфического познания, потому что целое само формирует отношение, и это отношение не имеет референта. Философ называет ее «quasi-логической»⁴⁵, потому что она указывает на «переход», т. е. на референциальную функцию без референции. Кстати, эта референциальная функция без референции есть что-то совершенно другое, чем известная автореференциальность, т. е. главенствующая в современном эстетическом мышлении концепция. Именно в этом указании на референциальность без указанного предмета референции состоит новизна концепции Шпета и для эстетики наших дней. Неслучайно он был единственным русским философом своего времени, который серьезно занимался не только современным беспредметным и абстрактным искусством, но и современной теорией литературы — русским формализмом. Не удивляет, поэтому и тот факт, что Шпет в согласии с русскими формалистами в тезисах 1924 года говорит о том, что «литературоведение как наука „о слове“ сближается с лингвистикой, которая и определяет проблематику литературоведения»⁴⁶. И именно на примере художественного слова Шпет определяет понятие формы как связи вглубь, а не в сторону, как в сложной, комбинаторной, т. е. прозаической системе⁴⁷. Проза — *ars combinatoria*. Поэзия же — *creatio ex lingua*.

Как в поэзии в центре внимания и действия стоит Я говорящего, который, чтобы быть распознаваемым как Я в мире, имеет только *один* голос и *один* язык, так и философия Шпета сосредоточена на самопознании и самосознании философствующего Я. Однако, это Я путем коммуникации и коммуникативного понимания устанавливает согласие с человеческой средой, с синхронической средой современников и с диахронической средой истории. Его критика сознания с позиций опыта осуществляется при условии, что опыт берется не в абстрактной форме восприятия «вещи», но в полноте его культурно-социальных и исторических содержаний⁴⁸.

5. Синтетические концепции «формы» и «внутренней формы» в ГАХН

Первая, главная и как бы программная статья сборника ГАХН 1927 года написана Н. И. Жинкиным (1893–1979),⁴⁹ который после закрытия Ака-

⁴⁵ Шпет Г. Г. Искусство как вид знания... С. 127.

⁴⁶ Шпет Г. Г. Тезисы доклада Г. Г. Шпета «О границах научного литературоведения» // Шпет Г. Г. Искусство как вид знания... С. 682.

⁴⁷ Там же. С. 209.

⁴⁸ Ср. о дальнейшей судьбе Шпета: Тиханов Г. Многообразие поневоле, или Несхожие жизни Густава Шпета // Новое Литературное Обозрение. 2008. № 91. С. 35–63.

⁴⁹ Ср. также Жинкин Н. И. Вещь // Антология феноменологической философии в России / Под ред. Чубарова И. М. Т. 2. М., 2000. С. 173.

демии оставил философию и стал лингвистом и психологом⁵⁰. Однако не без основания И. М. Чубаров называет Жинкина и Н. Н. Волкова, заместителя председателя и ученого секретаря «Комиссии по изучению художественной формы», членами *Московской феноменологической школы*. В это время они оба вместе с А. А. Губером и М. А. Петровским (последний с 1923 по 1930 год состоял заведующим подсекцией теоретической поэтики при литературной секции ГАХН) составляли так называемый «квартет» и работали в тесном контакте с философом Шпетом⁵¹.

В своей статье Жинкин критически реконструирует эстетические учения второй половины девятнадцатого и начала двадцатого веков. Он показывает, как гегелевское противопоставление формы и содержания или идеи и воплощения заменилось четырьмя новыми концепциями, которые, однако, лишь перевели эту основную оппозицию в другие контексты и другие термины.

Первую концепцию, которую Жинкин называет «крайним формализмом» (9), он связывает с именем философа и педагога И. Ф. Гербарта (1776–1841). Кстати, она в своей основе соответствует и модели русского формализма. Она берет предмет — у формалистов «прием» — как фундамент эстетики и образует оппозицию предмета и переживания (у формалистов — «ощущения»). В ней происходит сплошная десемантизация предмета: предмет как внешняя форма в последовательном формализме ничего не выражает⁵².

Вторая концепция, которую Жинкин называет «чистым психологизмом» (9), выступает в виде эстетики вчувствования. В ней предлагается модель эмпатии или вчувствования как внутреннего подражания, которое будто бы объясняет «эстетический предмет и его формы» (7). Фундаментом ее служит абстрактная психология. Эта концепция представлена философом Т. Липпсом. Место переживания в этой теории занимает чувство, а сам предмет служит объектом внутреннего подражания. Согласно жинкинской критике, эта модель лишь переводит гегелевский абсолютный дух в трансцендентальное чувство симпатии воспринимающего человека.

Третьим воплощением противопоставления предмета и переживания Жинкин называет «позитивную эстетику» (7). В качестве основной модели эмпирическая психология использует схему раздражитель — реакция. Фундаментом этой эстетики служат биология и психофизиология, которые связываются с именами Э. Торндайка, Дж. Уотсона и И. П. Павлова. Здесь задача состоит в том, чтобы определить, каким должен быть предмет, чтобы вызвать в ответ на него эстетическое пере-

⁵⁰ Жинкин Н. И. Язык — речь — творчество: Исследования по семиотике, психолингвистике, поэтике. М., 1998.

⁵¹ Чубаров И. М. Московская феноменологическая школа «Квартет» // Логос. Философский журнал. 1998. № 1. С. 53–67.

⁵² Однако Гербарт постулирует тождество этического и эстетического вкуса.

живание. Однако, замечает Жинкин, на самом деле эта концепция является не эстетикой, а психологией искусства.

Четвертая эстетика, которая была представлена ученым Йоханнесом Фолькельтом, у Жинкина называется «эстетическим нормативизмом» (8). Жинкин критикует ее за то, что она не только устанавливает нормативные регуляторы между предметом и переживанием, но подразумевает и трансцендентальный субъект. Здесь заслуживает внимания отличие суппозиционного «абсолютного субъекта» Шпета от трансцендентального субъекта Фолкельта. Жинкин относит свой анализ как к трехтомной довоенной «Системе эстетики» Фолкельта, так и к его книге 1920 года «Эстетическое сознание»⁵³. Однако он упускает из виду, что в этой книге немецкий автор намечает ту децентрализацию творящего и воспринимающего эстетический предмет субъекта, которой у Бахтина соответствует концепт трансгрессиентности автора в отношении героя.

Вместо эстетического формализма, психологизма, позитивной эстетики и эстетического нормативизма, которые, по Жинкину, все являются догматичными, поскольку противопоставляют эстетическому предмету именно переживание, ничего не говорящее о предмете, автор требует философского, — а это значит, в его случае также и феноменологического, — определения самого эстетического предмета. В этом убеждении он согласен с эстетикой австрийского философа и психолога Стефана Витасека (1870–1915). Однако Витасек объективирует прекрасное, когда он пишет, что оно — качество той вещи, которую называют прекрасной. Жинкин же определяет прекрасное в согласии со Шпетом как идеальный предмет, который находится в сфере не материальной, но формальной онтологии.

Жинкин убежден, что Витасеку не удалось освободиться от субъективизма и он не смог найти ни своеобразия эстетического предмета, ни научных принципов эстетики. Для формалистов же, как и для их противников, форма является внешностью предмета, а содержание — переживаемым значением предмета представления, которое сопровождается чувством.

Новаторская цель Жинкина состоит в уничтожении противопоставления формы и переживания. Он даже утверждает, что собственно эстетического предмета вообще нет. Этот в то время рискованный тезис он основывает на том аргументе, что, конечно, можно говорить об эстетическом предмете, и тогда он становится и предметом речи, но предметом речи в таком случае становятся и акт сознания, и самое сознание. Однако все они — и эстетический предмет, и акт сознания, и сознание — находятся вне сферы формальной онтологии. Аргументом для тезиса, что эстетическое является предметом эстетики, а не формальной

⁵³ Volkelt J. I. System der Ästhetik. 3 Bde. 1. Auflage. München, 1905–1914; 2. Auflage. München, 1925–1927. Volkelt J. I. Das ästhetische Bewußtsein. Prinzipienfragen der Ästhetik. München, 1920.

онтологии, служит то обстоятельство, что все эстетическое есть предмет чувственного восприятия, или, как пишет Жинкин, «созерцания»⁵⁴. *Вопрос в том, продолжает автор* свою аргументацию, дается ли прекрасное в логических формах суждения или в совсем другой модальности. «Конечно, — заключает он, — прекрасное не дано в форме эксплицированного предикативного суждения»⁵⁵. Какую роль суждение играет при созерцании прекрасного и какую роль при этом играет предмет, — эти вопросы надо еще исследовать, заканчивает свое рассуждение автор, добавляя, что в эстетической модальности предмет берется не в логическом и не в формально-онтологическом смысле: входя в словесные знаки, «<...> прекрасное как созерцаемое» указывает «на способ сознания, модус, „как“ сознания, и соответственно, не на предмет, а на нозму»⁵⁶, то есть на его предположенный смысл.

На место дихотомических оппозиций содержания и формы или предмета и переживания Жинкин ставит синтетическое отношение выражаемого и выражения⁵⁷. Вопрос о том, как форма выражает смысл феномена, он определяет как проблему не реального, но интенционального отношения. По Гуссерлю, интенциональное отношение отличается от реального тем, что оно состоит не в корреляции предметов, но в корреляции сознания (poesis) и предмета (поема)⁵⁸. Вспомним о том, что это отношение в терминологии Шпета называется «внутренней формой».

Жинкин различает пять видов выражаемого или содержания, из которых только первые два попадают в поле эстетического. Это, во-первых, смысл, т. е. именно то, что определяет данное конкретное оформление выражения. Смысл имеют и абсурдное изречение, и беспредметное сочетание линий. В последнем случае содержание предмета есть способ его воплощения. Кстати, это определение соответствует тезису Якобсона о том, что герой поэтического текста — прием. По Жинкину содержание такого вида, т. е. смысл предмета, конституируется всегда исключительно в данном выражении. В этом рассуждении высказывается антимиметическая установка эстетики Жинкина.

Второй вид содержания, который может появиться в произведении искусства, — это его сюжет, т. е. «нечто такое, что было оформле-

⁵⁴ Жинкин Н. И. Проблема эстетических форм // Художественная форма / Под ред. А. Г. Циреса. Москва, 1927. С. 12.

⁵⁵ Там же. С. 13.

⁵⁶ Там же. С. 13.

⁵⁷ Небезынтересно, что Жинкин (Там же. С. 16) даже ссылается на эстетику Гегеля. На синтетичность метода Шпета в смысле соединения объективности и субъективности указал Р. А. Счастливцев (Внутренняя форма слова как гуманитарный универсум... С. 251).

⁵⁸ А. А. Самойкина на материале статьи Жинкина «Вещь» убедительно указывает на разницу концепции восприятия вещи у Гуссерля и Жинкина. Если первый предполагает осознание восприятия, второй обращает внимание на самое восприятие и на конкретность вещи. Самойкина А. А. Проблема вещи в работах русских феноменологов начала XX века // Вестник Самарского университета. 2003. № 3.

но до того, как попало в данное выражение»⁵⁹. Это может быть типичный случай из человеческой жизни, как развод, или содержание другого сочинения, скажем, Ромео и Джульетта. Напомним, что установка на интертекстуальность постмодернизма и деконструктивизма имеет тенденцию вытеснить содержание первого вида содержанием второго.

Другие виды содержания, которые по Жинкину не играют никакой роли в художественном произведении, мы лишь назовем, поясняя в каждом случае его отрицательную оценку. Это, в-третьих, логическое содержание или то, что можно выразить только в суждении, отвлекаясь от всякой иной формы, кроме суждения. Этим исключением отклоняется перевод художественного в предмет лишь философского размышления. Четвертым Жинкин называет поучение, т. е. мораль или «тенденцию». Конечно, здесь отрицается не только всякое этическое определение искусства, но в особенности и вульгарно-социологическая его интерпретация у многих тогдашних марксистов. В конце концов Жинкин обращается к содержанию как материалу, т. е. чувственно воспринимаемому составу вещественных явлений, при помощи которых выражение осуществляется. Последнее исключение относится в особенности к русским формалистам, которые объявили, что содержанием искусства является прием, т. е. оформление материала.

На примере вещи Жинкин показывает, в чем состоит разница между только феноменальным и феноменологическим анализом. Феноменальный анализ берет вещь лишь как чувственно воспринимаемое явление и производит феноменологический анализ не самой вещи, но ее восприятия. Собственно феноменологический анализ же обращен на вещь в ее конкретной предметности и в отношении ее специфических способов данности. Постичь саму вещь феноменологически значит, по Жинкину, — постичь ее как явление только возможного использования для поступков, которые и определяют ее ценность. Когда Жинкин провозглашает: «Ценность конституируется только в пределах вещи»⁶⁰, — мы можем, хотя он не употребляет термин функции, добавить к этому и размышление, что феноменологически вещь появляется только в поле своих культурных функций.

В соответствии с данной синтетической моделью смысла и формы⁶¹ Жинкин отличает вещь как предмет без выражения от образа как предмета с обязательным выражением. Формы вещи составляют как бы лишь

⁵⁹ Жинкин Н. И. Проблема эстетических форм... С. 18.

⁶⁰ Там же. С. 21.

⁶¹ Ср. о синтетическом авангардизме: Hansen-Löve A. A. Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die «Dritte Avantgarde» // Wiener Slawistischer Almanach. 1993. № 32. S. 207–264; Hansen-Löve A. A. Jan Mukařovský im Kontext der «synthetischen Avantgarde» und der Formal-Philosophischen Schule in Rußland (Fragmente einer Rekonstruktion) // Macura V., Schmid H. (Hrsg.). Jan Mukařovský and the Prague School und die Prager Schule. Potsdam, 1999. S. 219–262; Счастливцев Р. А. Внутренняя форма слова как гуманитарный универсум... С. 251–260.

ее «характер». Художественная вещь в этом смысле имеет, с одной стороны, социально-экономическую и, с другой, культурную ценность. Если вещь не знак, и она ничего другого кроме самой себя не подразумевает, ничего не высказывает, то образ как знак всегда выражает и подразумевает что-то другое. Более того, в терминологии Жинкина образ есть само выражаемое. Поэтому он лежит в поле нозматического и интенционален, имеет в виду нечто, есть образ чего-то. Он есть синтез.

Как внутренняя форма у Шпета есть форма формы, так словесный образ у Жинкина является речью, которая поставлена в рамки другой речи, а именно такой, которая скрывает этот образ. В этом смысле философ обозначает его как «*suppositio materialis*»⁶², как замену материального. Специфичность словесного образа именно в том, что он «открывает двери и окна для многомыслия и суппозиции»⁶³. Когда Жинкин говорит, что образ — «предел слова, его начало и конец»⁶⁴, мы вспоминаем наш тезис о том, что форма у Аристотеля определяет границу явления. Хотя Жинкин повторяет убеждение формалистов, что поэтическое слово — в его терминологии «образ» — «построено так, что мы обращаем внимание на само выражение»⁶⁵, то функция этой установки у него совсем иная: образ, «уничтожая банальность, открывает глубину смысла в самых простых словах»⁶⁶. Однако созерцательность слова не подразумевает его наглядность в смысле видимости или слышимости, но наглядность символического примера. Итак, образ для Жинкина — вещь, «перевернутая наизнанку, перевоплощенная, преобразованная»⁶⁷. Как символ он достигает «единство многомыслия»⁶⁸, а не производит никаких воздействий и никаких впечатлений. Проблема этого определения образа в том, что в качестве его оппозиционного фона постоянно подразумевается вещь как эмпирическая данность. Адорно здесь критически сказал бы о грубой действительности (*krude Wirklichkeit*). И. М. Чубаров не без причины критиковал в понимании употребления вещи у Жинкина отсутствие познания смысла как «эффекта, возникающего при столкновении двух докультурных тел-сингулярностей»⁶⁹.

Среди учеников Шпета вклад в познание синтагматической формы вносит также и М. А. Петровский. В статье «Выражение и изображение в поэзии» он пишет, что поэзия является «выражением как таковым»⁷⁰, но в отличие от беспредметности раннего формализма и в согласии

⁶² Жинкин Н. И. Проблема эстетических форм... С. 28.

⁶³ Там же. С. 28–29.

⁶⁴ Там же. С. 29.

⁶⁵ Там же. С. 28, разрядка Жинкина.

⁶⁶ Там же. С. 29.

⁶⁷ Там же. С. 31.

⁶⁸ Там же. С. 32.

⁶⁹ <http://anthropology.rinet.ru/old/knigal/germlist3.htm> (23.3.2010).

⁷⁰ Петровский М. А. Выражение и изображение в поэзии // Художественная форма... С. 53.

с феноменологией внутренней формы у Шпета это «выражение» всегда синтетически связано с предметом, хотя в поэзии такой предмет целиком «поглощается выражением»⁷¹. Выражение беспредметности возможно, но невозможно беспредметное выражение. Выражение в таком смысле есть акт воплощения и исчерпывания предмета.

В отличие от понятия выражения термином «изображение» у Петровского обозначается как отношение между предметами, так и между предметом и субъектом⁷². Отношение между изображенным предметом и предметом изображения представляет собой тему изображения. Если в поэтическом языке выражающее в то же самое время является выражаемым, то изобразительное изображение всегда подразумевает уже другое выражение. Итак, образное изображение есть синтетическое выражение одного предмета другим.

Поэтический же язык образный именно в том смысле, что его образом является выраженный предмет. Такой образ, конечно, не чувственно воспринимаемое явление, но интеллигибельный феномен в смысле Шпета. Когда М. А. Петровский определяет образ в этом смысле как «самодовлеющее поэтическое выражение»⁷³, а не как «средство изобразительности», он имплицитно выдвигает его автономную функцию.

В статье «Структура поэтического символа» А. А. Губер выдвигает другой отличительный признак поэтического слова — его отрешенность. Согласно Губеру, у каждого тропа имеется логическая основа, которая скрывается «суппонируемым значением слова»⁷⁴. И как раз на этой логической основе строится поэтическая форма, которая трансформирует смысл тропического слова. Если значение изолированного слова есть «уразумеваемое понятие», то значение поэтическое является «наглядной идеей». В качестве особого вида символа Губер рассматривает взаимопроникновение внешней и внутренней формы, которое синтезирующим образом входит во взаимоотношение между знаком и обозначением.

Когда же Волков определяет образ как явление, в основе которого «лежит отношение между двумя предметами»⁷⁵, то он еще раз показывает, что, как и у Шпета, так и у его наследников, понятие формы синтезирует не только отношение абсолютного субъекта к предмету, но и синтагматическое отношение между предметами мира. В случае метафоры эти предметы лежат даже в гетерогенных сферах. Таким образом, определение метафоры «находит свое оправдание в определении мира внутреннего созерцания (фантазии) как мира, отрешенного от объективности»⁷⁶, но основанного на статусе потенциальности.

⁷¹ Там же.

⁷² Там же. С. 55.

⁷³ Там же. С. 66.

⁷⁴ Губер А. А. Структура поэтического символа // Художественная форма... С. 135.

⁷⁵ Волков Н. Н. Что такое метафора // Художественная форма... С. 82.

⁷⁶ Там же. С. 122.

6. Парадигматическое понятие формы как ее отрицание в раннем русском формализме

В качестве эстетики авангарда с его заумной поэзией и беспредметным искусством ранний русский формализм отрицал содержание в традиционном смысле, как релевантный элемент не только поэзии и художественного произведения, но также и поэтики и теории искусства. На первом этапе русские формалисты заменили старое противоположение формы и содержания новым противоположением приема и материала. В понятие материала они вкладывали не понимание мира в его предметности, но вещественную субстанцию обозначающего, в случае поэзии — чувственно воспринимаемую сторону языка. У ранних формалистов ощущение формы приходит на место переживания и воображения. Их концепция качественного отличия поэтического текста от практического восходит к понятию «Differenzqualität» в философии искусства Б. Христиансена. С полным правом теория раннего формализма была определена как аналитическая эстетика, которая соответствует аналитизму раннего футуризма.

Уже в программной статье «Искусство как прием» В. Б. Шкловский утверждает, что цель искусства состоит в том, чтобы восстановить «ощущение жизни»⁷⁷. Как элемент чувственного восприятия оно аналитическим образом противопоставляется нетворческому ментальному «узнаванию» жизни. В своей книге «Русский формализм» О. Ханзен-Леве пишет об этой парадигме как модели первого периода этой школы⁷⁸. И в самом деле, «прием» представляет собой самый характерный пример парадигматической формы. Она присутствует уже в знаменитом тезисе Jakobson о поэтическом языке как проекции парадигматической оси на синтагматическую.

В своей книге «Проблема стихотворного языка» Ю. Н. Тынянов говорит о том, что «материал» поэтического текста есть часть его формы и играет в образовании ее конструктивную роль: «Понятие „материала“ не выходит за пределы формы — оно тоже формально; смешение его с внеконструктивными моментами ошибочно»⁷⁹. Интересно в этом высказывании не только возвращение к термину формы, но и переход от аналитического термина «прием» к синтетическому понятию конст-

⁷⁷ Шкловский В. Искусство как прием // Texte der russischen Formalisten / Hg. Von Jurij Striedter. Bd. 1. München, 1969. С. 15.

⁷⁸ Hansen-Löve A. A. Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien, 1978. О концепте «внутренней формы» см. там же. С. 265–267 (русский перевод: Ханзен-Леве О. Русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения [1978]. М., 2001). Ср. также Энгельгардт Б. М. Формальный метод в истории литературы. Л., 1927; Ефимов Н. И. Формализм в русском литературоведении // Смоленский Государственный университет. Научные известия. 1929. Т. 5, 3. С. 31–108.

⁷⁹ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка (1924). М., 1963. С. 25.

рукция, которое свидетельствует о постепенном приближении формалиста к концепции ГАХН. Об этом говорит и понятие Тынянова «теснота стихотворной строки».

Актуальным в этой провокативной концепции формализма является, с одной стороны, реляционное качество формы, которая принципиально противостоит старым формам, и ее динамизация в смысле формации и деформации материала, с другой. Поздний формализм обогащает спектр формалистического понятия формы еще прагматическим измерением формы в концепции литературного быта (например, салона)⁸⁰. Однако в подлинном смысле прагматическая концепция формы встречается лишь у философа коммуникации М. М. Бахтина⁸¹.

7. Прагматическое понятие формы как встречи автора и героя у Бахтина

Свою концепцию формы М. М. Бахтин развертывает в эссе середины двадцатых годов «Проблема содержания, материала и формы в словесном творчестве» и во фрагментах трактата «Автор и герой в эстетической деятельности». Первый текст является по существу острой критикой раннего русского формализма как эстетики материала.

В согласии со Шпетом Бахтин называет форму «глубоко содержательной»⁸² и дискредитирует ограничение художественной формы одной лишь «формой данного материала»⁸³ как недопустимый редукционизм. Даже в беспредметных искусствах форма, по Бахтину, не может быть обоснована как форма материала. Против аналитической и парадигматической точки зрения на художественное творчество, которая принципиально исключает смысл и понимание сочинения, молодой Бахтин направляет резкое замечание: «изолированный смысл — *contradictio in adjecto*»⁸⁴. Для Бахтина художественная форма есть форма содержания,

⁸⁰ В структурализме Романа Jakobson внутренняя форма становится моделью поэтического языка: «In poetry the internal form of a name, that is the semantic load of its constituents, regains its pertinence» («В поэзии внутренняя форма имени собственного, то есть семантическая нагрузка его компонентов, может вновь обрести свою релевантность»). Jakobson R. *Linguistics and poetics* // Sebeok Th. (ed.). *Style in Language*. New York, 1960. P. 376.

⁸¹ Ср. об отношении Бахтина и формалистов: Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928; Hansen-Löve A. A. *Der russische Formalismus...* S. 438–462; Тиханов Г. Формалисты и Бахтин. К вопросу о преемственности в русском литературоведении // Николаев П. А. (ред.). *Литературоведение на пороге XXI века*. М., 1998. С. 64–71.

⁸² Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном творчестве // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 16. Ср. также Волошинов В. Н. О границах поэтики и лингвистики // *В борьбе за марксизм в литературной науке*. Л., 1930. С. 212–214.

⁸³ Там же. С. 10.

⁸⁴ Там же.

которая в рамках эстетического объекта осуществляется в материале, во-первых, как архитектурная форма. Как таковая она аксиологически направлена на содержание как возможное событие. Во-вторых, художественная форма выступает в рамках композиционного материального целого произведения как «техника»⁸⁵. При этом архитектурная форма всегда определяет выбор композиционной.

Архитектурны по Бахтину форма лирического и форма эпического⁸⁶. Это суждение можно развить в том направлении, что (1) язык поэтический со словесным мышлением, и (2) нарративный дискурс с перспективизацией и с правилами вероятности, и (3) театральная перформативность являются различными формами художественного языка или даже художественных медиа⁸⁷. Так, у Бахтина, например,

роман есть чисто композиционная форма организации словесных масс, ею осуществляется в эстетическом объекте архитектурная форма художественного завершения исторического или социального события, являющаяся разновидностью формы эпического завершения⁸⁸.

В отличие от предмета произведения искусства у Шпета и представителей ГАХН и в согласии с основами его собственной прагматики для Бахтина содержание эстетического объекта не может быть чисто познавательным и не может быть совершенно лишено этического момента. Вне отнесенности к содержанию, к миру как предмету познания и этического поступка «форма не может быть эстетически значима и она не может осуществить своих основных функций»⁸⁹. Итак, материальная форма аксиологически выводит нас «за пределы произведения как организованного материала, как вещи»⁹⁰.

Тезисы о том, что «Автор-творец — конститутивный момент художественной формы»⁹¹ и единство формы является «единством активной ценностной позиции автора-творца»⁹², Бахтин в названном трактате развивает в направлении социологии эстетической формы. «Вненаходимость» автора в отношении персонажа — мы можем обобщить это отношение в смысле вненаходимости автора по отношению к предметам выражаемого мира — как условие трансгредиентности первого в отношении к последнему, и комплиментарная ей потенциальная независимость персонажа и мира произведения от точки зрения автора конституируют возможную диалогичность художественной формы.

⁸⁵ Там же. С. 55.

⁸⁶ Там же. С. 19.

⁸⁷ Медиа понимаются здесь как средства художественной коммуникации (как напр., музыка, театр, кино).

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ Там же. С. 32.

⁹⁰ Там же. С. 24.

⁹¹ Там же. С. 58.

⁹² Там же. 69.

Рассмотрение концепции формы у Шпета и в ГАХН, у формалистов и у Бахтина показало⁹³, что эти конкурирующие в двадцатые годы друг с другом концепции дополняют и исправляют друг друга в общей панораме теорий художественной формы. У всех теоретиков мы встречали отрицание той в свойственной наивному реализму эстетической модели отражения, которая господствует до сегодняшнего дня в здравом смысле европейского человека. Парадигматика формы у формалистов, ее синтагматика и теория внутренней формы у Шпета и его учеников, и наконец, прагматика формы у Бахтина дают современной семиотической теории формы очень полезные импульсы. Поэтому я позволю себе закончить мой анализ признанием: работа над этим материалом внушила мне мысль, что стоит отказаться от термина «структура»⁹⁴ и возвратиться к менее претендующему на системность и более открытому понятию «формы». Такое решение имеет, по замечанию Джорджио Агамбена, также и этические следствия: «<...> единственный этический опыт состоит в том, чтобы быть (собственной) возможностью, то есть *в каждой форме являть свою аморфность* и в каждом действии — свою недействительность»⁹⁵.

⁹³ Ср. об этом горизонте: Gröbel R. Russischer Formalismus, russische Formästhetik und die Konzeption Bachtins // Posner R., Robering K., Sebeok Th. (Hg.). Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Bd. I (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft). Berlin; New York, 1998. S. 2233–2248.

⁹⁴ О противоположной идее о приближении исследований в рамках ГАХН к понятию «структуры» ср. в настоящем издании: Плотников Н. С. «Структура» как ключевое понятие герменевтического искусствознания. К истории немецко-русских идеальных связей 1920-х годов.

⁹⁵ Агамбен Д. Грядущее сообщество... С. 46. Курсив мой — Р. Г.

НИКОЛАЙ ПЛОТНИКОВ

«Структура» как ключевое понятие герменевтического искусствознания

К истории немецко-русских
идейных связей 1920-х гг.

Современное состояние дискуссии о целях, задачах, методах и функциях наук о культуре все еще можно назвать «постструктуралистским». Речь в данном случае идет не столько о влиянии французского постструктурализма, сколько о той особенности этой дискуссии, что ее ход и направление продолжает оставаться отнесенным — позитивно или негативно — к эпохе больших теоретических дебатов второй половины XX века, прошедшей под знаком понятия «структура». Такая отнесенность проявляется в том, что современная методологическая рефлексия в науках о культуре все еще артикулирует себя либо как отказ от концептуальных матриц структурализма, либо как поиск новых, неосвоенных потенциалов его наследия¹. В нижеследующих наблюдениях будет предпринята попытка задать иной ракурс рассмотрения этой эпохи, обратившись к истокам понятия «структура», ставшего ключевым понятием философии и методологии гуманитарных наук XX века.

Поскольку история понятия «структура», составляющая главный сюжет истории структурализма и постструктурализма, в основном уже написана, и ее изложения можно найти в энциклопедиях и словарях², не говоря уже о массе специальных исследований по истории струк-

¹ Ср.: Автономова Н. Открытая структура. Якобсон — Бахтин — Лотман — Гаспаров. М., 2009. Ср. также статью Р. Грюбеля в наст. издании.

² Art. «Struktur». In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Bd. 10 (Basel 1998); Dieter Teichert, Hans Rott: Art. „Strukturalismus, philosophisch, wissenschaftstheoretisch“. In: Jürgen Mittelstraß (Hg.): Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, Bd. 4 (Stuttgart, Weimar 1996).

турализма³, постольку я ограничусь в моем сообщении некоторыми археологическими разысканиями в области начального периода этой истории. При этом меня будет интересовать семантика того первоначального значения этого понятия, которое не вошло в его последующую историю, а также связанные с этим периодом возможности научной методологии.

Итак, если мы обратимся к каноническим изложениям истории структурализма, то мы встретим в них консенсуальное мнение, что истоки структуралистского движения, вернее, одного из его наиболее влиятельных течений, лежат в деятельности Пражского лингвистического кружка, в особенности, в работах Р.Якобсона. Благодаря последним, понятие *структура* приобретает самое широкое распространение и оказывается вместе с тем терминологической новацией по отношению к каноническому своду понятий «структурализма», зафиксированных в лекциях Фердинанда де Соссюра (у которого, как известно, это понятие отсутствует).

Более внимательное наблюдение показывает, что это новое понятие встречается уже в программных тезисах Тынянова и Якобсона «Проблемы изучения литературы и языка» (1928)⁴, приходя на смену сосюрскому понятию «системы», которая противопоставлена эволюционным изменениям индивидуальной речи. Его можно также встретить и в других работах Тынянова тех лет (напр., «О пародии»). Об обстоятельствах того, как понятие «структура» приобрело распространение в кругу русских формалистов, имеется подробное мемуарное свидетельство В.В.Виноградова, проясняющее источник этой терминологической инновации:

В это время в Москве началось увлечение эстетическими работами профессора Густава Густавовича Шпета, и когда приезжали москвичи, в Ленинград, то там они знакомились с этими положениями, но у нас наши молодые сотрудники — тогда все мы были более или менее еще молоды — отнеслись к этому очень отрицательно <...>; и «Эстетические фрагменты» Шпета, и позднее «Внутренняя форма слова» не могли удовлетворить нас тогда, во всяком случае в полной мере; но вот одна идея незаметно и без ссылок на сочинения Густава Густавовича все-таки обнаружилась и в наших работах. Это вот такая идея. Шпет вообще различал понятия системы и структуры. Помню один разговор с ним личный, он говорил о том, что такое вообще система. Это что-то данное в одной плоскости. Система — это рядоположение элементов, находящихся в каких-то соотношениях, а структура представляет собой внутреннее объединение в целое разных оболочек, которые, облекая одна другую, дают возможность про-

³ См. напр.: François Dosse. *Geschichte des Strukturalismus*, 2 Bde. Hamburg 1998; Patrick Sériot. *Structure et totalité. Les origines intellectuelles du structuralisme en Europe centrale et orientale*. Paris 1999.

⁴ См. в изд.: Тынянов Ю. Поэтика — история литературы — кино. М., 1977. С. 282сл.

никнуть в глубь, в сущность, и вместе с тем составляют внутреннее единство. Понятие структуры казалось более подходящим при изучении композиции художественного произведения, потому что только таким образом и можно открыть какую-то внутреннюю сущность целого⁵.

Данное свидетельство, казалось бы, достаточно отчетливо помещает работы Г. Шпета в разряд *предыстории* структурализма, устанавливая прямую преемственность между его философской терминологией и словопотреблением формалистов, заимствовавших у него свой ключевой термин, вопреки всем предубеждениям против его философии. Можно даже приблизительно зафиксировать хронологическую точку этого взаимодействия. Таковым можно считать доклад Г. Шпета в Московском лингвистическом кружке «Эстетические моменты в структуре слова» 14 марта 1920 г., о котором имеются интересные свидетельства его слушателя Бориса Горнунга⁶. Этим докладом и его обсуждением было подготовлено восприятие «Эстетических фрагментов» Шпета, опубликованных два года спустя. Причем, мемуарные формулировки Виноградова почти слово в слово воспроизводит некоторые положения доклада Шпета в МЛК. Хотя сам доклад и не сохранился, но в запротоколированных прениях Шпет повторяет один из основных его тезисов, отвечая на вопрос Д. Н. Ушакова (позднее редактора известного Толкового Словаря русского языка), нужно ли вообще оперировать понятием «структура» и не достаточно ли говорить просто об «эстетических моментах слова»:

Г. Г. Шпет указывает, что структура означает строение в глубь, в вертикальном разрезе. Лингвисты направляют же обычно свое внимание на какой-либо из слоев этой структуры в горизонтальном разрезе, в пространственно-растянутом виде⁷.

Мотивы усвоения этого понятия русскими формалистами были связаны, как замечал сам Jakobson, с позитивным восприятием того нового понимания научности, которое они встретили в концепции Шпета⁸. Его пафос преодоления психологизма с помощью феноменологии, а также стремление найти самостоятельные основания гуманитарно-научного исследования вполне коррелировали с их собственными установками.

Но нужно подчеркнуть, что солидарность научных убеждений Шпета и формалистов на этом практически и исчерпывается. Понятие «струк-

⁵ Виноградов В. В. Из истории изучения поэтики (20-е годы) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка № 3. Т. 34. С. 265.

⁶ Горнунг Б. Поход времени. М., 2001. С. 360, а также примечания М. И. Шапира в кн.: Винокур Г. О. Филологические исследования. М., 1990. С. 273.

⁷ Протокол заседания Московского Лингвистического Кружка от 14 марта 1920 г. Доклад Г. Г. Шпета «Эстетические моменты в структуре слова» // Рукописный отдел Института русского языка. Ед. хр. 3. № 6. Л. 2.

⁸ См. ссылки в ст.: Холенштайн Э. Jakobson и Гуссерль // Логос № 7, 1996. С. 7–37.

туры» как ключевое в философии и методологии Шпета задает совершенно иное направление гуманитарно-научного исследования, нежели то, что было реализовано формальной школой и структурализмом. По этой причине терминология Шпета вряд ли может быть отнесена к *предыстории* структурализма. Можно даже заострить это утверждение, сказав, что само это усвоение шпетовского термина «структура» формалистами является следствием недоразумения. Его можно рассматривать как «продуктивное недоразумение», если учитывать влияние и успех структуралистской теории в последующем развитии гуманитарных наук, но, тем не менее, его следует считать недоразумением.

Чтобы отличить шпетовское понятие от структуралистского понятия *формальной структуры*, я использую термин «*герменевтическая структура*» для обозначения того философского и методологического направления, которое связано с деятельностью Шпета и его единомышленников в ГАХН.

Нужно учитывать, что само понятие «структура», применяемое в области гуманитарных наук является, по существу, нововведением Шпета в русский язык. Если мы рассмотрим словоупотребление конца XIX — начала XX века, то обнаружим, что «структура» в подавляющем большинстве случаев понимается как естественно-научный термин, обозначающий строение вещества, геологической породы, химических соединений, биологических организмов и даже устройство технических аппаратов. В единственном философском словаре на русском языке начала XX века — Философском словаре Радлова⁹ этот термин отсутствует, а Энциклопедия Брокгауза и Ефрона¹⁰ приводит его сугубо как физико-химический термин, обозначающий строение вещества. В значении «строение, устройство»¹¹ этот термин встречается даже у такого языкового пуриста, как Лев Толстой, который говорит о «структуре машины»¹². А чрезмерное использование этого термина Андреем Белым в предисловии к сборнику «Клубок метелей» при разъяснении своих поэтических приемов вызвало даже критический отклик С. Городецкого, заметившего, что пристрастие Белого к «структуре», т. е. к «машине», как разъясняет рецензент, порождает лишь «бессмысленную и неоправданную путаницу», граничащую со «слововредительством»¹³.

В источниках рубежа веков можно встретить также и социологическое употребление термина — *структура* «общества», «общественного организма» и т. п. Но и в этих случаях речь идет об использовании естественно-научного термина, получившего широкое распространение

⁹ Философский словарь / под ред. Э. Л. Радлова. СПб., 1911.

¹⁰ Энциклопедический словарь / под ред. И. Е. Андреевского. Т. 31а. СПб., 1901.

¹¹ Объяснение всех иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык. Составил М. И. Михельсон. М., 1875. С. 481.

¹² Толстой Л. О назначении науки и искусства.

¹³ Городецкий С. Рец. на: А. Белый. Клубок метелей // Образование. 1908. № 9–10. С. 51–52.

в социологии благодаря социально-биологической теории Г. Спенсера, у которого структура означает результат дифференциации общественного организма¹⁴. Под влиянием позитивистской социологии, активно использовавшей теории Спенсера, это понятие вошло и в русский научный оборот, а отсюда и в журнальную публицистику и популярно-марксистскую литературу¹⁵.

Терминологическую неустойчивость понятия «структура» в применении к гуманитарным наукам в тогдашнем научном узусе красноречиво характеризует тот факт, что в русском переводе (1912) статьи В. Дильтея «Типы мировоззрения» немецкое понятие «Struktur» не идентифицируется в качестве специфического термина, а передается с помощью пяти слов — «структура», «система», «строение», «характер» и даже «неповторимая единичность»¹⁶. Поэтому имеются веские основания утверждать, что словоупотребление Шпета действительно оказывается семантической инновацией, поскольку акцентирует понятие «структура», как принадлежащее исключительно к области гуманитарных и социальных наук.

Каковы же источники и мотивы этой семантической инновации? Шпет разрабатывает свое герменевтическое понимание структуры в контексте занятий логикой исторических наук и подготовки книги «История как проблема логики». В ходе этих исследований он как раз и знакомится с феноменологией Гуссерля, которую с самого начала воспринимает в горизонте анализа культурно-исторических явлений¹⁷. В силу этого интерес Шпета к феноменологии изначально оказывается опосредствованным вопросами понимания и интерпретации языка, культуры и истории. Можно добавить, что и Гуссерль, к которому Шпет приехал в Геттинген, сам был занят в это время разработкой феноменологии мира культуры, нашедшей отражение в неопубликованных при жизни рукописях, посвященных конституированию духовного мира (так наз. «Идеи II»), а также в семинаре на тему «Природа и дух», который посещал и Шпет. Терминологические следы знакомства Шпета с кругом этих идей Гуссерля относительно феноменологии мира культуры можно обнаружить в статьях «Сознание и его собственник», «Мудрость или разум» и др.

Параллельно или даже хронологически раньше знакомства с феноменологией Гуссерля Шпет подробнейшим образом штудировал основные работы В. Дильтея, посвященные обоснованию наук о духе. Разбор этих трудов, полемика с ними и самостоятельное развитие идей Диль-

¹⁴ См.: Барт П. Философия истории как социология. СПб., 1900.

¹⁵ Ср. напр. статью А. В. Луначарского в сборнике «Очерки реалистического мировоззрения». СПб., 1904. С. 122сл.

¹⁶ Дильтей В. Типы мировоззрения и обнаружение их в метафизических системах // Новые идеи в философии / под ред. Н. О. Лосского и Э. Л. Радлова. Сборник № 1. СПб., 1912. С. 120–181 (Перевод С. И. Гессена).

¹⁷ Подробнее об этом: Haardt A. Husserl in Rußland. Kunst- und Sprachphänomenologie bei Gustav Špet und Aleksej Losev. München, 1993

тея составляют центральное ядро второго тома книги «История как проблема логики», так и не опубликованного при жизни Шпета.

Упоминание Дильтея в контексте нашего сюжета дает нам прямое указание на источник терминологической новации Шпета, поскольку именно Дильтей, в свою очередь, вводит в контекст немецкой науки и философии новое понимание термина «структура» как специфического понятия гуманитарных наук. При этом современниками вполне осознавался новаторский характер такого словоупотребления, и в первые два десятилетия XX века это понятие оказывается в философских кругах Германии чем-то вроде «фирменного знака» школы Дильтея и связанного с ней философского направления¹⁸.

В работах Дильтея мы встречаем это понятие в двух аспектах, по которым развивается его философский и методологический проект «Критики исторического разума» — в антропологическом и культурно-историческом. Структура означает, во-первых, специфический тип целостности и взаимосвязи, характерный для психической жизни. Во-вторых, — это характеристика культурных целостностей, которые Дильтей обозначает как «объективации духа». Но и в том, и в другом случае речь идет о строении и свойствах предметностей, познание которых составляет автономную область гуманитарных наук. «Акт, действие, структурная взаимосвязь — все это исключительно предмет наук о духе»¹⁹.

Когда Дильтей говорит «жизнь — это структура» («Leben ist eine Struktur»)²⁰, то в этом тезисе резюмируется программа создания новой — описательной — психологии, которую он намеревался противопоставить экспериментальной психологии естественно-научного образца.

Учение о структуре представляется мне главной частью описательной психологии, — пишет он, и разъясняет: Под психической структурой я понимаю порядок, согласно которому в развитой душевной жизни психические факты разного рода закономерно связываются друг с другом посредством внутренне переживаемого отношения²¹.

Итак, структура являет собой особый тип взаимосвязи, которая не задается ни законом причинности, ни какими-то иными закономерностями естественно-научного порядка (ассоциации, параллелизм и т. п.), но существует как взаимодействие психических функций, различаемых в процессе артикуляции смысла, т. е. отношения потребностей,

¹⁸ См.: Rodi F. Dilthey's Concept of 'Structure' within the Context of 19th Century Science and Philosophy. In: Dilthey and Phenomenology. Hrsg. v. R. A. Makkreel u. J. Scanlon. Washington D. C. 1987, 107–121.

¹⁹ Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе // Дильтей В. Собр. соч. Т. 3. М., 2003. С. 58.

²⁰ Dilthey W. Gesammelte Schriften. Bd. XIX. Göttingen, 1982. S. 355. О понятии структура у Дильтея см. также: Rodi F. Das strukturierte Ganze. Studien zum Werk von Wilhelm Dilthey. Weilersweil 2003.

²¹ Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе. Цит. соч. С. 56сл.

целей и ценностей в человеческой жизни. Фундамент всей совокупности человеческой деятельности от элементарных практических операций до продуктов духа в науке, искусстве, религии заложен в структуре жизненной взаимосвязи, во взаимодействии человека и внешнего мира (будь то природы или культуры), организованном в соответствии с практическими целеполаганиями и направленном на сохранение и расширение жизни.

Может сложиться впечатление, что в основе представления о структуре лежит биологическое отношение типа «раздражение—реакция» или «организм-среда», и упреки Дильтея в таком понимании действительно имели место²². Отвечая на эти возражения, Дильтей подчеркивал:

Эта структура психической взаимосвязи обнаруживает, на первый взгляд, сходство с биологической структурой. Но если внимательнее проследить это сходство, мы обнаружим здесь всего лишь смутную аналогию. Скорее, истина заключается в том, что именно на этих свойствах психической жизни, согласно которым она представляет собой структурную взаимосвязь, покоится различие между физическими предметами и тем, что мне дано в переживании²³.

Смысл этого различия состоит в том, что в отличие от биологического организма и его функций структурная взаимосвязь формируется в ходе практического освоения мира, т. е. в процессе целеполаганий и поиска средств реализации целей. Таким образом складывается целостность жизни, имеющая центр в себе самой, в силу того, что пронизывающие ее структурные отношения переживаются и осознаются как некое единство. По существу понятие «структура» и «структурная взаимосвязь» выполняют в дильтеевском проекте «Критики исторического разума» — проекте обоснования самостоятельности гуманитарных наук — ту же роль, что и трансцендентальная апперцепция у Канта, т. е. условия единства сознания в последовательности и многообразии отдельных его актов. Но в отличие от Канта априорный характер единства не задан здесь раз навсегда, а формируется в историческом процессе.

Такое антропологическо-психологическое определение структуры Дильтей дополняет (и уточняет) в поздних работах культурно-историческим, с помощью которого он анализирует факты исторического мира, организованные в формы «культурных систем». Одной из таких систем является искусство, для исследования которого Дильтей задействует свой инструментарий структурного анализа. Применение понятия структуры к области искусства позволяет при этом Дильтею преодолеть психологизм своей прежней эстетики переживания и открыть перспективу искусствознания как самостоятельной науки, изучающей искусство с культурно-исторической точки зрения.

²² См.: Spranger E. *Lebensformen*. Halle, 1921. S. 14ff.

²³ Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе. Цит. соч. С. 64.

Взаимосвязь драмы, — пишет Дильтей, — состоит в особом соотношении материала, поэтического настроения, мотива, фабулы и изобразительных средств. Каждый из этих моментов играет свою роль в структуре произведения. И эти роли сопряжены друг с другом неким внутренним законом поэзии. Так, предмет, с которым история литературы или поэтика имеют дело в первую очередь, всецело отличен от психических процессов в голове поэта или в головах читателей. Здесь реализована духовная взаимосвязь, которая вступает в чувственный мир и которую мы понимаем, двигаясь в обратном направлении²⁴.

С помощью понятия структуры Дильтей стремится связать развитое им в рамках описательной психологии представление о конкретном субъекте (в данном случае, субъекте художественной деятельности) с социальным и культурным измерением искусства как объективированного духа. Рассмотренное со стороны культурно-исторической, искусство предстает как духовная взаимосвязь, в рамках которой связываются воедино и обретают смысл продукты индивидуального творчества. Как такая объективированная смысловая структура искусство охватывает сеть индивидуальных действий и целеполаганий, нормы коммуникации, возникающие на основе общности действий, институциональные формы художественного производства и восприятия, а также формы художественной и научной рефлексии. В свою очередь, эта центрированная в себе структура связана с другими структурами социального и духовного мира — хозяйством, правом, наукой, религией и т. д. Причем между ними устанавливаются не причинные отношения (например, в смысле установления зависимости искусства от экономики), а взаимодействия целей, средств и институциональных форм.

Разработанный Дильтеем принцип структурного анализа призван, таким образом, соединить внутренний смысл художественного произведения и его артикуляций с организацией искусства, как социальной и культурной системы. Здесь снимается противоположность между имманентным пониманием индивидуального произведения и его анализом в историческом контексте культурных систем, поскольку оба эти способа рассмотрения включаются в последовательную реконструкцию мира искусства, которая простирается от процессов индивидуального производства и восприятия до форм социальной организации искусства и художественной рефлексии. Цель такой реконструкции заключается в раскрытии смысловых структур, содержащихся в коммуникативных отношениях между художниками, критиками, публикой и интерпретаторами искусства²⁵. Также и здесь понятие структуры — Дильтей говорит о «структуре искусства» и его специфической функции²⁶ — используется

²⁴ Там же. С. 129.

²⁵ Об отношении между «художниками, критиками и дискутирующей публикой» ср.: Дильтей В. Герменевтика и теория литературы // Дильтей В. Собр. соч. Т. 4. М., 2001. С. 471.

²⁶ Dilthey W. Gesammelte Schriften. Göttingen, 2004. Bd. 24. S. 349.

для анализа особого типа взаимосвязи культурных фактов, составляющей автономную область исследования в гуманитарных науках. Взаимосвязи, которая не только формируется посредством выражения смысла, т. е. целей, идей и ценностей, но и сама постоянно производит этот смысл тем, что она организует индивидов в культурные общности.

Значительность влияния этого терминологического нововведения Дильтея на философскую дискуссию начала XX века можно определить уже по тому, что известный «Словарь философских понятий» Рудольфа Эйслера в статье «Структура» содержит в третьем издании 1910 г. лишь информацию по поводу этого понятия у Дильтея²⁷, а многие авторы того времени, упоминая его идеи, включают его в кавычки как цитату²⁸. Столь однозначная ассоциация данного термина с его автором обязана своим распространением не только влиянию работ Дильтея, но также и исследованиям его учеников, представлявших до конца 20-х годов весьма заметное направление в философском ландшафте Германии. Из него стоит упомянуть двух философов — Эдуарда Шпрангера и Макса Дессуара, — чьи труды не только прямо развивают структурный подход в обозначенных Дильтеем аспектах, но и являются предметом оживленных дискуссий среди российских протагонистов нового искусствознания и эстетики 1920-х годов, как в ГАХН, так и за его пределами.

При этом акцент работ Шпрангера лежит на создании основ гуманитарно-научной психологии, которую он под названием «структурная психология» противопоставляет «психологии элементов», т. е. естественно-научному анализу психики. В этом противопоставлении он идет еще дальше Дильтея, критикуя реликты биологического понимания структуры в его концепции описательной психологии²⁹, и еще отчетливее развивает мысль, что структура психической жизни конституируется смысловыми отношениями (*Sinnbeziehungen*)³⁰, лежащими в основании дифференциации психических функций³¹. Но понятие структуры у Шпрангера продолжает оставаться понятием, характеризующим индивидуального субъекта, по аналогии с деятельностью которого он, как и Дильтей, определяет и культурные системы как некие центры смыслопроизводящей активности (Дильтей говорил в этой связи о «комплексах воздействий» [*Wirkungszusammenhänge*]³²).

Напротив, Дессуар — создатель теории «общего искусствознания» — выдвигает на первый план другой аспект понятия структуры: «Наше общее искусствознание стремится с помощью функциональных поня-

²⁷ Eisler R. Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Bd. 3. Berlin 1910. S. 1435.

²⁸ См. напр.: Scheler M. Vom Umsturz der Werte. Bd. 2. Leipzig 1919. S. 156.

²⁹ Spranger E. Lebensformen. Op. cit. S. 14.

³⁰ Ibid. S. 19.

³¹ «Под структурой мы понимаем взаимосвязь функций (*Leistungszusammenhang*), а под функцией — реализацию объективно ценностнообразного». Ibid. S. 18.

³² См. об этом: Плотников Н. Жизнь и история. Философская программа Вильгельма Дильтея. М., 2000. С. 174–176.

тий построить учение о структуре эстетического предмета»³³. Здесь идет речь не о взаимосвязи психических функций субъекта, а об определении того особого типа предметов, что составляют область искусства. Анализ их структуры включает в себя выяснение принципов и законов их построения, внутренних отношений между их элементами, их ценностными взаимосвязями и функции в культурном сообществе. Это учение об эстетическом предмете Дессуар отличает от анализа эстетических реакций и субъективных установок при восприятии художественных произведений, полагая это различие между предметом и эстетической реакцией в основу своего разграничения общего искусствознания и эстетики.

Возвращаясь в контекст российской дискуссии, следует отметить, что Шпет, хотя и воспринимает дильтеевское определение структуры как специфического понятия гуманитарных наук, но полностью устраняет его психологические аспекты, радикализуя его культурно-историческую интерпретацию. Отправляясь от проблематики поздних работ Дильтея, посвященных анализу структуры исторического мира, Шпет последовательно превращает это понятие в ключевое понятие герменевтической теории гуманитарных наук. «Духовные и культурные образования имеют существенно структурный характер, так что можно сказать, что сам „дух“ или культура — структурны.»³⁴ Но дух структурен не *«an sich»*, а лишь в своей способности объективироваться, т. е. выражаться вовне, во внешних знаках. Иначе говоря, структура — это *конкретное выражение смысла*.

В философской концепции Г.Г. Шпета «понимание смысла» — ключевой вопрос его феноменологии культуры³⁵, поскольку с феноменологической точки зрения предметы изначального опыта даны в первую очередь как единицы смысла, конституируемого сознанием. Лишь посредством абстракции так называемые «вещи физического мира» выделяются из взаимосвязи культурного опыта, в которой и осуществляется первоначальная данность вещей. Но поскольку смысл дан в сознании только как выраженный, артикулированный, как явленный в формах предикации, постольку парадигмой понимания структуры смысла становится язык. Вследствие этого руководящей нитью феноменологии культуры, представленной в «Эстетических фрагментах» (1922–23) Шпета, становится анализ структуры языка или слова, выраженной в корреляции предметов и актов языкового сознания³⁶.

Структуру слова Шпет анализирует в соответствии с узусом тогдашней дискуссии не просто как отдельное слово, а как осмысленную речь. Он толкует «слово» изначально как «сообщение», передающее смысл

³³ Dessoir M. Systematik und Geschichte der Künste // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 9 (1914). S. 5.

³⁴ Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты // Он же. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. М., 2007. С. 209.

³⁵ О феноменологических основаниях концепции культуры у Шпета см.: Haardt A. Husserl in Rußland. Op. cit.

³⁶ См. также: Шпет Г.Г. Мысль и слово. Избранные труды. М., 2005. С. 470–657.

и претендующее на понимание. С этой точки зрения в слове можно различить два аспекта: *что* сообщается (смысл) и *как* нечто сообщается (например, экспрессия сообщającego субъекта). Соответственно и воспринимается слово в этих двух направлениях. Выражение, представляющее собой психическое проявление говорящего, постигается «симпатическим пониманием» (или просто «симпатией» в смысле сопереживания), тогда как смысл сообщения открывается «уразумению». При этом лишь вторая форма понимания (уразумение) может рассматриваться как культурно значимый факт. Симпатическое понимание психического индивидуума — это еще природный факт, поскольку в постижении экспрессии не достигается никакого приращения смысла.

Однако экспрессия может стать и культурно значимым фактом, если ее формы трансформируются в языковые формы артикуляции смысла, подобно тому, как такая трансформация и объективация осуществляется в языке поэзии. (Выражение гнева — это еще не культурный факт, а эмоциональное проявление естественного индивидуума, но «фигуративность» — это форма поэтического языка эмоций.)

Структура слова как объективированного выражения смысла составляет центральный предмет описания в феноменологии языка, основы которой развиты Шпетом в «Эстетических фрагментах».

Как феноменолог Шпет различает слои и аспекты данности, в которой является идеальный предмет (идея, смысл) сознанию, причем сознание он рассматривает не как совокупность психических функций, а как единство интенциональных актов, направленных на ноэматический смысл предмета. На первой стадии описания выделяются «внешние формы слова» — фонемы и морфемы, конституирующие слова как членораздельный звук. Слово превращается из акустического комплекса в организованную единицу языка, выполняющую номинативную функцию. Иначе говоря, слова в их элементарной языковой функции суть «имена», с помощью которых мы именуем вещи в мире. Они, конечно, тоже являются инструментами коммуникации, но еще не становятся носителями смысла. Имя для Шпета — лишь примитивная форма языка. Оно лишь метка вещей, но не носитель смысла. Данное различие между словом как членораздельным звуком и словом как выражением смысла Шпет фиксирует в понятийной связке «лексис — логос».

Первое проявление смысла Шпет находит на следующем уровне структуры слова — уровне «логической предикации», которая составляет область «логических форм» (понятий, суждений). Здесь слово выступает в «предикативной функции», функции приписывания или отрицания предикатов. Этот слой структуры — базовый, поскольку смысл всегда обнаруживается в логических формах (т. е. доступных определению понятиях и суждениях), а не *помимо* них, но он и не сводится к совокупности логических форм.

Аналогом логических форм являются «поэтические формы». Они выполняют функцию, аналогичную терминологическому языку логики

и могут быть на этом основании причислены к «поэтической логике» или поэтике. Соответственно этому статусу логических и поэтических форм в структуре слова Шпет различает два основных типа предикации — «слово-термин» и «слово-образ», причем эти типы не составляют противоположности, а скорее находятся в отношении фундирования — логические формы образуют базис, на котором складываются поэтические формы. В целом же оба типа конституируют в совокупности формальный остов выраженного в языке смысла, который Шпет называет вслед за В. фон Гумбольдтом «внутренней формой слова».

От этого логического строя смысла или «внутренней формы» следует отличать слой структуры слова, конституирующий язык как осмысленное целое — «смысл как таковой». Смысл — это идея вещи, о которой нечто сообщается, в ее отношении к самой сущей вещи. Точнее говоря, смысл и есть это отношение вещи в ее онтической форме (как предмета обозначения) к вещи как идеальному предмету (как предмету уразумения). Причем смысл, по убеждению Шпета, имеет объективный характер, независимый от отдельных актов сознания, в которых он осуществляется, но присутствующий в них и через них.

Из текстов Шпета 20-х годов можно установить, что понятие структуры используется им не только в области эстетики и поэтики, но как универсальный принцип герменевтического подхода к исследованию культуры. Язык (прежде всего, как артикулированный в знаке смысл) утверждается им в качестве парадигмы культуры в целом: искусство, наука, религия, даже сфера практической повседневности предстают как разновидности языка с присущей им специфической структурой. В силу этого понимание структуры слова оказывается не отдельным способом анализа культуры, наряду с другими, но общим основанием всякого культурного анализа. «Первая методологическая задача наша в том и состоит, чтобы выяснить *структуру* соответствующего предмета»³⁷, — пишет Шпет историку Д. М. Петрушевскому, разъясняя принципы своего понимания исторической методологии. Да и сама история постигается с этой точки зрения трансформацией структур, конституирующих объективную взаимосвязь смысла в общественном целом.

Изменение структуры — что и есть исторический процесс, «развитие», и т. п. — совершается через усиление и, так сказать, выпячивание одного члена, ослабление другого, поглощение функций соседнего и т. д., в результате чего меняется целое, переходя из одного состояния в другое³⁸.

При этом весьма важно подчеркнуть, что речь здесь идет о структурах смысла, поскольку для Шпета любой факт только благодаря интерпретации, благодаря отнесению к смысловой взаимосвязи целого, или,

³⁷ Шпет Г. Г. Жизнь в письмах. Эпистолярное наследие. М., 2005. С. 455.

³⁸ Там же.

по выражению Шпет, «социально-структурной приуроченности»³⁹ становится действительным историческим бытием. Поэтому и в постижении истории акцент делается не на историческом времени или длительности, а на изменении смысловых структур⁴⁰.

Хотя Шпету не удалось развить эту концепцию во всех деталях, а работа над книгой «История как проблема логики», части которой — «Герменевтика и ее проблемы» и «Язык и смысл» — разрослись до самостоятельных монографий, так и осталась незавершенной, тем не менее, его проект «герменевтики культуры» лег в основание значительного числа исследований, реализованных его единомышленниками в ГАХН. И здесь понятие «структура» впервые *операционализируется*, превращаясь из базового понятия философского осмысления культуры в *инструмент гуманитарной теории и исследования*.

Из совокупности исследований круга Шпета вырисовываются черты целого научного направления, отчетливо заявившего себя в деятельности ГАХН, но в силу обстоятельств разгрома Академии преждевременно прекратившегося и впоследствии вытесненного из поля зрения современников и исследователей контекста научных дискуссий 1920-х годов. Это направление можно обозначить парадоксальным для последующей истории гуманитарной науки⁴¹ сочетанием «*структурно-герменевтический анализ*», объединяющим принципом которого является понимание и интерпретация смысловых структур духовных явлений. Используя терминологию современной лингвистической философии, можно сказать, что основное внимание в рамках данного направления было сфокусировано на анализе *семантики феноменов культуры*, методологическим образцом которого выступает понимание языкового выражения⁴². Искусство, как преимущественный предмет исследования у Шпета и его коллег по ГАХН, и рассматривается как разновидность языка, которая воплощает в себе специфическую смысловую структуру, понятую не как совокупность форм, приемов и комбинаций приемов, а как взаимосвязь выражения, подлежащего интерпретации, — т. е. артикулированного смысла или имманентной цели художественного произведения и искусства в целом⁴³. Формулирование основных спецификаций

³⁹ Шпет Г. Г. Жизнь в письмах. Цит. соч. С. 456.

⁴⁰ Аналогичное представление об истории развивает Г. О. Винокур, делающий в своем исследовании о биографии акцент не на времени как конституирующем признаке исторического, а на эволюции, «исторической траектории» движения. См.: Винокур Г. О. Биография и культура. М., 1927 (репринт: М., 2007). С. 22сл.

⁴¹ Ср. напр. суждения П. Рикера в его статье «Герменевтика и структурализм», где оба направления рассматриваются как противоположности. Рикер П. Конфликт интерпретаций. М., 1995. С. 37–94.

⁴² Шпет Г. Г. Введение в этническую психологию // Он же. *Philosophia Natalis*. Избранные психолого-педагогические труды. М., 2006. С. 423.

⁴³ В пикку известному определению формального метода Шкловским и Эйхенбаумом можно сказать, что «новая форма» возникает именно как выражение нового содержания и вследствие этого сменяет старую форму. Но здесь не происходит возвра-

искусства как особого языка позволяет, таким образом, определить эстетический предмет в его самостоятельном бытии и тем самым утвердить искусствознание как автономную науку или класс наук о культуре. Язык в данном случае рассматривается не как некий код или знаковая система с заданными правилами грамматики и синтаксиса, но как семантический и прагматический комплекс, как некая *смысловая и коммуникативная среда*. Точнее сказать, синтаксис включается в данное понимание языка как необходимый, но подчиненный момент семантической структуры языкового выражения.

Чтобы очертить границы и тематический спектр исследований, реализованных в рамках направления «структурно-герменевтического анализа», укажу на ряд работ, возникших под грифом ГАХН и объединенных общей тенденцией изучения смысловых структур искусства.

Наряду с «Эстетическими фрагментами» Шпета и его статьей «Проблемы современной эстетики», содержащими в себе формулировку общих принципов новой научной программы и, в особенности, выяснение спецификаций эстетического предмета, разработке конкретных проблем искусствознания в русле этой программы посвящены в первую очередь ранние труды Г. О. Винокура. Уже в известной статье «Поэтика. Лингвистика. Социология» (1923) Винокур определяет основной метод филологического исследования как метод интерпретации или «критики структуры»⁴⁴, цель которого выяснить стилистическое «задание» или цель художественного произведения как особого предмета (а не одной лишь формы). Другой областью разработки и применения герменевтических принципов является у Винокура исследование биографии как научного подхода и литературного жанра. В полемике с психологическим толкованием «структуры» Э. Шпрангером Винокур в книге «Биография и культура» развивает культурно-историческое понимание биографии как смысловой структуры личной жизни, которая связывает воедино последовательность выражений индивида, действующего в истории:

Поскольку мы имеем дело со структурой, мы всегда имеем дело с выражением, а потому нужное нам содержание всегда будет открываться нами через интерпретацию выражающих его внешних форм⁴⁵.

Но также и здесь — выражение понимается не как внешнее обнаружение внутренних психических процессов или переживаний индивида, но как взаимосвязь и смысловой порядок («индивидуальный закон», по выражению Г. Зиммеля) жизни личности. Винокур говорит даже об «исторической идее» личной жизни, раскрывающейся в последовательности

та к психологизму прежнего литературоведения, поскольку содержание — это уже не материал психических переживаний, а «выраженный смысл». В рамках анализа «эстетической структуры» само разделение формы и содержания произведения утрачивает свою эвристическую функцию.

⁴⁴ Винокур Г. О. Филологические исследования. Цит. соч. С. 27.

⁴⁵ Винокур Г. О. Биография и культура. Цит. соч. С. 41.

переживаний и поступков индивида, примыкая при этом к размышлениям Шпета об «идее Станкевича» и «идее Кромвеля» в статье «Сознание и его собственник», в которой тот намечает принципы логики индивидуальности.

Среди протагонистов подхода «структурно-герменевтического анализа» необходимо упомянуть также и М.А.Петровского, который в статье об отношении поэтики и искусствоведения излагает принципы «поэтической» или «художественной герменевтики»⁴⁶, и отстаивает в полемике с О.Вальцелем неметафорическое понимание искусства как особого «языка» со специфической для него структурой артикуляции смысла. Эти положения Петровский развивает далее в конкретном анализе структуры новеллы (в сборнике «*Arg poetica*»), показывая, что

сама структура в словесном искусстве не мыслится нами в отрыве от смысла (ибо слово есть носитель смысла), а, следовательно, «общая структура и общий смысл в новелле должны взаимно обуславливать друг друга. Тем самым, новелла должна одновременно определяться и со стороны своего сюжета и со стороны формы его изложения. То и другое вместе и образуют структуру новеллы».⁴⁷

Данные тезисы находят затем свое продолжение в сборнике «Художественная форма», в котором Петровский анализирует структуру поэтического образа в его двойственной функции выражения и изображения, а его соавтор по сборнику Андрей Губер — структуру поэтического символа⁴⁸.

Продуктивность нового научного направления подтверждается не только в области словесных искусств, которые по своей субстанции могут быть поняты как разновидности языка. В этой связи заслуживают пристального внимания и применение герменевтических принципов к интерпретации изобразительного искусства как специфического языка. Этим сюжетам посвящен сборник ГАХН «Искусство портрета», один из авторов которого — Алексей Цирес — развивает проблематику «герменевтики живописного произведения» и, конкретнее, — «портретной герменевтики»⁴⁹, анализируя «семантику» портретного изображения. Также и здесь в центр внимания становится вопрос о «языке портретного изображения» и смысловой «структуре» изображенной личности, не сводимой к внешнему выражению ее психического склада. В аналогичном направлении движутся исследования Николая Жинкина, посвященные смысловой структуре личности и ее «олицетворению» в портрете⁵⁰.

⁴⁶ Петровский М. А. Поэтика и искусствоведение // Искусство. Т. III. Вып. 2–3. С. 121сл.

Подробнее об этом см. ст. И. М. Чубарова в наст. изд.

⁴⁷ Петровский М. А. Морфология новеллы // *Arg poetica*. Вып. 1. С. 71.

⁴⁸ Художественная форма. М., 1927.

⁴⁹ Цирес А. Г. Язык портретного изображения // Искусство портрета. С. 135, 113.

⁵⁰ Жинкин Н. М. Портретные формы // Там же. С. 7–52.

Требуют специального рассмотрения и работы А. Г. Габричевского по теории искусствознания и пространственных искусств. Их основная тематика также весьма тесно связана с направлением герменевтического анализа структуры произведений изобразительного искусства, а в одном из ранних программных набросков «Новая теория искусства» Габричевский определяет ее как науку, которая исследует

строение художественного предмета во всей его конкретной полноте, т. е. не только как внешнюю формальную структуру, но и как особый вид выражения, как своеобразный культурный знак, требующий своеобразного понимания⁵¹.

И наконец, в исследованиях ГАХН по теории музыки можно встретить параллельные устремления понять музыку как специфический язык и разработать специальные принципы герменевтического анализа ее структуры. В этой связи следует упомянуть работы Софии Беляевой-Экземплярской по музыкальной герменевтике⁵² и Болеслава Яворского, в частности выпущенный ими в ГАХН сборник «Структура мелодии» (1929).

* * *

Следует подвести итог рассмотренным исследованиям, из которых вырисовываются ясные черты научного направления, сложившего в деятельности ГАХН, и выдвинувшего в качестве ключевой темы анализ и интерпретацию семантики культурных феноменов. И с этой целью попробуем сформулировать эвристическую ценность герменевтического понятия «структура», которое необходимо отличать от структуралистского, кибернетического и естественно-научного его толкований.

С *методологической* точки зрения оно позволяет сформулировать модель исследования, альтернативную номологическому объяснению естественных наук, использующих каузальное объяснение в качестве критерия научности. В понятии структуры как раз и фиксируется представление об устойчивости и регулярности смысловых взаимосвязей, несводимое к закону причинности, и тем самым дающее возможность исследованиям культуры и искусства утвердить себя в статусе самостоятельных наук, имеющих автономные принципы исследования.

С *онтологической* точки зрения понятие структуры задает особый тип предметов, которые не подчинены картезианской дихотомии *res extensa* и *res cogitans*, а образуют специфический тип бытия — бытия

⁵¹ Габричевский А. Г. Морфология искусства. М., 2002. С. 26. У Габричевского разработка «структурного подхода» в большей степени, чему у Шпета и его коллег, ориентируется на восходящие к Гете «морфологические» представления. В таком виде структурный анализ перестает отличаться от описания и классификации стилистических форм, которой занималась традиционная история искусства.

⁵² Беляева-Экземплярская С. Н. Музыкальная герменевтика // Искусство. 3 (1927). Кн. 4. С. 127–138.

культуры как объективированного духа. Анализ данного типа предметов делает излишними традиционные разделения внутреннего и внешнего, формы и содержания, психического и материального. В понятии «структура» фиксируется тип взаимосвязи, формируемой как артикуляция смысла, — взаимосвязи, в которое все внутреннее проявилось внешне и всякая форма составляет элемент содержания и смысла.

Наконец, с *логической* точки зрения, в понятии «структура» резюмируются усилия по созданию «герменевтической логики», в противоположность традиционной формальной логике объемов и классов. Ее можно назвать также и семантической логикой, поскольку она формулирует упорядоченные отношения единиц смысла, проявляющегося как общее в индивидуальном и как индивидуальное в типическом.

Многие мотивы этого научного направления были продолжены отдельными его представителями и после разгрома Академии, если посчастливилось избежать последующих репрессий⁵³. Многие мотивы были подхвачены и развиты другими направлениями. Даже само понятие структуры было апроприировано оппонентами и изменено в структурализме до неузнаваемости.

И все же извлечение гахновского направления герменевтического анализа из рубрики «предыстории структурализма» и установление его самостоятельного значения в европейском научном ландшафте первой половины XX столетия — это не просто жест исторической справедливости, к которому обязывает исследование начальной стадии истории понятия «структура». Это также и вклад в современную дискуссию о целях и принципах гуманитарно-научного исследования, стремящегося вырваться из противоположности структурализма и антиструктурализма.

⁵³ См. напр.: Неизданная работа Н. И. Жинкина по теории образа. Публикация С. И. Гиндина // Известия АН СССР. Серия языка и литературы. Т. 44. № 1. 1985. С. 72–82 (тезисы доклада «Проблема художественного образа в искусствах» [1945]).

МАРИЯ КАНДИДА ГИДИНИ

«Формы жизни» —
поступок, портрет и жест —
в теоретических размышлениях
ученых ГАХН

Начиная изучение творчества Густава Шпета, уместно исходить из антипсихологистического пафоса его мысли. Его гуссерлианство, его строгое обоснование философии представлялось многим ученым верной отправной точкой такого исследования. Принципиальное значение этого бесспорно, как бесспорно историческое значение шпетовского подхода, который обусловлен спецификой как русского философского контекста начала XX века, так и шире, европейской культуры того периода.

Итак, было естественно изучать Шпета как гуссерлианца, хотя всем сразу бросались в глаза отличия его мысли от Гуссерля (главное из них, пожалуй, — это стремление Шпета к социальному обоснованию феноменологии бытия, его акцент на коммуникации). Таков был мой путь изучения, и в то же время путь многих других интерпретаторов шпетовской философии.

Сегодня, однако, установка изменилась. Возникает интерес к другим традициям, равным образом присутствующим в горизонте мысли Шпета.

Все, пожалуй, подводит нас к тому, чтобы отвергнуть идею о некоем монолитном гуссерлианстве Шпета и создать сложный и многослойный образ его мысли. В этой новой панораме идей основную роль начинают играть различные версии «философии жизни».

Типологическое мышление Дильтея, проект культурной морфологии Э. Шпрангера, созданный им в противовес Шпенглеру, и его учение о характерологии, стремление Зиммеля обосновать философию искусства на теории чистой видимости и согласовать принцип жизни с принципом формы — все это лишь некоторые из моментов, которые представляются плодотворной почвой для исследований «шпетовской школы» в ГАХН.

Влияние Гуссерля на творчество Шпета является неоспоримым фактом, которому уже посвящена обширная литература. Также не было обойдено вниманием исследователей и влияние Дильтея: ведь сам Шпет направляет своего читателя, обильно цитируя тех авторов, в русло которых он вводит свою мысль¹.

В философии Шпета герменевтическая традиция и феноменологическая мысль как будто «смешиваются», создавая органическую и завершенную систему. Гуссерль и Дильтей представляют собой два полюса — феноменологию и герменевтику, онтологию и философию жизни — две великих традиции, к которым Шпет критически обращается, используя их для взаимного уравновешивания².

Несмотря на полемическое осуждение «переживальщиков», интерес Шпета к немецким философиям жизни на рубеже XIX и XX веков отчетливо выявляется в его философских работах, с одной стороны (прежде всего в книге «История как проблема логики» и ее продолжении — «Герменевтика и ее проблемы»), и в его деятельности в рамках ГАХН, с другой.

Причину подобного, столь пристального, интереса можно найти в запутанном узле вопросов о субъекте и индивидуальности, который Шпет стремится распутать, отдаляясь при этом от Гуссерля, чтобы, при всех осторожных оговорках, приблизиться к Дильтею и его последователям. Именно этот вопрос с начала 1920-х годов находится в центре живой дискуссии, которая затрагивает самые разные сферы и дисциплины. В этой связи представляется весьма многообещающим исследование эволюции этого вопроса в гуманитарных науках двадцатых годов и особенно в той философской *koine*, каковой являлась в те годы ГАХН.

Таким образом, вместо того, чтобы следовать за Шпетом в его преодолении пресловутого «психологического тупика», я решила изменить перспективу и обратить внимание на то, что мы можем назвать «логическим тупиком», т. е. на то затруднительное положение, в котором оказывается Шпет начиная с середины 1920-х годов, оставаясь в рамках раннего гуссерлианского подхода к проблеме личности.

Именно гуссерлианское наследие обуславливает подобное положение: критика Гуссерлем картезианского примата сознания почти авто-

¹ При этом Дильтей является не только постоянной точкой отсчета в шпетовской философии. Его работа «Описательная психология» была опубликована в России под редакцией самого Шпета. См.: Дильтей В. Описательная психология / Пер. с нем. Е. Д. Зайцевой под редакцией Г. Г. Шпета. М., 1924.

² Таким столь пристальным интересом Шпета к Дильтею Н. С. Плотников объясняет тот факт, что Шпет с самого начала занимает по отношению к феноменологии «несколько отстранненную» позицию, и замечает, что в «Истории как проблеме логики» это значение Дильтея для Шпета уже отчетливо проявляется (Плотников Н. С. Антропология или история. Полемика Г. Г. Шпета с В. Дильтеем по поводу оснований гуманитарных наук // Густав Шпет и современная философия гуманитарного знания / Под ред. Т. Г. Щединой. М., 2006. С. 171–186).

матически требует нового основания теории личности на совсем иной почве — там, где господствует известное напряжение между субъектом и объектом, между «я» и миром.

Итак, если, с одной стороны, субъект не ограничивается эмпирической психической реальностью индивидуума, то, с другой, он не может быть только «философской предпосылкой» или просто неким «имярек», который понимается как чистая коррелятивная функция или некое формальное единство, соединяющее поток переживаний, как это имеет место у Гуссерля в V «Логическом исследовании»³. Поэтому вполне естественно, что субъект философски рассматривается как «проблема», как трагически неуловимое понятие. Эта проблема обнаруживается в самом ядре теории знака Шпета и прежде всего в проблематичности его понимания «экспрессии» лишь как некоей атмосферы, которая хотя и сопровождает собственно семиотический акт, но не может с полным правом участвовать в акте референции, т. е. в процессе осуществления смысла. В самом деле, под жгучим вопросом о значении «выражения» или «экспрессии» скрывается нерешенная проблема участия субъекта как определенной индивидуальной личности в семиотическом (или «семасиологическом», согласно терминологии Шпета и дискуссий ГАХН) акте.

Эта проблема становится предметом оживленных дискуссий в Академии⁴.

Интересно проследить за этими дискуссиями, особенно в период после выхода «Эстетических фрагментов»⁵ Шпета, которые оказыва-

³ Шпет Г. Г. Сознание и его собственник // Шпет Г. Г. *Philosophia Natalis*. Избранные психолого-педагогические труды. М., 2006. С. 270–292.

⁴ См. в особенности доклад Р. О. Шор 27.01.1924 «Новая система теоретической лингвистики (по поводу II выпуска Эстетических фрагментов Г. Шпета)» (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 15. Л. 30–35), а также два выступления А. К. Соловьевой от 3.11.1925 «В каком смысле экспрессия есть предмет лингвистики» (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 22. Л. 8–10) и от 7.12.1926 «О взаимоотношении экспрессии разговорного и литературно-художественного языка» (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 27. Л. 13–16). Оба этих ученых требовали более точного определения специфики экспрессивной формы и ее отношения к осуществлению смысла и, соответственно, рассмотрения вклада субъекта — говорящего и творящего — в данный процесс. См. также: Бюллетень ГАХН. 1926. № 2–3; Щедрина Т. Г. «Я пишу как эхо другого...». Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 217–220. А. К. Соловьева очень четко выражает свое мнение и в письме, написанном Шарлю Балли в 1927 году: «Как ученица Шпета я признаю его философские дистинкции [...], но я совершенно не согласна с его идеями об экспрессивности, мне кажется, он склонен интеллектуализировать язык» (Щедрина Т. Г. Архив эпохи: тематическое единство русской философии. М., 2008. С. 317 [французский оригинал там же. С. 313]).

⁵ Ядро Философского Отделения состояло, прежде всего, из нескольких молодых ученых, объединившихся вокруг Шпета, — той «молодой московской лингвистической школы, группирующейся под знаменем „Эстетических фрагментов“», как назвала ее Розалия Шор в 1925 году. В действительности этот круг был чем-то гораздо большим, нежели просто «лингвистической школой», как со временем стало ясно из крайне широкого спектра вопросов, поднятых в ходе работы Отделения.

ются парадигмальным текстом для его новой «школы». В них «вопрос» о Гуссерле возникает в связи с семиотической функциональностью языка (его отношением к предметности), а также, — что, кстати, весьма показательно, — в связи с ролью субъективного момента в конструировании смысла. Так, 15 декабря 1925 года Аполлинария Соловьева выступает в ГАХН с докладом о грамматике и ее отношении к логике. Хотя ее постановка вопроса явным образом опирается на Гуссерля и Шпета (а именно, в ключевом разделении *Zeichen* и *Anzeichen* — знака и признака, а также в понятии выражения как необходимого соотношения с предметностью, и в утверждении устойчивого единства смысла), она критикует немецкого философа за чрезмерную грамматизацию смысла, которое приводит к отвлеченной и чисто интеллектуалистской трактовке языка, пренебрегающей его конкретно-социальным измерением. Единственным выходом из этого положения представляется Соловьевой понятие структуры как оно намечено во втором выпуске «Эстетических фрагментов»⁶.

Еще резче высказывается Розалия Шор в своей рецензии на сборник «Художественная форма»⁷. Утверждая, что главной целью его авторов «является пересмотр традиционного учения о тропах в духе учения о внутренних формах автора „Эстетических фрагментов“», она признает полезность основательной критики психологизма авторами сборника, а также ценность их «логической поэтики», присутствующей, как в ее философском подходе, так и в отчетливой полемике с любыми концепциями заумной поэзии. Вместе с тем Р. О. Шор отмечает и принципиальные недостатки в сборнике своих соратников: с одной стороны, чрезмерное подчеркивание логического момента, а с другой, пренебрежение моментом экспрессии, часто рассмотренной лишь как некий второстепенный элемент (Жинкин, например, отождествляет экспрессию с риторическими формами, т. е. формами, призванными оказывать воздействие на реальность).

Как внимательная ученица Шпета Шор ищет выход из тупика логицизма в «историческом осмыслении и оправдании» поэтических форм и в призыве к более тесному сотрудничеству теоретических дисциплин с историческими⁸.

Это, разумеется, еще не значит, что Шпета и круг его единомышленников интересует философско-виталистическая риторика немецкого историзма и философии жизни. Но поскольку, они, с одной сторо-

⁶ РГАЛИ. Ф. 914. Оп. 14. Ед. хр. 22. Л. 17–20 (доклад А. К. Соловьевой: «Систематический анализ грамматики»). Второй выпуск «Эстетических фрагментов» был настолько важным в этом кружке, что ему было посвящено сразу несколько заседаний. См., напр., доклад О. Р. Шор «Новая система теоретической лингвистики (по поводу II выпуска „Эстетических фрагментов“ Г. Шпета)» (24.01.1924). РГАЛИ. Ф. 914. Оп. 14. Ед. хр. 15. Л. 30сл.

⁷ Печать и революция. 1927. № 8. С. 175–176.

⁸ Там же. С. 176.

ны, ищут модель знания, которая оказалась бы в состоянии эпистемологически обосновать гуманитарные дисциплины, поэтому их внимание не могло не привлечь то обстоятельство, сколь большое значение немецкие философы придают истории как основной науке, т. е. как возможному основанию для наук о духе. При этом история как раз и рассматривается Шпетом в ее языковом и структурном аспекте⁹. С другой стороны, как мы видели из приведенных примеров, именно вопрос о субъекте и проблемы его обоснования приводят к поиску альтернатив строгому логицизму Гуссерля.

В этой связи становится понятно, почему в дискуссиях второй половины 1920-х годов вопросу о личности уделяется центральное место, в частности, в дискуссиях по поводу таких весьма популярных в то время тем, как театральность, биография¹⁰ и портрет. Эти вопросы раскрывают целое царство экспрессии и соответствующих ей понятий, таких как *стиль, поведение, жест*. «Формы жизни» в названии данной статьи — поступок, портрет и жест — это указание на некоторые пространства, в которых экспрессия выявляется, становится уловимой и формализуемой. В конечном счете такие узлы сгущенной экспрессии оказываются вариациями на тему личности, рассматриваемой в ее конкретной реализации и в ее проблематичной устойчивости во времени.

Не случайно, что самые важные публикации ГАХН — «Художественная форма», «Биография и культура» и «Искусство портрета» — затрагивают тему экспрессии. Они касаются разных вопросов — о внутренней форме и теории образа, т. е. о разных модальностях становления смысла в определенном эстетическом модусе; о биографии и о возможности ее «объективного» понимания вне рамок эмпатических теорий и интроспекции, о портрете и изображении. К ним можно добавить и статьи Шпета о театре и актере. Если присмотреться внимательнее, то можно увидеть, что каждая из этих работ имеет общую с другими почву, общую постановку вопроса.

Обращение к различным вариантам философии жизни, таким образом, диктовалось не иррационализмом, а наоборот, потребностью найти рациональный фундамент даже для областей — частного, субъективного и личностного начала, — которые, казалось бы, такой фундамент исключают.

⁹ «Ибо основная тема, в рамках которой у Шпета возникает интерес к Дильтею, состоит в определении самостоятельного, логического и методологического фундамента гуманитарных наук» (Плотников Н. С. Антропология или история... С. 171).

¹⁰ Позволю себе отослать к моим статьям о работах Винокура по поводу биографии: Проблема личности между феноменологией и историей: влияние Густава Шпета на работы Григория Винокура двадцатых годов // Шпет и философия XX века / Под ред. О. Г. Мазаевой. Томск, 1999. С. 163–174 и Trois publications du Département de Philosophie du GAKhN // Dennes M. (éd.). Gustave Chpet et son héritage. Aux sources russes du structuralisme et de la sémiotique (Slavica Occitania, 26). Toulouse, 2008. P. 109–125.

Вот почему особенно важным становится теоретический инструментарий, выработанный именно в русле философии жизни, в которой индивидуальное начало освобождается, как от призрачности формализма и трансцендентализма, так и от тяжести эмпирической материи позитивизма. При этом, предложенное Дильтеем и его последователями описание структурного единства субъекта, как казалось, избегает его произвольной метафизической субстантивации, но при этом и спасает субъекта от растворения в процессе становления¹¹.

Трагическое напряжение между индивидуальной формой и жизненным потоком является центральной темой и в философии Георга Зиммеля. Присутствие его идей весьма ощутимо в теоретическом обиходе ГАХН. Я позволю себе здесь не углубляться в систематический анализ восприятия его мысли в дискуссиях Академии, а ограничусь лишь кратким обзором рецепции основных тем Зиммеля. Достаточно указать на сам проект «Словаря художественных терминов», в котором уже выбор статей явно обнаруживает чисто зиммелевский круг интересов: карикатура, мода, пейзаж, портрет... Очерки Зиммеля о театре (особенно «Zur Philosophie der Schauspieler» [1908] или «Der Schauspieler und die Wirklichkeit» [1912]¹²) и о портрете (в том числе и его книга, посвященная Рембрандту), а также его почитание Гете глубоко влияли на авторов-гахновцев. А. Г. Габричевский перевел в 1928 году для издательства ГАХН его книгу о Гете (1913)¹³, а также выступал с докладом о Рембрандте¹⁴, который, согласно интерпретации Зиммеля, своим революционным подходом к искусству портрета поднял проблему устойчивости личности в потоке переживаний, развертывающемся во времени.

То, что мне интересно здесь подчеркнуть, так это весомость присутствия данных идей и плодотворность их творческой рецепции, — творческой потому, что она отвечала исканиям теоретиков ГАХН.

Если Дильтей был воспринят в плане его концепции истории как структуры или динамичной связи, которая доступна уразумению, то Зиммеля читали в ГАХН по причине его специфического интереса к конкретному человеку (который не является только эмпирическим индивидуумом, но и формирующим началом), т. е. по причине его, как говорит Шпет, «не психологического интереса к психологии»¹⁵.

¹¹ См. как Шпет ссылается на понятие «типа» Зиммеля, который «не есть какой-либо особый реальный носитель душевных свойств, а есть некая идеальная конструкция [...] Тип не носитель в смысле субстанции...» (Шпет Г. Г. Введение в этническую психологию // Шпет Г. Г. *Philosophia Natalis*... С. 484).

¹² Simmel G. Gesamtausgabe. Bd. 8. Frankfurt a. M., 1993. S. 424–432 и Bd. 12. Frankfurt a. M., 2001. S. 308–323.

¹³ Simmel G. Goethe. Leipzig 1913. Не случайно Зиммель был одним из важнейших создателей мифа о Гете в Германии начала XX века.

¹⁴ Габричевский А. Г. Проблема времени в искусстве Рембрандта (16.10.1922). Ср.: Отчет ГАХН 1921–1925 гг. М., 1926.

¹⁵ Шпет Г. Г. Герменевтика и ее проблемы // Шпет Г. Г. Мысль и слово. М., 2005. С. 403.

Зиммель ищет третий путь для критического автономного фундирования истории — между Сциллой психологического реализма и Харибдой отвлеченного интеллектуализма и, пожалуй, находит его, с одной стороны, в обновленной идее индивидуума как формы и синтеза области психологического и исторического, а с другой стороны, в представлении об искусстве как некоем аналоге истории и процесса ее осмысления, развивая, тем самым, обоснование истории в эстетическом смысле.

Эстетической установке он придает особую познавательную ценность и ставит в своей книге о Рембрандте вопрос о типах универсальности, достигаемых искусством. Наряду с универсальностью теоретического типа (т. е. общим определением индивидуальных явлений, задаваемым путем отвлеченных понятий) возможна и другая универсальность — социального типа, в которой процесс абстрагирования функционирует благодаря единствам структурного характера, таким как государство, церковь и т. п. Специфическая же универсальность искусства покоится на его автономности и отрешении от непосредственных практическо-жизненных требований жизни. Путем такого процесса изолирования и отбора искусство придает форму и наглядность индивидуальному и личностному началу.

Именно от данного круга проблем отталкиваются авторы «Искусства портрета», — коллективного сборника о портрете, который может служить наглядным примером важности философии жизни в интеллектуальной среде Академии¹⁶. Отправную точку их философской позиции можно найти как раз в попытке Зиммеля¹⁷ найти примирение между жизнью и формой, между Гераклитом и Парменидом, или, по словам Шпета, между потоком истории и «тем, что несется в его волнах»¹⁸. И поскольку спецификой портрета является именно его «внутренний биографический момент», поэтому вполне естественно, что вопрос о личности тут играет главную роль. Таким образом, проблема состоит в поиске такого подхода к личности и к индивидуальности, при котором они понимались бы не как относящиеся к царству чисто эмпирической психологии, а как предмет принципиального анализа¹⁹.

¹⁶ Искусство портрета / Под ред. А. Г. Габричевского. М., 1928. Как часто бывало в Академии, этот сборник тоже тщательно и долго готовился в работах разных комиссий разных отделов и секций. Уже с 1924 года планы работ Комиссии по изучению художественной формы Философского Отделения расширялись, распространяясь и на пространственные искусства. Сборник об искусстве портрета является результатом деятельности этой Комиссии.

¹⁷ См. выдвинутое Риккертот возражение против идей Зиммеля о бесплодности такой попытки: Rickert H. Die Philosophie des Lebens. Darstellung und Kritik der Philosophischen Modeströmungen unserer Zeit. Tübingen, 1922. S. 70–71.

¹⁸ «Что важно исторически: самый поток истории или то, что несется в его волнах?» (Шпет Г. Г. Философия и история // Шпет Г. Г. Мысль и слово... С. 197).

¹⁹ Габричевский А. Г. Портрет как проблема изображения // Искусство портрета... С. 72.

Следуя за Зиммелем и идеями его очерка 1918 года²⁰, авторы ГАХН ставят вопрос о портрете, т.е. о той специфической форме живописи, которая возникает из встречи двух индивидуальностей — художника и его модели, и которая особенно связана с биографией. Портрет становится насущным вопросом эпохи потому, что, как замечает Габричевский в своей статье «Портрет как проблема изображения», он оказывается наглядным выражением структуры личности и находит свою специфику во «внутреннем биографическом моменте». Итак, проблема самой возможности, законности изображения человека поднимает вопрос о личности: «после долгого периода исканий последних десятилетий, направленных не столько на человека, сколько на вещь, искусство в особенности у нас как будто вновь возвращается к изображению человека». Биография и портрет тесно связаны и отвечают на потребность эпохи снова открыть личное начало, как в искусстве, так и в жизни²¹. Прав Жинкин, когда считает отличительной чертой современной эпохи недостаточно выработанную теорию личности²².

Актуальность проблемы портрета и ее связь с вопросом об индивидуальности отмечал с точки зрения социологии уже ученый секретарь Академии А. А. Сидоров:

Проблема портрета стала очень насущной ныне. Почему? Потому ли, что мы второй раз после Греции переживаем трагiku иконичности, в силу которой было запрещено быть слишком героем и утверждать себя в яркости, рядом с коей обыденность казалась бы серой?²³

Но авторами сборника движет и другой, принципиально теоретический интерес, чьи предпосылки заложены в феноменологическо-герменевтическом подходе Шпета, для которого, как уже отмечалось, центральными являются понятие структуры и дильтеевский парадокс переплетения общего и индивидуального в типологическом понимании личности. Свое исследование о структуре портрета Цирес, например, строит по модели изучения Шпетом поэтического слова: «Портрет из изображения личности становится изображением ее *нозматик*, изображением *мира* сквозь личности»²⁴. Вновь возвращается термин *нозма*, который, по Гуссерлю, был объективным аспектом переживания, рассматриваемого, однако, в способах его выражения и в его данности. Определяя сущность портрета, Жинкин осуществляет феноменологический анализ форм портретной живописи с тем, чтобы установить ее специфическую внутреннюю форму. Его не удовлетворяет чисто «номи-

²⁰ Simmel G. Das Problem des Porträts // Gesamtausgabe. Bd. 13. Frankfurt a. M., 2001. S. 370–381.

²¹ Жинкин Н. И. Портретные формы // Искусство портрета... С. 7–52.

²² Там же. С. 51.

²³ Сидоров А. А. Портрет как проблема социология искусств // Искусство. 1927. Кн. II–III. С. 5.

²⁴ Цирес А. Г. Язык портретного изображения // Искусство портрета... С. 91.

нальное» определение (здесь явно присутствует ссылка на различие Шпетом «номинальной» и «семасиологической» функции знака²⁵) абстрактной логики, так как предмет надо рассматривать в качестве «структуры объективных форм». Под анализом форм здесь понимается, однако, вовсе не формалистический и отвлеченный анализ. Напротив, он как раз и достигает высшей степени конкретности в своей структурной, а не схематической направленности. Только через исследование формы предмета можно выделить его в его конкретности и связи с другими предметами и в тоже время познать его как единый и индивидуальный:

именно через анализ форм мы приходим к конкретному содержанию предмета, понятого одновременно и в специальности, и в общности. <...> Подлинный анализ форм имеет в виду установить содержание и структуру предмета через пересечение разных форм в их взаимоотношениях²⁶.

И такой анализ тем более необходим, если речь идет о таком особом предмете, которым является личность:

В действительности личность понимается из соотношения конкретных структур и форм, которых не две, а гораздо больше, и отношение между которыми есть совершенно особое специфическое отношение *фундирования*²⁷.

Авторы книги об искусстве портрета стремятся избежать психологизма: вслед за Зиммелем, они, несмотря на убеждение, что искусство очень интересуется личностное начало, признают, что искусство портрета — отнюдь не вспомогательное средство для передачи психологической природы личности. Напротив, сама форма личности становится здесь средством для воплощения эстетического акта. Как и для Зиммеля, для авторов сборника искусство — не психологично, оно не может служить переходом к чему-то другому, нежели оно само. Именно эстетическое измерение гарантирует особую цельность личности, веками искусственно раздробленной на тело и душу, личности, которую и современная «отвлеченная» психология растворяет в потоке представлений²⁸. В силу своей необыкновенной наглядности искусство пре-

²⁵ Так, Жинкин, к примеру, уточняет: «Понятие внутренней формы я беру в том смысле, как его употребляет Г. Г. Шпет. Это понятие применительно к словесным формам было им применено в „Эстетических фрагментах“, далее развито в устном докладе о Гумбольдте и теперь изложено в специальном исследовании „Внутренняя форма слова“, ГАХН 1927 г.» (Жинкин Н. И. Портретные формы... С. 29).

²⁶ И еще: «С этой точки зрения, всякая форма есть, строго говоря, форма внутренняя, так как, возникая среди разных элементов, она их объединяет в целое, внутренне строит и организует. Но форма, сама становясь предметом первого порядка, на котором возникает новая форма, оказывается внешней, но уже не как форма, а только как фундирующий ее момент» (Жинкин Н. И. Портретные формы... С. 16).

²⁷ Там же. С. 21.

²⁸ Здесь Жинкин, очевидно, имеет в виду Уильяма Джемса. Жинкин Н. И. Портретные формы... С. 20–21.

одолевают предубеждение о разделении внутреннего и внешнего: «само это „внутреннее“ мы видим „снаружи“, но особым взглядом, т. е. особым актом <...> аналогично тому, как мы видим кастрюлю из семи звезд Большой Медведицы»²⁹.

Но и здесь, вслед за теорией знака Шпета, различающей между объективным актом референции (выражение) и субъективным отношением субъекта (экспрессия)³⁰, искусство портрета определяется авторами сборника как изобразительное («функциональная связь между изображением человека и индивидуальной конструкцией картины»³¹) и экспрессивное: в этой последней функции состоит биографический его момент, личностная специфика портрета.

Таким образом, сфера личности, субъективности, как будто бы ограничивается ролью сугубо экспрессивного момента в семиотическом акте, она не может быть выражением значения, а лишь экспрессией со-значения, которое *лишь* сопровождает собственно процесс предципирования. Но авторы сборника о портрете осознают всю трудность этого положения и чувствуют потребность подчеркивать тесную связь, чуть ли не напряжение, между этими двумя полюсами:

в портрете как таковом чисто конструктивные формы, схема построения картины как вещи, как бы совсем и до конца растворяется между двумя встречными движениями, между изображением и экспрессией <...>. Картина, как экспрессивное целое, есть настоящее внутреннее единство портретного изображения, в котором индивидуальность модели и индивидуальность художника сливаются в новое единство, подобное тому единству, которое возникает между актером и его ролью³².

²⁹ Там же. С. 31.

³⁰ Эти взгляды находят отражение и в «Биографии и культуре» Винокура. Переживание он определяет как связь личности и истории, но, по его мнению, можно посмотреть на переживание и с точки зрения экспрессивности: «Здесь событие для нас уже не выражение внутреннего, не внешняя форма переживания, а только жест, поступок, манера переживающего» (Винокур Г. О. Биография и культура. М., 1927. С. 47). Для Винокура экспрессивная функция переживания, в которой, собственно, и выражается отношение субъекта к тому, что он переживает, лишь сопровождает, «окрашивает» (он употребляет тот же термин Шпета) основную предципирующую функцию переживания (его укорененность в истории). Экспрессивные формы биографии он называет формами поведения по аналогии со стилистическими формами, которые, согласно учению Шпета о поэтике, лишь сопровождают подлинные эстетические формы. Таким образом, существуют, по-видимости, два единства: объективное — историческая структура, в которой разворачивается биография, и другое, — субъективное, которое своим *стилем* окрашивает и окутывает первую, т. е. является своего рода *со-значением*. Как у Шпета, так и у Винокура отношение между выражением и экспрессией остается неясным и нерешенным: раз экспрессия ограничивается лишь указанием на психическое состояние субъекта, трудно придать ей настоящий семиотический статус.

³¹ Габрический А. Г. Портрет как проблема изображения... С. 72.

³² Там же. С. 74.

В отношении биографии возникают те же самые трудности. Шпетовская пара «выражение» и «экспрессия» переведена Винокуром в биографические термины: по его убеждению, деятельность личности теоретически изучается как историко-социальное событие, но она может *также* рассматриваться в качестве *поступка*, как знак особого стиля поведения, «особенная манера личной жизни»³³.

«Здесь событие для нас уже не выражение внутреннего, не внешняя форма *переживания*, а только жест, поступок, манера *переживающего*»³⁴. У Винокура эта экспрессивная функция переживания «окрашивает» (термин, использованный Шпетом по поводу экспрессивных форм) основную предиктирующую форму; формы поведения создают особый стиль и являются эквивалентом того, что Шпет в поэтике определяет как «стилистические формы», формы, сопровождающие собственно эстетические формы. Они наслаиваются на объективную структуру слова «как субъективно-персональное биографическое, авторское дыхание»³⁵.

Вопрос о жесте и поступке ставится вновь почти в тех же терминах и в сборнике об искусстве портрета, где он эксплицитно связывается со стилем и с определенной семиотической функцией тела актера. Здесь снова идет речь об экспрессивности, но при этом она рассматривается в своей формализации и, таким образом, в своем квази-совпадении с настоящим, обозначающим знаком, тем самым каким-то образом преодолевая свой статус чистого указания³⁶.

Во время своей деятельности в ГАХН Шпет интенсивно занимается театром и читает внимательно работы Зиммеля на эту тему.

Шпет исходит в своем анализе из двух сильных гипотез: автономности театрального искусства от литературы («От „текста“ до „игры“ расстояние громадное»³⁷) и строгого отвержения натурализма и психологизма (риск, угрожающий театру больше, чем другим искусствам, по причине его существования, прежде всего, в виде *действия*).

А вот, что пишет Зиммель по этому поводу:

Искусство актерской игры как таковое стоит по ту сторону драматической поэзии и по ту сторону реальности. Так же, как актер — в отличие от требований натурализма — не воспроизводит состояние находящегося

³³ Винокур Г. О. Биография и культура... С. 47.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. С. 79.

³⁶ В «Словарь художественных терминов» включена статья Фабриканта о жесте, в которой утверждается, что жест приобретает эстетический смысл в силу своего «внешнего формирования», придающего ему некий смысл, и тем самым преобразующего его в настоящую букву алфавита — в знак (Чубаров И. М. (ред.). Словарь художественных терминов. ГАХН. 1923–1929. М., 2005. С. 156).

³⁷ Шпет Г. Г. Театр как искусство // Мастерство театра. 1922. №1. С. 30. Переиздано в кн.: Шпет Г. Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / Отв. редактор-составитель Т. Г. Щедрина. М., 2007. С. 19–39. В дальнейшем мы цитируем по этому последнему изданию.

ся в данной ситуации человека, он в отличие от требований литературного идеализма не является марионеткой роли, будто единственная его художественная задача заключена в строках произведения драматурга. Именно такое литературное понимание содержит скрытый соблазн натуралистической трактовки сущности актера. Ибо если не признать, что актер обладает собственным предметом, построенным по автономным художественным принципам, покоящимся на общем фундаменте искусства, то актер становится лишь тем, кто осуществляет роль, ибо произведение искусства не может быть материалом для другого произведения искусства; драма — лишь канал, по которому питаемый основой бытия поток поступает в специфическое собственное деяние актера³⁸.

В отличие от Зиммеля Шпет разрабатывает точную семиотическую теорию, которая оправдывает автономию театра и специфичную для него систему знаков. Театр обладает собственными формами — экспрессивными формами, и собственным материалом — телом актера. Благодаря отрешению и условности в исполнении актера экспрессия формализуется, становится означающей. Жест, поступок и движение суть «чувственно-данные моторно-симпатические формы актерской экспрессивности»³⁹. Такое определение жеста, как симпатической формы в театре, относится и к слову, которое само понимается как движение и жест — здесь снова преобладает не означающая функция знака, а его экспрессивная функция, которая указывает на личность субъекта.

В своей статье «Дифференциация постановки театрального произведения»⁴⁰ Шпет отвергает распространенную манеру называть актера «интерпретатором».

Актер, — натурально, не в лице своем, а в идее, — не «понимает», а *выражает*, его творчество — экспрессивно, а не интерпретативно. Он не проникает вглубь смысла и идеи, а, получив их, получив каким бы то ни было образом истолкование, ищет для него нужную *психологическую экспрессию*. Пока актер усваивает, читает, понимает, — он читатель, но еще не актер. <...> Если актера и можно назвать интерпретатором, то не идейным, а психологическим. Он облекает идею и символ плотью живого характера и лица. <...> Интерпретатором в собственном смысле, *par excellence*, остается тот, кто вскрывает идейный, *разумный смысл* пьесы⁴¹.

Итак, здесь вновь «понять» — означает прежде всего уловить разумный смысл. Идея дана автором, т. е. словесным искусством, универсальным знаком в его существенной — даже почти, казалось бы, исключитель-

³⁸ Зиммель Г. Актер и действительность // Зиммель Г. Избранные работы. Киев, 2006. С. 295–296.

³⁹ Шпет Г. Г. Театр как искусство... С. 34.

⁴⁰ Впервые: Культура театра. 1921. № 7–8. Цит. по: Шпет Г. Г. Искусство как вид знания... С. 15–18.

⁴¹ Там же. С. 17–18.

ной — корреляции со смыслом. Экспрессия — достояние актера, — является областью психологии и поэтому она как будто находится на окраине семиотической деятельности. В свете подобного противопоставления экспрессивного и интерпретативного, идейного и психологического, она не есть истолкование в строгом смысле. Это не значит, однако, что экспрессивные формы не обладают эстетическим смыслом. Наоборот, Шпет не желает придавать своим теоретическим размышлениям оценочный характер и указывает на специфическое поприще игры актера. Его экспрессия на самом деле является особой — отрешенной.

Вернемся к Зиммелю, чьи работы о театре Шпет, как мы видели, внимательно читал:

Актер не останавливается на эмпирической действительности <...>. Короче говоря, даже ради неотвратимости реальности актер не превращает художественное драматическое произведение в реальность, напротив, предоставленную ему действительность он преобразует в художественное сценическое произведение⁴².

Здесь немецкий философ отсылает к основному для его эстетической концепции понятию: к раме. Этому вопросу он посвящает отдельную статью, возвращаясь к нему и по поводу драматического действия. В эссе о проблеме рамы он показал функцию рамы художественного произведения применительно к искусству живописи: рама «отграничивает произведение искусства от всего внешнего», и это отграничение «в одном и том же акте» «и создает отчуждение его от всего внешнего, и объединяет его в единство», так что произведение искусства обретает «целостность в себе», «какой может быть лишь целое мира или души: единство из отдельного»⁴³.

То же самое происходит с театром: актер создает некую реальность особого типа, выбирая свой материал из жизненного ряда и придавая единство неопределенному потоку жизни. Подобным оформляющим (отбором и синтезом) началом является эстетический акт, функция-рама. В статье о театре Зиммель говорит, что актер как будто помещает реальность в раму:

В реальной действительности каждое явление и событие помещены в движущиеся ряды пространственного, понятийного, динамического характера. Поэтому каждая отдельная определяемая действительность — фрагмент, ни одна не составляет замкнутого в себе единства. В том, чтобы соединить содержания бытия в такое единство, состо-

⁴² Зиммель Г. Актер и действительность... С. 293.

⁴³ Simmel G. Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch // Simmel G. Vom Wesen der Moderne. Essays zur Philosophie und Ästhetik. Hamburg, 1990. S. 252. См. рус. пер.: Зиммель Г. Рама картины. Эстетический опыт // Социология вещей. М., 2006. С. 48–53.

ит сущность искусства. Актер соединяет все доступное зрению и слуху в реальном явлении как бы в рамках единства...⁴⁴

Для Зиммеля, как и для Шпет, вопрос об отрешении относится и к психологизму, и к проблеме личности. В самом деле, и индивидуальная психология, эмпирическое *hic et nunc* личности, может предстать отрешенной: Шпет говорит о «личности-маске», «характере», «лице»...

Актер творит *из себя* в двояком смысле: 1) как всякий художник из своего творческого воображения и 2) специфически, имея в своем собственном лице материал, из которого создается художественный образ⁴⁵.

И филиппики Шпет против психологизма очень похожи на постановку вопроса у немецкого философа. Акт изоляции или отрешения есть ценностно-активный, волевой творческий акт, личность выявляется в нем не столько как конкретная живая личность со своей биографией, сколько как субъект художественной деятельности, вся работа которого подчинена созданию особой реальности произведения искусства, не тождественной той, в которой он живет как конкретная личность. Здесь, в мире искусства, он уже есть лицо, живущее по закону искусства, т.е. способное не только выражать себя, но и направлять свою волю на эстетический предмет.

Оба мыслителя тем же самым путем подходят к сложному переплетению действительного и эстетического бытия, личности-индивидуума и личности, формообразующей театральное действие. Не случайно Шпет сопоставляет актера с портретистом: как будет ясно из следующих публикаций ГАХН, они оба являются функциями некого рода искусства, особо связанного с экспрессией. И именно поскольку экспрессия имеет дело с внутренней реальностью, соблазн психологизма кажется особенно актуальным.

Вот что пишет и Зиммель по этому поводу:

Актер-художник, так же, как портретист, не подражает действительному миру; он — творец нового мира, правда, родственного феномену действительности, ибо оба они питаются из источника бытия; но то, что действительность является самой ранней формой, в которой нам предстают содержания бытия, первой возможностью познать их, создает иллюзию, будто действительность как таковая есть предмет искусства. И наконец, самый тонкий соблазн удерживать сценическое искусство в сфере реальности состоит в том, что познанная реальность, которую оно использует в качестве своего материала, носит, в сущности, внутренний характер. Слова писателя требуют реконструкции на основе психологического опыта, и завершающая задача актера состоит как будто в том, чтобы представить нам слова и события драмы как душевно необ-

⁴⁴ Зиммель Г. Актер и действительность... С. 293.

⁴⁵ Шпет Г. Г. Театр как искусство... С. 28.

ходимые, а свое искусство — как прикладную психологию или применение психологии. Способностью убедительно показать нам человеческую душу с ее внутренними определениями и ее реакцией на судьбу, ее страстями и потрясениями будто бы исчерпывается задача актера. Однако в кажущейся глубине этого толкования все-таки отсутствует подлинное понимание деятельности актера. Разумеется, только душевные переживания могут вообще позволить актеру интерпретировать образ Гамлета, и актер, который неспособен заставить зрителя сопереживать эту душевную действительность, не более, чем кукла или фонограф. Однако над этой пережитой или репродуцированной психической действительностью надстраивается художественная форма, проистекающая из идеального источника и представляющая собой не действительность, а требование⁴⁶.

В свою очередь, Шпет говорит о «заданности» эстетики в отличие от «данности» реальности, о недействительной действительности или, по поводу актера, о «личности без личности», употребляя такой парадокс для того, чтобы как будто бы отрешенно говорить об особом статусе эстетического бытия. И именно здесь он цитирует Зиммеля, который утверждает, что полотно картины и цвета на нем еще не являются живым произведением искусства, также как и эмпирическая личность актера⁴⁷.

Грубое истолкование переживания как основы искусства актера разрушает изолированность и отрешенность его творчества, разрушает в конечном счете его символичность.

Импрессионизм вопреки своей установке на внутреннее не слишком отличается от натурализма. Экспрессия, которая представляет собой специфику актерского искусства, не может быть бытовой экспрессией человека-актера. Ее символичность сказывается в условности, потому что она проявляется как сокращенная форма характеров, судеб, конфликтов... Ее символичность и есть условность, ее внутренний упорядоченный коррелят, композиции которого подчиняется единство и стиль спектакля.

Через такого рода символичность открывается жизнь духа: в своей книге о Рембрандте Зиммель поднимает вопрос о выражении внутреннего через внешнюю форму, духовности через физическое тело и подсказывает, что подобные различия и оппозиции существуют только в рамках нашего категориального взгляда. А характерной особенностью искусства является как раз установка на преодоление такого разрыва.

Здесь заключен заповедный смысл эстетического по Шпету — его стремление к возможному. Маска, искусственная личность представляются символом, воспринимаемым в качестве эстетически отрешен-

⁴⁶ Зиммель Г. Актер и действительность... С. 296.

⁴⁷ Шпет Г. Г. Театр как искусство... С. 28.

ного предмета. «Лицо должно быть чувственно воплощено как *явление*, но не как то самое, что изображается. В своей иллюзорности он символ, но не действительного лица, а возможного»⁴⁸. В этом действие актера беспредельно, его творческая воля не направляется к действительности или, как говорит Шпет, волеустремление актера сильно отличается от жизнеустремления обычного человека. Таков смысл, такова неполезная польза эстетического отрешения — выводить реальное, даже самое частное и неуловимое, каковым является личность, за его собственные пределы, возвышать его до возможного, до бесконечного ряда возможных реальностей⁴⁹.

⁴⁸ Там же. С. 36.

⁴⁹ Там же. С. 37.

НАДЕЖДА ПОДЗЕМСКАЯ

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 выдвижением 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 утратили 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 обсуждении 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 технологий: 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 искусствоведческую, также основанную преимущественно на изучении скульптуры. Автором ее был Д. С. Недович, искусствовед-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 искусствоведения», 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 искусствоведения. 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 отличаться 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 встречаемых 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).

ИГОРЬ ЧУБАРОВ

Статус научного знания в ГАХН: к вопросу о синтезе в искусствознании 1920-х годов¹

Посвящается Н. А.

1. Утрата видимого и видимость утраты

Обращение ученых к эстетической проблематике или точнее к проблематике искусства в 1920-е годы в России, связанное с деятельностью Государственной Академии художественных наук (ГАХН), обусловлено рядом причин исторического, социального и имманентного для развития науки и искусства характера. Сегодня уже недостаточно сказать, что поворот этот был обусловлен лишь запросом Советской власти, запретами на «первую философию», чистую науку и искусство для искусства, якобы от нее исходящими, хотя это отчасти и верно. Но важнее выяснить в какие новые конфигурации вошли науки, по большей части гуманитарные, и искусство в эти годы. В существенной части изменение традиционных отношений искусства и художественной рефлексии было обусловлено изменением статуса и характера самого искусства в новом российском, да и мировом сообществе, связанным с революционными событиями начала XX века.

Остро ощущаемый художниками-авангардистами еще в 1910-х годах в России кризис репрезентации и стоящая за ним утрата целостного образа мира и человека вызвали как реакцию заумь и беспредметное искусство. Но в тех же квадратах К. Малевича, цветных фигурах В. Кандинского, татлинских контр-рельефах, букво-звуках А. Крученых, «самовитых» словах В. Хлебникова и т. д., парадоксальным образом был заново обретен предмет в качестве зримого и слышимого выражения неких абстрактных сущностей (геометрических фигур, психологических реакций, языковых образов).

Однако в условиях царизма и нарождающегося капиталистического производства подобное «восстановление предмета» могло оставаться

¹ Статья написана в рамках исследовательского проекта «Die Sprache der Dinge». Philosophie und Kulturwissenschaften im deutsch-russischen Kulturtransfer der 1920er Jahre, поддержанного Фондом Фольксваген.

только негативным. Соответствующие предметы были видимы и слышимы, но неосознаваемы. Зритель и слушатель мог получать от них не столько удовольствие, сколько некий неартикулируемый интерес и тревогу, своего рода нереплексивное ощущение катастрофического будущего.

Положение авангардного произведения искусства и кубофутуристической поэзии в этой перспективе можно сравнить с описанной М. Фуко паноптической моделью, когда произведение искусства, делая видимым все вокруг себя, само остается невидимым. Этой новой форме содержания, хоть и непрямо, соответствовала форма выражения в виде активно развивавшегося в те же годы формализма и структурного анализа.

Парадокс состоит в том, что содержания этих двух планов не совпадают, хотя и представляют собой один и тот же вещеобразный квазинатуральный предмет — само произведение авангардного искусства. Только в одном случае, он являлся утраченным объектом, в другом — обнаженным приемом. Другими словами, художник-авангардист представлял в своем произведении утрату вещи, а теоретик-формалист — новую вещественность знака, соотносящуюся только с другими знаками и не имеющую якобы никакого смыслового генезиса.

Опыты Кандинского и особенно Малевича в свете вышесказанного можно проинтерпретировать как парадоксальную и даже противоречивую попытку сделать видимым саму предметную утрату. Но как мы уже сказали, беспредметная и супрематическая живопись претендовала здесь и на что-то большее, чем только ее обнаружение, ведь пресловутый черный квадрат как символ этой утраты сам представляет собой некий предмет *par excellence*, заменяющий вещи реального мира. В этом качестве он имеет и собственную логику — живописную, композиционную, ритмическую, свето-цветовую, чувственно-психическую. Эти новые вещи предъявляют себя не то чтобы неосязаемыми и незримыми, невидимыми, но, по крайней мере, не очевидными. Однако с их помощью появляется возможность видеть так называемый реальный мир, с его потерявшими смысл вещами — развеществленный мир бурно развивающегося промышленного капитализма начала XX века².

² Ср.: Тарабукин Н. От мольберта к машине (М., 1923. С. 30) и идеи Б. Кушнера «обеспредмечивания современной культуры» (Организаторы производства // ЛЕФ. 1923. № 3. С. 97–103, <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2863.html>), на которые ссылается Тарабукин. В этом смысле и произведения современного искусства соответствуют тем объектам в реальности, которые они таким негативным образом отражают, вернее, пытаются вывести на свет. Хотя это и противоречит их собственной беспредметной природе. Я имею в виду изменившуюся эпистему, в рамках которой сами предметы оказались невидимы. Поэтому до условий извлечения смысла стоящей за этой невидимостью машины капитала, отчуждающей всех своих агентов, авангардное искусство никогда не доходило. Более того, оно застывало в известных нам формах современного искусства, канонизируясь на формальном уровне, и постоянно оправдывая себя якобы неразрешимым в современном мире кризисом репрезентации.

Революция 1917 года обеспечила дальнейший переход и в логическом плане, и в чисто художественном к искусству в широком смысле «производственному», поставившему себе вполне ясные из соответствующей социальной перспективы цели — возвращения произведения искусства как одновременно полезной и эстетически прекрасной вещи в жизненный мир человека, в его повседневность и быт с целью преобразования и даже преодоления последнего. При этом никакого коренного противоречия с чисто художественной, автономной природой искусства эта «утилитаристская» стратегия не имела. Другое дело, что ее проведение зависело не только от художников. На ее пути вставало множество идеологических подмен, преувеличений, неподкрепленного реальными действиями социально-политического утопизма³.

Мы можем здесь только коротко остановиться на причинах радикальных трансформаций искусства и изменения его отношений с социальным миром в те годы. Новый век вывел на авансцену истории широкие трудящиеся и народные массы, что связано с ростом индустриального производства и соответственно урбанизацией и технизацией жизненного пространства. Искусство в это время перестало быть достоянием узкой группы привилегированных лиц, поддерживаемой купцом-меценатом, как еще ранее оно перестало быть придворной службой и царской забавой. В XX веке оно интенсивно демократизовалось, продолжая начавшуюся еще в XIX веке «разночинную» линию в российской культуре. Новые люди принесли в искусство не только необычный материал и тематику, но и новые способы их выражения, революционное понимание искусства вообще.

Я здесь отчасти буду задействовать язык активно развивавшейся в те годы социологии искусства, но не собираюсь все сводить к социальным связям и феноменам. Речь идет немного о другом. А именно о том, что тот же М. Фуко называл трансформацией страт или исторических формаций, сопровождаемых изменением отношений планов видимого и говоримого, зримого и высказываемого, форм содержания и выражения, как раз и вызывающих коренную революцию в искусстве и изменение его роли в жизни человеческого общества⁴. Мы имеем в виду

³ Ср. нашу статью: Продукционизм: искусство революции или дизайн для пролетариата // Газета Платформы «Что делать?». О пользе искусства. Апрель 2009. С. 6–7. http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=558%3Aproductionism-art-of-the-revolution-or-design-for-the-proletariat&catid=204%3A01-25-what-is-the-use-of-art&Itemid=298&lang=ru

⁴ Причем, как писал Ж. Делез: «Никакая „эпоха“ не предшествует ни выражающим ее высказываниям, ни заполняющим ее видимостям. Таковы два самых важных аспекта: с одной стороны, каждая страта, каждая историческая формация подразумевает перераспределение зримого и высказываемого, которое совершается по отношению к ней самой; с другой стороны, существуют различные варианты перераспределений, потому что от одной страты к другой сама видимость меняет форму, а сами высказывания меняют строй... Каждая страта состоит из сочетания двух элементов: способа говорить и способа видеть, дискурсивностей и очевидностей, и от одной страте к дру-

трансформацию самого предметного мира, отношения к вещам и телам, появление новых субъектов производства и способов потребления, новых медиа и видов искусства (фото, кино). Эти изменения существенно связаны с процессами омассовления общества, сопровождаемыми поисками способов его организации, управления и контроля со стороны институтов власти и аппаратов государства. Причем наука — в нашем случае наука об искусстве — занимала в этих процессах отнюдь не независимое, не незаинтересованное какое-то положение. Она во многом сама появилась как реакция на системный кризис в искусстве начала XX века, ответ на рождение ее новых форм.

2. Условия становления синтетической науки об искусстве

Именно в этом проблемном историческом горизонте перед теоретиками и практиками искусства, философами и психологами, внимательно наблюдавшими за стремительно изменяющимся статусом «слов» и «вещей», встал в 1920-х годах вопрос о синтетической науке об искусстве, которая не сводилась бы, как в XIX веке, к истории искусства, а рассматривала этот необычный феномен — современное искусство, со всевозможных сторон, в перспективе поиска общей основы его изучения и выработки новых эстетических, художественных и социальных критериев его оценки.

Я не буду подробно останавливаться на истории развития русского искусства и искусствоведческих знаний и эстетики в России на рубеже XIX–XX веков. В своих самых общих чертах она мало чем отличалась от прослеженных, напр., Хансом Зедльмайером⁵, этапов становления западноевропейской науки об искусстве. Для нас важно только то, что ученые ГАХН занимали в этой истории по признанию немецкого ученого ключевые позиции. Так, говоря о третьем, структуралистском этапе этой истории, Зедльмайер называет двух русских искусствоведов — Николая Ивановича Брунова (1898–1971) и Михаила Владимировича Алпатова (1902–1986, ученика А. В. Бакушинского), бывших, как мы теперь знаем, активными участниками деятельности Академии художественных наук, авторами известного Словаря художественных терминов и постоянными участниками совместных заседаний теоретической секции пространственных искусств и философского отделения ГАХН⁶.

гой обнаруживается вариантность двух элементов и их сочетаемости. От Истории Фуко ожидает именно этой детерминации видимого и высказываемого в каждую эпоху, детерминации, выходящей за пределы типов поведения и ментальностей, а также идей, поскольку она делает их возможными». См. Делез М. Фуко. М., 1998. С. 73–74.

⁵ См.: Зедльмайер Х. Искусство и истина. М., 1999.

⁶ Там же. С. 23–24. Я уже не говорю про ставшую общим местом ссылку на один из важнейших источников современного структурализма и лингвосоанализа — работы Р. Якобсона, многим обязанного Шпету и русским формалистам.

Это прорыв русской гуманитарной науки и наук об искусстве во многом обусловлен тем, что в связи с революционными событиями первой трети XX века само русское искусство выдвинулось на авансцену истории и мировой культуры. А это, в свою очередь, поставило теоретиков перед жестким выбором — либо попытаться разобраться в произошедших изменениях и включиться тем самым в эстетическую революцию, либо противостоять ей с позиций каких-то иных традиций, абстрактных этико-эстетических, художественных и политических идей⁷. Но сторонними наблюдателями ученый-искусствовед и философ искусства уже не могли оставаться. Так, если Кант и Гегель были, по словам Т. Адорно, последними философами, которые, не разбираясь в искусстве, смогли создать универсальные эстетические доктрины, то теоретики искусства и эстетики 1920-х годов такого себе уже не могли позволить. Они должны были быть как минимум в курсе современных тенденций в искусстве и даже разбираться в некоторых тонкостях художественной техники. Тонкость состояла еще и в том, что само искусство в те годы стало нуждаться в научном знании, стало включать его в себя, причем отнюдь не в инструментальном плане. И наоборот, наука стала перенимать у искусства авангардные социальные коды, передовые коммуникативные стратегии и новые медийные возможности⁸.

В отношении искусствознания упомянутые процессы обусловили его интерес к синтетическому изучению искусства, позволявшему хоть как-то уловить его стремительно меняющуюся природу. В этой связи тезис об общей для всей ГАХН стратегии на создание общей синтетической науки об искусстве, вмещающей в себя разнообразные подходы от естественно-научного и медицинского до социологического, эстетического и философского, не является рискованным утверждением, хотя фактически он реализован не был. Но он был сознательно положен в основание деятельности Академии с самых первых заседаний еще Научно-художественной Комиссии при Наркомпросе в 1921 году.

С одной стороны, он был связан с идеологией актуального на то время художественного проекта В. Кандинского и его окружения, и с идеологией Советской власти, с другой.

Но и большинство будущих академиков, ученых и художников ГАХН объединяли соответствующие духу того интенсивного времени универсалистские претензии, противостоявшие узкой специализации и парти-

⁷ Настоящим испытанием на адекватность, так сказать, «профпригодность», стал сам факт нового искусства, который теория могла признавать или не признавать, но не могла не замечать и как-то реагировать. Искусствознание в этих условиях не могло не разделиться на людей, соответствующих этой идее скачка, слома, революции, или придерживающихся более традиционных, если не консервативных взглядов на общество, и соответственно, места в нем искусства. Хотя отношения здесь были опосредованные.

⁸ Ср. нашу статью: Психология искусства Льва Выготского как авангардный проект // Исследования по истории русской мысли. Ежегодник 2004–2005. № 7. М., 2005. С. 110–135.

кулярности, прекраснотушю и концептуальному штилю искусствознания предшествующей эпохи. Они были мотивированы определенным социальным оптимизмом (сдержанным или невождержанным) в отношении будущего России и разделяли общий просвещенческий пафос.

Я хочу сказать, что эти темы — научности и синтетичности были не столько внешне направляющими деятельность отделений, секций и отдельных ученых ГАХН, сколько их сознательным устремлением. Синтетичность была духом этого интереснейшего времени или, еще точнее, той формой социального существования, которую принял в 1920-е годы «дух». Только пониматься он должен не как метафизическая субстанция, а как культурное самосознание эпохи, имеющее своим субъектом не одинокую художественную или эстетическую личность, а народ как духовное образование⁹.

Но вот образ самой науки и понимание синтеза наук в приложении к изучению искусства интерпретировался в секциях Академии по-разному, хотя и имел точки пересечения.

3. Новая конфигурация власти — знания в России 1920-х. Властный запрос к ученым ГАХН

Далее речь пойдет о трех основных направлениях упомянутых синтетических поисков в Государственной Академии художественных наук — экспериментально-психологическом, вульгарно-социологическом и философско-герменевтическом, соответствующих названиям трех ее основных отделений. Отдельно нужно будет коснуться работы художников в ГАХН и искусствоведов, которые находились в наиболее тесном контакте с актуальным развитием искусства. Я имею в виду примыкавших к ГАХН художников и теоретиков ИНХУКа и таких социологов искусства, как Н. Тарабукин, Б. Арватов и Д. Аркин, которых следует строго отличать от редукционистов-догматиков руководства Социологического отделения (В. Фриче и под.).

Наш главный вопрос состоит в том, кому из представителей упомянутых отделений ГАХН удалось не только идти в ногу с быстро изменявшейся действительностью, но и, возможно, опередить его — разрабатывая концепты и методы, способные предвосхищать и анализировать смену исторических формаций и место в них искусства, знания и власти.

Мы уже отмечали, что даже синтетический запрос Советской власти к ученым как представителям специализированного знания не был поверхностным и внешним актуальным задачам науки и искусства 1920-х

⁹ Ср. из Лацаруса-Штейнталя: «Народ есть духовное произведение индивидов, которое принадлежат к нему; они — не народ, а они его только непрерывно творят. Выраяжаясь точнее, народ есть продукт народного духа; так как именно не как индивид творят индивиды народ, а поскольку они уничтожают свое отъединение». Цит. по: Шпет Г. Введение в этническую психологию // Шпет Г. Избранные психолого-педагогические труды. М., 2006. С. 499. Ср. там же. С. 463–467, 500.

годов, отчасти соответствуя духу времени. На разные лады он повторяется в Отчетах, докладах администрации Академии, рецензионных статьях и текстах лично наркома А. Луначарского.

Правда, подход Луначарского к деятельности ГАХН направлялся чисто утилитарным пониманием искусства, рассмотрением его преимущественно в организационно-административных формах, каковое он прямо отождествлял с научностью, противопоставляя ее «неверной и отрывочной» буржуазной науке и искусству. Три направления, которые выделял Луначарский в соответствующей «научной» деятельности Академии — физическое, психологическое и социологическое, предполагали четкую организацию материальной действительности, поведенческих моделей и рефлексов, связанных с восприятием искусства, а также самого творческого вдохновения и окончательного исторического успеха художественного произведения. Обращение к естественным наукам и психологии обусловлено для него поисками более упрощенных, наглядных способов анализа искусства, художественного творчества и его восприятия. Например, анализ физиологических ощущений и рефлексов, вызываемых искусством, мог позволить, по его словам, выработать даже «теорию вкуса». Однако Луначарский не отрицал и таких характеристик художественного творчества, как, например, вдохновение, «за нелепым названием которого надо раскрыть его физиологическую сущность», а также «талантливость» и даже «гениальность», обусловленных, по его мнению, влиянием среды, условиями жизни, полом, возрастом, наследственностью и «различными болезненными состояниями». Поэтому последние он предлагал изучать совместными усилиями биологов и психологов. Исследование более сложных явлений художественного восприятия и художественного творчества, выходящих за пределы «физической индивидуальности» художника и не сводимых к их физиологическим, биологическим и психологическим характеристикам, Луначарский препоручал социологии. При этом художник рассматривался им с точки зрения его принадлежности к определенной стране, классу, и т. д., а произведение искусства — как явление школы, стиля эпохи или культуры народа. Не удивительно, что именно социология представлялась ему преимущественным способом изучения искусства, включающим в себя физический и психологический подходы. Искусство понимается в этой стратегии как «явление социальное», как один из видов и способов «организации физической среды *трудом человека*»¹⁰. Характерно, что философскую составляющую деятельности Академии Луначарский почти не упоминал, сводя ее к изучению истории эстетики, преимущественно марксистской ориентации¹¹.

¹⁰ Ср. его текст «Текущие задачи Художественных Наук», опубликованный в: Бюллетень ГАХН. 1925. № 1. С. 9–10. На первых этапах деятельности ГАХН Луначарский прочел доклад «Задача государства в области искусства» (декабрь 1921 г.).

¹¹ Кстати, сам Луначарский как теоретик активно эксплуатировал теорию Hausenstein'a,

По программным текстам курирующих Академию представителей власти можно видеть, как в основу ее деятельности была постепенно положена совершенно новая конфигурация власти — знания, в рамках которой наука была призвана исполнять роль надсмотрщика, цензора и агитатора в отношении искусства, понятого властью как важнейший инструмент культурной политики. Поэтому среди центральных направлений деятельности Академии советскими чиновниками поддерживались, прежде всего, педагогические, экспертные и пропагандистские.

4. Первоначальный проект физико-психологического отделения ГАХН и роль В. Кандинского

Собственное видение синтеза искусствovedческих наук и искусства физико-психологическое, социологическое и философское отделения вырабатывали постепенно, уже в процессе деятельности Академии. На первом этапе идеи такого объединения были довольно расплывчаты и неопределенны.

Об этом говорит, напр., доклад проф. Н. Е. Успенского «Роль позитивных наук при изучении общих путей художественного творчества» на одном из первых заседаний упомянутой выше Комиссии. Основу синтеза он видит в общих для научного и художественного творчества способности к интуиции, подражанию в аристотелевском смысле, и наконец, психологически понимаемом сознании и бессознательном, предоставляющим для науки и искусства необходимый материал. В общем, он предлагал, с одной стороны, искать основу синтеза в психологии творчества, а с другой, — в физических открытиях, касающихся материальной стороны искусства, прежде всего различных естественно-научных учений о звуке, музыкальных ощущениях, цвете и объективистски понимаемом пространстве и времени. Соответственно, в качестве форм коллективной работы Успенский рекомендовал: 1) доклады и лекции по позитивным наукам на специальные темы (математика, физика, экспериментальная психология и др.); 2) посещение уже существующих научных лабораторий членами Комиссии; 3) создание при Комиссии собственной позитивно-научной лаборатории.

Разумеется, что кроме идеи лаборатории все остальное мало могло способствовать искомому синтезу, на который докладчик уповал в заключение своей речи, хотя и считал его делом сложным и преждевременным. Кстати, один из участников последующей дискуссии (Язвицкий) выступил с инициативой организовать в будущей Академии Лабораторию синтетического изучения искусства, а Кандинский предложил назвать ее «Лабораторией изучения синтетических искусств».

Что касается самого Кандинского, то в результате детального изучения деятельности ГАХН как институции, а не только работ отдельных ее пред-

посвятив ему специальную статью в первом номере гахновского журнала. См.: Луначарский А. Вильгельм Гаузенштейн // Искусство. 1923. Кн. I. С. 13–31.

ставителей, я посчитал неуместным обсуждать здесь его проект синтетических искусств, так как он не стал программным для Академии и не был в дальнейшем поддержан ни одним из ее подразделений. Это не значит, что Кандинского не нужно учитывать как ключевую фигуру в истории ГАХН, идеи и энергия которого сыграли на начальных этапах ее работы важную иницилирующую и организационную роль. Однако его собственные представления о синтезе наук и искусств и вообще роли научного знания можно рассматривать, на мой взгляд, только как часть его безусловно интересного, но сугубо индивидуального художественного проекта. Хотя и существует ряд любопытных сюжетов в деятельности ГАХН, связанных с именем Кандинского, к которым мы еще будем иметь повод вернуться.

5. «Вульгарная социология» и становление социологии искусства в ГАХН

«Социологи» ГАХН во главе с В. Фриче с самого начала запустили свою вульгарно-социологическую шарманку, не имеющую на самом деле никакого отношения ни к социологии, ни к искусству, ни к марксизму. Главная проблема состояла в том, что на предлагаемых ими основаниях анализа искусства невозможно было провести смысловых различий между работами одного времени, одной эпохи, тем более одного стиля и направления, т. е. выделить принципы индивидуализации конкретного художественного произведения¹².

В качестве предложений от своего отделения Фриче озвучил следующие «синтетические» направления: 1) «О формальном методе в литературе»; 2) Гаузенштейн; 3) работы «на злобу дня»; а) нужно ли искусство; б) камерный и монументальный театр; в) о новейших стилях¹³. Ни о каком сближении с другими отделениями здесь не могло быть и речи. Социологическое отделение с самого начала своей деятельности тянуло одеяло в Академии на себя, более других соответствуя вышеописанным запросам власти. Причем ее влияние осуществлялось преимущественно по административной линии — представители отделения постепенно становились начальниками и... доносчиками. Кончилось все плохо — устройством еженедельных «социологических дней» в Академии, ее тотальной социологизацией как таким принудительным внешним синтезом «научного» изучения искусства.

Но наряду с откровенно редукционистской социологией содержания в России в то же время активно развивалась социология искусства как новая наука, пытавшаяся совместить идею общественной природы искусства, формальный анализ художественных произведений и их политический смысл. Ситуация с социологией в ГАХН стала меняться, когда туда пришли работать такие интересные теоретики-про-

¹² Ср. напр.: Фриче В. Социология искусства. М.; Л., 1930.

¹³ См.: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 2 (2). Протокол № 27 от 23.06.1922.

изводственники, как Н. Тарабукин, Б. Арватов и Д. Аркин. Этот сюжет выходит за рамки нашей статьи. Для нас важно лишь обратить внимание на то, что синтетический проект искусствознания Философского отделения имел важные точки пересечения с основными позициями социологов ГАХН в вопросе об отношении искусства к социальному опыту и истории. Но если для Шпета и Арватова этот вопрос был научной проблемой, то для Фриче и К^о — догматической предпосылкой.

6. Проект Философского отделения ГАХН

Искусство обрело в начале XX века собственное рефлексивное измерение достаточное для того, чтобы не нуждаться в обслуживании и легитимации со стороны эстетики, тем более философской. К 1920-м годам можно было даже говорить о культурном соперничестве искусства и философии, нежели о каком-то диктате философско-эстетической теории, которая взялась бы судить не только об эстетической действительности того или иного произведения, но и о способах художественного производства, творческих приемах, секретах техники и т. д.

Философия в лице философов ГАХН начала постепенно осознать эту свою менее притязательную, но не менее ключевую роль в контексте других гуманитарных наук, которая могла бы состоять в переопределении оснований, критериев и методов научного знания, уточнении и переформулировке его общих философских концептов и очерчивании на этой основе предмета и полномочий отдельных наук в общекультурном историческом процессе.

Искусство в такой установке, наиболее последовательно выраженной Г. Шпетом, перестало быть лишь объектом научного изучения, само выступив в качестве вида знания («прикладной философии»), предложив собственные способы доступа к реальности. Искусство как бы инкорпорировало в себя полномочия философского познания, не теряя при этом своей автономной природы¹⁴. Эти обстоятельства и учитывали ученые ГАХН, организуя библиографические кабинеты, картотеки и словари философских, эстетических, литературных, театральных и специально технических художественных терминов¹⁵. Основой соответствующей стратегии был отказ от утилитарного отношения к искусству и к изучающим его наукам.

Шпет еще в «Очерках развития русской философии» (1922) связывал с преодолением утилитарного понимания науки судьбы философской мысли, культуры и справедливого социального устройства в Рос-

¹⁴ Мы уже писали об этом сюжете в несколько другой связи. Ср.: Проблема субъективности в герменевтической философии Г. Шпета // Исследования по истории русской мысли. Ежегодник 2006–2007. № 8. М., 2009. С. 60–63.

¹⁵ Первоначально в Академии планировалось несколько словарей, в том числе отдельно терминов технических.

сии вообще. Как мы уже говорили, к началу XX века традиционная проблематика эстетики и искусствоведения начала приобретать новые измерения, которые были связаны с изменением самого предмета этих наук и теми радикальными трансформациями отношений между людьми и предметным миром, на которые современное искусство реагирует молниеносно.

Это и имел в виду Густав Шпет, когда в 1-м выпуске «Эстетических фрагментов», еще до начала своей деятельности в ГАХН, писал:

Художник должен утвердить права внешнего, чтобы мог существовать философ. Только действительно существующее внешнее может быть осмысленно, потому что только оно — живое. Только художник имеет право и средства утверждать действительность всего — и бессмысленного и осмысленного, — лишь бы была перед ним внешность¹⁶.

Однако вплоть до марта 1922 года и программного доклада Г. Шпета «Проблемы современной эстетики», опубликованного затем в 1-м номере журнала «Искусство» (1923), на Философском отделении ГАХН выступали в основном будущие пассажиры пресловутого «философского парохода» с докладами профетического и эсхатологического характера (как напр., Н. Бердяев¹⁷). Сам Шпет поначалу предлагал изучать в рамках деятельности отделения только историю эстетических учений. Но уже осенью 1922 года его выступление в Правлении РАХН было посвящено вопросу о синтезе, где он, в частности, обратил внимание на необходимость установления правильных отношений между отделениями и секциями, вместо их случайного соприкосновения на нынешний момент¹⁸. А в 1924 году на общем собрании Академии Шпет выступил с инициативой «установить более тесное научное взаимоотношение между отделениями и секциями». Прежде всего, отделения, по его словам, должны разработать и предложить секциям «общие темы для совместной разработки». Со стороны Философского отделения в том же 1924 году были предложены в качестве основных следующие направления совместной деятельности: 1) внеэстетические факторы искусства; 2) возможны ли определение и анализ искусства без отнесения к эстетическому; 3) что такое образ; 4) проблема сходства в искусстве (перенесение характеристик); 5) о субъекте в искусстве; 6) кинематограф как искусство¹⁹.

Центральным вкладом ГАХН в разработку новых наук об искусстве стало учение о внутренней форме слова, понимаемой не как внутреннее некоего внешнего, а как собственная, несводимая к внешним формам структура художественного произведения. В этом учении заключено

¹⁶ См.: Шпет Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / Отв. редактор-составитель Т. Г. Щедрина. М., 2007. С. 191–192.

¹⁷ В мае 1922 года Бердяев прочитал на заседании Пленума Философского отделения доклад «Конец Ренессанса в современном искусстве».

¹⁸ См.: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 2 (2). Протокол № 31 от 15.09.1922.

¹⁹ См.: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 4. Протокол № 6 от 23.09.1924.

важное отличие нового, не столько научного, сколько эпистемологического подхода к искусству, которое стало направляющим для деятельности Философского отделения ГАХН, ряда других секций и отдельных ученых Академии. Предметом его выступала не какая-то вне искусства лежащая действительность, как например, труд, экономические отношения, психологические переживания и даже язык в его онтических формах (звук, письмо), а само искусство как автономная, обладающая смыслом знаковая деятельность, определяющая в известных пределах образы и формы социальной реальности²⁰.

7. Психическое переживание как основа синтеза художественных наук (С. Скрябин)

Противоположный по направленности подход встречаем у психологов ГАХН, сводивших искусство к внехудожественным феноменам. Один из ведущих психологов Академии на совместном заседании Комиссии по философии искусства Философского отделения и Психофизической лаборатории 21 декабря 1926 года С. Скрябин так формулировал задачи новой науки об искусстве: «Эстетика как наука о ценности („нормативная“, „критическая“ эстетика) отнюдь не выходит за пределы психологии. Напротив, именно потому, что эстетика есть наука о ценности, она входит в состав психологии („подлинная“ ценность познается лишь путем познания переживаний)».

В другом своем докладе 1925 года «Проблемы и методы исследования эстетического восприятия» он высказался еще конкретнее:

«Художественное» ограничивается в пределах эстетического, как более узкая область («избранного», «изящного»). «Избранность» художественного есть единственный существенный признак, выделяющий его из эстетического. Художественное именно как «избранное» немислимо в изоляции от эстетического или вне его сферы.

Таким образом, по мнению психолога, искусство принципиально не отличается от иных эстетических объектов, лишено собственной автономной природы и может изучаться только психологически со стороны переживания его внешних форм и психики художника и зрителя. Вопрос «художественности» сводится, с его точки зрения, к неопределенному и неопределимому в рамках самой психологии понятию «избранности» и какой-то чрезвычайно наивной характеристики «изящного».

²⁰ О понятии внутренней формы см.: Haardt A. Husserl in Rußland. *Phänomenologie der Sprache und Kunst bei Gustav Spet und Aleksej Losev* (Übergänge 25). München, 1992; Eigenbrodt K. W. Der Terminus «innere Sprachform» bei W. von Humboldt. Versuch einer genetischen Erklärung. Mainz, 1969; а также статью проф. Р. Грюбеля в настоящем номере «Логоса»: «Красноречивей слов иных / Немые разговоры». Понятие формы в сборнике ГАХН «*Художественная форма*» (1927) в контексте концепций Густава Шпета, русских формалистов и Михаила Бахтина.

Но именно в вопросе о синтезе позиция С. Скрыбина обнаружила наиболее существенные недостатки. Сведение впечатление от искусства к психическому переживанию приводит его к редукции всех искусств к литературщине: «Драматическое (синтетическое) вчувствование создается *синтезом* формального и интенционального эстетического „восприятия“. Драматическое искусство в узком смысле (театр, кино) „воплощает“ литературу изобразительными (зрительно-пространственными) средствами, подчиняя при этом формальный элемент литературному. Безусловный (равноправный) драматический синтез создается *музыкальной драмой*. Музыка может быть синтезированной только с уже драматизированной литературой (драмой), но не с литературой непосредственно». Очевидно, что здесь психолог грубо подогнал предмет под свою схему. Хотя именно в эти годы театральное искусство и кино уверенно обосновали свои права на независимые от литературы и других искусств язык и произведенческую структуру.

8. Становление теоретического искусствоведения в ГАХН (Д. С. Недович)

Дмитрий Саввич Недович (1899–1943), один из самых любопытных искусствоведов, работавших в ГАХН, связывал главное основание будущей науки об искусстве с... социальностью, не будучи ни за страх, ни за совесть, ни философом, ни марксистом, ни герменевтом. Цитата:

Оно (художественное произведение) производится мастером и изживается творцом; оно не пропадает и не исчезает: там, где есть производство, есть и потребление. Так искусство — потребляется. Потребитель искусства вживается в произведение и через это сам приобщается художеству. Здесь заложена социальная сторона художественной жизни. Ведь если в науке ищется путь от человека к покоряемой им природе, то в искусстве протягивается путь от человека к другому человеку²¹.

Кстати, Недович, который насчитал в своей гахновской книге целых четыре науки об искусстве (эстетика, морфология, ектафика и праксеология), а предметов искусствоведения предложил ввести столько же, сколько существует видов искусства, весьма своеобразно поставил проблему их синтеза. Достойным рассмотрения основанием синтеза наук, согласно Недовичу, может быть только синтез самих искусств в некоторой исторической перспективе. Пока же искусство скорее плюрализируется, множится. Причем отдельные искусства изучены плохо, и число их растет. Синтезироваться в виде таких частичных синтезов науки могут только в связи с появлением новых синтетических искусств, заставляющих их комплексно изучать (напр., киноискусство, своеобразно поста-

²¹ См.: Недович Д. С. Задачи искусствоведения. Вопросы теории пространственных искусств // Труды ГАХН. Секция пространственных искусств. Вып. 2. М., 1927. С. 15.

вившее проблему времени в искусстве, связанном с визуальностью и пространством). Помимо этого Недович выдвинул парадоксальную идею необходимости стремления теории искусства «к синтезу тех начал, что творят мастерство, и тех, что его познают и осмысливают как культурную ценность» (С.11). Станным образом этому тезису противоречат выдвинутые им в заключение первой части книги скептические замечания в отношении возможностей искусствоведения (в том числе *allgemeine Kunstwissenschaft* М. Дессуара и Э. Утица) проникать в текучую и изменяющуюся, в таком бергсонианском смысле, природу искусства (С.44–47).

Концы с концами у Недовича не сходились и в частностях. Например, его понимание эстетики как науки в основе своей психологической противоречило другим положениям его теории, ориентированным на анализ формальной структуры произведения искусства. Одной из причин такой непоследовательности было сведение Недовичем философского анализа искусства к исключительно экзистенциальной проблематике — существования его произведений в истории как неких онтологических целостностей. Вероятно, это явилось результатом недопонимания им эстетической концепции Г. Шпета.

Хотя критика Недовичем философствующих эстетиков (например, Утица) была отчасти и справедлива, особенно когда он говорил об их чрезмерных обобщениях и потере связи с актуальным художественным процессом, но ссылки на необходимость анализа конкретных произведений уже было недостаточно. Она не являлась чем-то новым, выступая общим местом полемики теоретиков искусства и художников начиная еще с эпохи Просвещения. Разумеется, искусство существует и «в себе», имеет имманентные своим произведениям формальные законы, собственную историю, стилевые характеристики и т. д., но это не значит, что соответствующий его анализ должен быть единственно возможным. Его только необходимо учитывать, отчасти отталкиваясь от него, но никак не сводить к нему всю работу искусствоведа. Современное искусствознание не может удовлетвориться исключительно формальным, морфологическим анализом, дополненным перечислением стилевых характеристик и исторической идентификацией артефактов. Подобный подход способен разместить то или иное произведение искусства на причитающуюся ему полку музейного запасника, но мало скажет о его сингулярном смысле и уникальной ценности.

В этом плане философия искусства озабочена несколько иными, нежели искусствоведение и история искусства задачами — экспликацией языка искусства, имеющего универсальную значимость, а не просто переводом субъективного впечатления от художественной работы на искусственный язык некоей специализированной науки. Этим объясняется характерное для Г. Шпета и его учеников в ГАХН отношение к искусству как независимому от философии виду познания, результаты которого, однако, способна обобщить и оценить именно философия, рассматривая их в общекультурном историческом контексте.

9. Взаимное освещение искусств О. Вальцеля и герменевтический синтез М. А. Петровского

Специфической постановке вопроса о синтезе наук об искусстве посвящена статья Михаила Александровича Петровского «Поэтика и искусствознание»²². Петровский не был непосредственным учеником Шпета, но ближе всех литературоведов сотрудничал с Философским отделением ГАХН²³.

Художественным в искусстве, по Петровскому, является не столько эстетическое, чувственное, сколько сам язык, языковая организация искусства в плане выражения в знаках предметного смысла. Язык представляет собой одновременно форму — особую автономную символическую систему и структуру, и *suī generis* бытие как культурную и историческую значимость и ценность. Причем речь у Петровского идет не только об искусстве языка, языковом искусстве (поэзии), а о языке любого искусства. Здесь горизонтом анализа выступает общее понятие языка, с которым могут быть соотнесены его частные модификации в качестве «смысловых содержаний отдельных искусств»²⁴.

По сути, Петровский ставит вопрос о синтетическом изучении искусств в рамках искусствознания как вопрос герменевтический, причем не только литературной герменевтики, но и живописной, и музыкальной. В упомянутой статье он позитивно и критически отсылает к известной работе Оскара Вальцеля о взаимном освещении искусств²⁵. Необходимость методологического обмена поэтики и искусствознания Петровский связывает с успехами филологической герменевтики в интерпретации поэтических произведений, без перехода ее во внеязыковую и, соответственно, внехудожественную реальность. Он пони-

²² Опубликованной в 2–3 выпуске журнала «Искусства». М., ГАХН. 1927. С. 119–139.

²³ Петровский М. А. (1887–1937) — филолог — германист, переводчик, музейный работник. В 1920-е годы — действительный член Общества любителей российской словесности и РАХН (ГАХН) (с октября 1921), с 1923 года — заведующий подсекцией теоретической поэтики Литературной секции (1923–1924), член ряда комиссий Философского отделения и редакционной комиссии Словаря художественной терминологии (от Литературной секции). Старший брат Ф. А. Петровского. Репрессирован. В 1935 году проходил по делу «немецкой фашистской организации (НФО) в СССР» вместе с А. Г. Габричевским, Г. Г. Шпетом, Б. И. Ярхо, Д. С. Усовым и А. Г. Челпановым; приговорен к ссылке на 5 лет, которую отбывал в Томске. В 1937 году по обвинению в участии в «офицерской кадетско-монархической контрреволюционной организации» приговорен к расстрелу. Реабилитирован посмертно. Известна его интересная статья из сборника «Художественная форма» (1927) под названием «Выражение и изображение в поэзии».

²⁴ Эта позиция перекликается с идеей Шпета о номинативном языке изобразительных искусств, отдельные слова которого как «выражения» суть «изображения». Ср. упом. изд.: Проблемы современной эстетики. С. 321.

²⁵ См.: Walzel O. Wechselseitige Erhellung der Künste (1917) // Handbuch der Literaturwissenschaft. Potsdam, 1923. Ср. также его: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Darmstadt, 1957.

мает язык искусства не как универсальный язык логики, выражаемый в понятиях, но приходит к общему понятию языка как такового, языка как знаковой структуры, которая имеет отношение к значению и пониманию выраженного в нем предметного смысла. В итоге Петровский противопоставляет аллегоризму метафизического подхода, редуцирующего, к примеру, изобразительное искусство к аллегории, семиотический символизм, одновременно оспаривая сведение литературы к понятийным содержаниям, а несловесных искусств к чистой форме. Речь у Петровского идет, таким образом, о смысле, и вопрос состоит в том, как этот смысл можно извлечь из художественного произведения, если это не понятийный смысл (*begrifflicher Inhalt*). Что брать за образец в подобном «взаимоосвещении»? Понятно, что он не может быть внешним общему понятию искусства. Будучи литературоведом и специалистом по поэтике, Петровский охотно признает первенство искусствознания и изобразительного искусства вообще, в которых элементы художественности, собственно художественные формы не отягощены содержательными, интеллектуальными и логическими формами столь очевидно, как в словесных искусствах. Особенно это касается музыки, где этих моментов вроде бы совсем нет. Однако это не значит, что музыка бессмысленна. Проблема в том, как ее можно интерпретировать, что считать единицей языка музыки и ее значением.

Петровский критикует точку зрения О. Вальцеля, настаивавшего на эксклюзивной оппозиции логического и художественного при анализе художественных произведений. Он справедливо усматривает здесь лазейку для психологизма, так как сведение художественного в искусстве только к форме-образу (*Gestalt*) приводит к необходимости отказываться от понимания смыслового содержания (*Gehalt*) в пользу психологических переживаний. Проблема состоит в рассогласованности вальцевской дихотомии *Gestalt* и *Gehalt* как раз на уровне языка. Невозможно одновременно говорить о языке искусства как художественном способе выражения смыслового содержания и его доступности только через переживание. Преобразование смыслового содержания в форму-образ оказывается особенно проблематичным именно в словесных искусствах, ибо для понимания их как чистой образной формы приходится существенно купировать сам предмет, — например, конкретное стихотворение, — до бессмысленного набора слов. По словам Петровского, соотносить с понятием языка только понятие переживания по меньшей мере недостаточно, ибо в таком случае придется закрывать глаза на ряд сторон в самом произведении, которые мы не только переживаем, но и «постигаем, уразумеваем, понимаем». Понятие языка искусства (*Sprache der Kunst*), таким образом, используется Вальцелем метафорически, как система чувственных образов, не образующая значения и не предполагающая понимание. Этот ход мысли неизбежно ведет к психологизму и субъективизму, заставляя ограничивать анализ столь же условной «значимостью» чувственных удовольствий.

Можно подумать, правда, что методологический подход Вальцеля больше соответствует анализу авангардного произведения искусства, в том числе и литературного. Но Петровский в дальнейшем специально обращается к анализу музыки, чтобы отвести возможные подозрения в литературоцентризме и традиционности своей исследовательской установки.

Он резюмирует свою позицию следующим образом:

Искусство всегда есть выражение некоторых имманентных ему содержаний (Gehalt), и система этих *выражающих знаков* есть язык искусства в прямом, а не метафорическом смысле. Этот язык не есть язык понятий, но и не есть система прямых и непосредственных симптомов переживаний, доступных только одному их сопереживанию. Это есть сфера своеобразных смыслов, *сообщаемых* искусством, в его формах как знаках, если угодно, — как символах²⁶.

Мы уже сказали, что идея филологической герменевтики и перенесение ее методов на другие виды искусств не предполагает, по Петровскому, навязывание языка литературы, а тем более логики, языкам живописи или музыки. Он настаивает на смысловой «автогенности» искусств²⁷.

Искусствознание может поучиться у литературоведения в плане того, как работает с языком искусства филологическая герменевтика, чтобы не принять за элемент художественности явно логические характеристики, например, риторический троп в музыке или элементы «литературщины» (банального нарративного содержания) в живописи, превращающую ее в иллюстративный материал. Но и обратно, поэтика может научиться у искусствоведения видеть границы художественного в произведении на уровне целостного плана и структуры изучаемого предмета.

Идея Петровского состояла в том, что для того, чтобы перевести что-то с одного языка на другой, нужно свободно и непосредственно владеть ими. Переводить язык видимого на язык слышимого-говорящего и обратно — означает оставаться в пределах интерпретируемого произведения искусства, его символической структуры, выражаемой в соответствующих слово-, или формо-образах и интерпретировать именно их, а не расхожий литературный сюжет или предметное значение наглядного объекта живописи.

Петровский приходит к идее переводимости с языка на язык искусств через образ художественного произведения как целого в его пространственно-временных, ритмических и композиционных формах, свойственных в большей или меньшей степени всем искусствам. Но опять же в уточнение позиции О. Вальцеля, он говорит не только о «родстве

²⁶ Петровский М. Поэтика и искусствознание // Искусство. 1927. Кн. II–III. С. 123–124.

²⁷ Но эта автогенность не отменяет у Петровского генерализующей постановки вопроса о смысле «художественности», объединяющей все искусства в их сущности. Ср. заключение его статьи. Там же. С. 138–139.

форм» и «соответствии художественного упорядочения материала» как сходстве отношений целого и частей в пределах формальной структуры замкнутых на себя произведений-монад, а о возможности перевода языка искусств пространственных (*des Nebeneinanders*) на язык искусств временных (*des Nacheinanders*) на уровне интерпретации самих же сингулярных произведений:

Смысл этого противоположения именно в том, что оно не является окончательным и абсолютным: компоненты феномена пространственного искусства не воспринимаются в абсолютной одновременности, и, с другой стороны, полнота восприятия феномена временного искусства требует известной одновременности «переживания» расположенных во временной последовательности его компонентов. *Nacheinander* включается в *Nebeneinander*, и *Nebeneinander* — в *Nacheinander*... И в этом примечательном явлении заключается, может быть, самая существенная предпосылка взаимного освещения искусств²⁸.

Петровский здесь позитивно ссылается на Вальцеля, а свой вклад видит в обратной ориентировке временных искусств на пространственные на основе перенесения на них темпоральных характеристик симметрии и ритма. Так перевод пространственных характеристик во временные и обратно делает время и пространство медиумами смысла. Это очень интересный ход, сближающий Петровского сразу и с И. Кантом, и с М. Фуко.

Характерно, что в этом плане сам Петровский говорит о «*реальном* переживании произведения временного искусства как целостного единства» и «*ритмическом переживании*» как примерах пространственной схематизации временного произведения. Задаваясь далее вопросом о возможности «перенесения ритмических (и вообще временных) характеристик на искусства пространственные»²⁹, он рассматривает помимо отношений части — целого еще такую имманентную структурную характеристику эстетического восприятия, как направленность на объект. Указание на своеобразную интенциональность художественно-эстетического сознания выдает в Петровском еще одного благодарного восприимчика феноменологических идей в России. Это понятие позволяет ему уйти от психологизма в понимании переживания, интерпретируя эту принципиальную направленность как действенный фактор и элемент пространственной композиции произведения, позволяющий говорить о «*приложении временных понятий и характеристик к произведениям пространственных искусств*»³⁰.

Но и в отношении искусств временных, даже музыки, Петровский усматривает возможность говорить не только о чистом выраже-

²⁸ Там же. С. 125.

²⁹ Там же. С. 127.

³⁰ Там же. С. 128.

нии чувств и переживаниях, противостоящих смысловому содержанию, но и об особом рисунке их последовательности, который носит объективно предметный характер. Петровский пишет о «тектонике „музыкального содержания“ произведения», тематической тектонике (Themenführung, «произведении тем») произведения, которая «не ограничивается уже только сферой чувств и настроений»³¹. Как такая она может быть применена и к анализу поэтических произведений.

10. Языки искусства.

Теоретические позиции философов ГАХН

Однако не только М. Петровский вышел на идею языка искусства и искусства как своего рода языка. Подобную идею мы встречаем у А. Габричевского и А. Циреса, Н. Жинкина и Н. Волкова, Ап. Соловьевой, О. А. Шор и др. Близка она и общей западноевропейской традиции философствования того времени в области искусства, связанной с развитием семиотики и герменевтики. Отличительной особенностью соответствующего хода мысли является уверенность в осмысленности произведений искусства при несводимости этого смысла к словарным значениям его внешних знаков. В отношении учеников Шпета и сотрудников Философского отделения ГАХН в целом можно говорить об ориентации на план выражения, поддерживающий с планом содержания опосредованную структурно-символическую связь через особое понимание его знаковой природы.

Это выгодно отличало их, между прочим, от социологов той же ГАХН. Хотя, как мы уже отмечали, присутствовали и сходства. В идее синтеза наук об искусстве можно при желании усмотреть версию очень важной для марксистски ориентированных социологов-производственников стратегии на преодоление «разделения чувственного» в области искусства, возвращение его в социальность, в круг повседневной жизни людей, сопровождаемый его пониманием как вида труда, и, соответственно, «преображением» самого труда как вида творческой деятельности человека.

Но в целом глубоко ошибочно было бы приписывать Шпету и его кругу какие-то редукционистские идеи, интеллектуализм или односторонний социологизм. Напротив, налицо узнаваемые структуралистские позиции, совмещенные с герменевтическими установками на истолкование и понимание искусства как знаковой реальности.

Применительно к этому кругу мыслителей можно говорить о школе и целом направлении исследований в философии искусства, встававшем в потенциально плодотворные взаимоотношения с эстетикой, искусствознанием, эпистемологией и другими гуманитарными науками, быстро развивавшимися в те годы. Философы ГАХН (и прежде всего Петровский, Ахманов, Жинкин, Волков и Габричевский) выделяли предметную основу синтетического изучения искусств. Эта основа мыс-

³¹ Там же. С. 129.

лилась ими как имманентная искусству в целом «художественность» в ее внутренних и внешних формах. Но в ее понимании, способах анализа и отношении к ней сферы смысла они совпадали лишь в самых общих чертах, порой даже поверхностно³².

Так, если М. Петровский, как мы видели, двигался в сторону всестороннего обмена методов художественных наук и «взаимоосвещения искусств», одновременно настаивая на автогенности их языков, в горизонте его общего понятия и постановки проблемы художественного в литературе³³, то Н. Волков работал, скорее, на разрыв, на дифференциацию искусствоведческих подходов, видя свою задачу как теоретика в проведении границ их полномочий и составления классификаций³⁴. Габричевский, выдвинув яркую идею «языка вещей»³⁵ как системы социальных знаков, в качестве которой можно понимать любое произведение искусства, тем не менее считал язык пространственных искусств неперевоодимым на язык слов и логических понятий, говоря даже о какой-то особой, эксклюзивной сфере смысла и понимания вещиности, закреплённой за соответствующими видами искусства³⁶. Подобная постановка вопроса, разумеется, предполагала несколько иное, чем напр., у Шпета и Петровского, понимание знака, автономности отдельных искусств и синтетичности философского искусствознания. Она в конечном счете привела Габричевского к морфологическому анализу художественных произведений, изучению формальных характеристик соответствующих «вещей», нежели к открытию их предметного социального смысла³⁷.

³² О теоретических противостояниях и смысловых связях внутри Академии и круга Г. Шпета см. также статьи Н. Плотникова, Н. Подземской, А. Хенниг в настоящем издании.

³³ Петровский М. Поэтика и искусствознание... С. 137–138.

³⁴ Ср. напр. его статью: Значение понятия изображения для теории живописи // Искусство. 1928. Т. 4. Кн. III–IV. С. 191–198.

³⁵ Ср. его статью «Язык вещей» 1920-х годов: «Всякое культурное единство, всякая социальная система, является всегда в тоже время системой знаков, ибо всякая вещь, начиная от собственного тела человека, его движений и звучаний и кончая любым отрезком мира, может быть принципиально вещью социальной, вещью выразительной, т. е. не только вещью, но и знаком, носителем смысла». Габричевский А. Морфология искусства. М., 2002. С. 31.

³⁶ См. Там же. С. 32: «Однако—если нет сомнений в том, что любая вещь может быть социальным знаком, мы все же еще не вправе утверждать, что любая вещь может быть словом, ибо под словом обычно разумеется знак, выражающий логический смысл... Вопрос заключается в том, каково выразительное значение других выразительных социальных вещей... каков характер смысла, выражаемого при помощи той или иной группы вещей-знаков? Каково значение означиваемого смысла к чувственному составу означивающей вещи? Каковы, наконец, законы преобразования вещи в зависимости от того или иного отношения между знаком и значением». Ср.: «Проблема особой выразительности вещи возникает в связи с проблемой пространственных искусств, поскольку, по-видимому, во всякой культуре наличествует особая сфера смысла, находящая себе свое выражение именно в этих искусствах и только в них». Там же. С. 34.

³⁷ Ср.: «Искусствознание, постепенно расшифровывая строение художественного образа в архитектуре, скульптуре, живописи, неминуемо приходит к проблеме своеоб-

11. Шпет о синтезе искусств

Сам Шпет связывал вопрос о синтезе исключительно с изящной словесностью. По его словам:

Структурность каждого искусства, каждого художественного произведения, т. е. органичность его строения, есть признак конкретности эстетических объектов, но отнюдь не синтетичности. Структура потому только структура, что каждая ее часть есть также индивидуальная часть, а не «сторона», не «качество», вообще не субъект отвлеченной категоричности. «Синтез» поэзии имеет только то «преимущество», что он есть синтез слова, самый напряженный и самый конденсированный. Только в структуре слова налицо все конструктивные «части» эстетического предмета. В музыке отщепляется смысл, в живописи, скульптуре затемняется уразумываемый предмет (слишком выступают «называемые» вещи)³⁸.

При этом Шпет исходил из понимания предмета не как какого-то пассивного субстрата, на который наука накладывает свои категории, а как уже артикулированной, структурированной в себе области герменевтических вещей, нуждающихся, по его словам, не столько в конципировании, сколько в интерпретации и понимании. Их «природа» не реальна, а сигнификативна и интенциональна, и требует соответствующего к себе отношения. Тем не менее вопрос о смысловом генезисе этой второй, символической природы, в которой целиком размещается отрешенное бытие произведений искусства, остался у Шпета до конца не проясненным. Его манифест «Проблемы современной эстетики» приходит только к развернутой постановке этого вопроса. Он ставится как задача раскрытия «полной внутренней расчлененной структуры» сознания внешней формы произведения через показ «пути приведения имманентных и внутренних форм выражения к этому непосредственно данному внешнему выражению»³⁹. Проблему отрешенной действительности и искусства как специфической предметной деятельности Шпет предполагал

разной „логики“ и „лингвистики“ вещей, без которой немислимо научное изучение художественного образа, его логики и выразительности». Там же.

³⁸ См.: Шпет Г. Эстетические фрагменты... С. 180. Ср. также из «Проблем современной эстетики»: «...поэтическое слово, будучи осмыслено, одновременно экспрессивно в звуке и интонации, и изобразительно (номинативно). „Слово“, как искусство, имплицитно все функции искусства, должно дать наиболее полную схему структуры искомого нами специфического предмета. Если уж пользоваться смешным применительно к искусству термином, то поэзия — наиболее „синтетическое“ искусство, единственный не чуждый „синтезу“ искусств». Там же. С. 321.

³⁹ Там же. С. 321. Попытки приближения к решению этой задачи можно позднее встретить у разных ученых Философского отделения ГАХН, например, у А. Циреса в «Языке портретного изображения» (из сборника «Искусство портрета». М., 1927. С. 86–158), у Н. Жинкина в «Проблеме эстетических форм», «Портретных формах», да и у самого Шпета во «Внутренней форме слова» и др. текстах второй половины 1920-х годов.

решать в более объемлющем контексте проблематики философии культуры, т. е. «других видов и типов культурной действительности» как деятельности по овнешнению природной действительности и его философскому осознанию (как «оправданию» природы через культуру)⁴⁰.

Заключение

Следует различать попытки внешнего синтеза искусств и синтетического изучения искусства. Последнее не ограничивается его специализированным рассмотрением по линиям: визуальное — словесное — пластическое, временное — пространственное, а анализирует его как целостный социально-антропологический феномен. Можно без натяжки сказать, что к началу 1920-х годов сама история поставила вопрос об общем, генерализующем все перечисленные подходы отношении к искусству. Более того, можно говорить о взаимопроникновении искусства и наук об искусстве в контексте получившего пусть и ненадолго в те годы позитивную динамику социального проекта.

Мы уже отмечали, что синтетические стратегии изучения искусств в ГАХН, внешне выражавшиеся в обязательных общих собраниях Академии, ее отделений и секций, были мотивированы не только интересом со стороны советской власти, а по большей части изменившейся после революции ситуацией в гуманитарных науках и в самом искусстве. Власть только по-своему на нее реагировала, стараясь сдерживать и контролировать вмешательства искусства не только в повседневную жизнь, но и в идеологию, т. е. на ее собственную территорию. Поэтому совершенно не случайно Луначарский в статье для №1 Бюллетеней ГАХН наряду с подчеркиванием государственной важности задачи «приспособления» искусства к «потребностям масс», культурного строительства и организации для этих целей всех научных сил, указывал как на одну из целей деятельности Академии — борьбу с проектом ЛЕФа⁴¹, ультралево́й организации и журнала, наследников дореволюционного кубофутуризма. Кстати, именно в ЛЕФе зародилась одна из наиболее любопытных искусствоведческих и художественных программ 1920-х годов, ориентированная на активную преобразующую роль искусства в общественном поле, уже в оппозиции охранительным тенденциям новой власти⁴². Но левовский жизнестроительный синтез фактографической теории и производственной практики искусств принципиально не устраивал не только Луначарского, но даже таких записных оппозиционеров нарождающе-

⁴⁰ Там же. С. 321–322. Более подробные разъяснения герменевтической философии Шпета содержатся в Заключение II и в III томе его «Истории как проблемы логики» (М., 2002. Ч. 2. С. 516–649), и в ряде работ 1920-х годов. Ср. его «История как предмет логики»; «Герменевтика и ее проблемы», «Язык и смысл» и др.

⁴¹ Там же. С. 15.

⁴² Подчинение ИНХУКа ГАХНу в 1924 году (хотя и только в финансовом плане) выглядит весьма симптоматично.

гося авторитаризма, как Л. Троцкий и Н. Бухарин. Они хотели противопоставить ему более послушный и даже манипулятивный вариант наукообразного контроля над искусством, задействующий последние достижения экспериментальной психологии, рефлексологии и психоанализа. По мысли того же Троцкого, он должен был управлять массовым телом на уровне чувственности, первичных рефлексов и инстинктов. И кстати, хотя и несколько упрощая, можно предположить, что проект своеобразной грамматики чувственности Кандинского, предполагавший возможность вызывать тем или иным сочетанием цветов и плоскостных форм предопределенные чувственные реакции у зрителя, воздействуя на его эмоции и управляя его аффектами, мог сильно заинтересовать наших первых «авангардных» наркомов. Т. е. мы предполагаем, что и открытие ГАХН, было в этом смысле частью разрабатываемой ими с начала 1920-х годов культурной политики. Ставки в этой игре были очень высоки.

Другой вопрос, насколько далеко мог зайти сам этот властный запрос? Насколько ученые могли ответить на него и соответствовать ему в плане реализации? В каком отношении к нему находились декларации взаимодействия специализированных наук в ГАХН? Насколько вообще оправдались синтетические манифесты гахновцев, и какое из отделений Академии ближе всего подошло к выработке жизнеспособного, хотя бы в потенции, варианта пресловутого «синтеза», который при этом мог скорее разочаровать тогдашних политтехнологов?

Чтобы почувствовать, какой разрыв лежал между реальной работой членов ГАХН в различных секциях и оптимистичными призывами к синтезу со стороны руководства, достаточно вспомнить, что в разные годы в Академии работали такие противоположные по своим позициям люди, как К. Малевич, К. Юон или М. Гинзбург, практики ИНХУКа и теоретики ЛЕФа, такой традиционный психолог, как Г. Челпанов и такой авангардист, как Л. Выготский, одиозный проф. И. Ермаков и позитивный проф. П. Карпов, апокалиптический Н. Бердяев и зловещая Л. Аксельрод. Ничем не преодолимую пропасть демонстрируют сами названия докладов, читавшихся в различных отделениях и секциях ГАХН, — от «Разбора речи А. И. Рыкова о новой оппозиции» (В. Н. Иваницкая-Мурузи) и «Художественного творчества при прогрессивном параличе» (П. Карпов) до «Поэтики Гетевского Западно-Восточного Дивана» (А. Г. Габричевский) и «Трактовки волос в римской скульптуре» (М. Кобылина).

В этих условиях философы ГАХН предложили наиболее универсальные основания и принципы для искомого синтеза, которые не сводились к специальным предметам научного знания. Позиция Шпета в этом вопросе хорошо известна — принципы новой науки должны быть имманентны ее предмету — искусству, а не почерпнуты из других источников. А предмет этот носил, по Шпету, преимущественно символический знаковый характер. Вопрос состоял только в том, как понимать природу знака, и путь от знака к значению. Учение Шпета о знаке как социальном отношении способно было в этом плане предложить искусствоведению не толь-

ко продуктивный ориентир дальнейшего развития, но и действенный инструментальный конкретный анализ художественных произведений⁴³.

Из этой же перспективы следует понимать и формулировку Шпета из доклада 1926 года в ГАХН «Познание и искусство»: «Термин „искусство“ в дальнейшем берется не в широком смысле степени умения и не в узком смысле эстетического определения, а в смысле „художества“, как факта культурной истории, определяемого всей полнотой социального развития»⁴⁴. Искусство предстает здесь как вид знания («прикладная философия»), но не столько в плане выражаемых в нем художественными средствами научных и философских истин, сколько в виде соответствующей эпохе конфигурации видимого и говоримого, производящей новые «вещи», которые уже провоцируют новые смыслы и постановки вопросов⁴⁵.

Именно акцент на производство новых вещей⁴⁶ и отношений к ним отличает подход философов ГАХН от традиционных метафизических подходов к искусству, редукционизма психологов, сводящих искусство к чувственным переживаниям, и догматизма социологов, видящих в нем только иллюстрацию содержаний социологического знания и выражения общественных отношений.

Хотя уже отмеченная выше близость подходов к природе искусства у философов ГАХН и зарождавшейся в те годы социологии искусства была связана именно с понятием художественной вещи как результатом особого вида человеческой деятельности (по сути, трудовой), через которую только и могут проявить себя в дальнейшем (через интерпретацию и понимание) новые знания и социально-культурные смыслы.

По другой линии философский подход коммуницировал и с позициями представителей Психологического отделения. Прежде всего, через психологическую экспериментацию, опыт восприятия и переживания, хотя и понимаемых не в психологическом смысле.

Соответственно, у Психологического отделения были свои пересечения с отделением Социологическим. Как мы пытались показать, ПО и СО в большей степени склонялись к авторитарному подчинению искусств и наук об искусстве собственным редукционистским стратеги-

⁴³ См. его: Язык и смысл // Шпет Г. Мысль и слово. М., 2005. С. 470–568.

⁴⁴ См.: Шпет Г. Искусство как вид знания... С. 101.

⁴⁵ Такому знанию, по Ж. Делезу, как схеме практического взаимодействия, высказываемого и видимого в контексте каждой исторической формации, ничего не предшествует: «Это значит, что знание существует в зависимости от весьма разнообразных „порогов“, которые маркируют соответствующее количество тонких слоев, разрывов и ориентаций в каждой рассматриваемой страте. В этом смысле недостаточно говорить о „пороге эпистемологизации“: последний уже ориентирован в направлении, ведущем к науке и пересекающем также собственный порог «научности», и, возможно, порог формализации». См.: Делез Ж. Фуко... С. 76.

⁴⁶ Эту сторону современного понимания искусства выделял и А. Ф. Лосев в своей статье «Искусство» для Словаря художественных терминов ГАХН (она будет опубликована в итоговом томе проекта «Язык вещей», см. прим. 1).

ям. Но если редукционизм социологов был объективистский, внешний автономному бытию произведения, то редукционизм психологов носил субъективистский характер, не менее чуждый природе искусства.

И только Философское отделение предложило соблюдающую интересы и автономию всех наук модель взаимодействия их искусствovedческих стратегий. В этом выразился своеобразный демократизм философского подхода к общей исследовательской работе в ГАХН, оставляющий открытой возможность для специальных научных экспериментов и не претендующий на захват и подчинение различных исследовательских установок в области искусствознания.

Философия искусства функционировала здесь как орудие, разрезающее привычные и ставшие автоматическими отношения «слов» и «вещей» и вычерчивающее линии смысловых событий в высказываниях о конкретных произведениях искусства⁴⁷. Она претендовала, как мы уже сказали, только на переформулировку на новом историческом этапе самых общих философских и логических концептов, таких, например, как знак, смысл, различие, подобие, форма и т.д.

При таком подходе наука как форма выражения знания должна задавать границы поля выразимости, определяя, например, «что есть искусство», «что такое художественное» и т.д. Само же искусство должно определять поле видимости как очертания реального социального поля.

Потребность в науке об искусстве возникает, когда экспериментальное искусство выпадает из поля высказывания, отрываясь тем самым от «реальности», как единства страты. Таким образом, первая получает от последнего экспертные полномочия, ограничивая возможности произвольным формам культурно-социальной активности называться искусством. Но сама страта как образ социального, задавая направления и науке, и искусству, может изменяться, искажая и подменяя форму зримого иллюзией невидимого⁴⁸. Тогда уже искусство берет на себя инициативу, сохраняя образ справедливого социального устройства и борясь за него с наукой, часто выполняющей охранительные функции и поддерживающей консервативные сценарии общественного развития. Так, наука и искусство могут дополнять друг друга, перераспределяя зримое и высказываемое в отношении к самой исторической формации и достигая синтеза в сингулярных событийных точках — в настоящих произведениях искусства и формах разумного социального мира⁴⁹.

Берлин – Бохум – Москва, декабрь 2009 – апрель 2010

⁴⁷ Мы уже писали о принципиально сближающихся в рамках подобной стратегии идея Шпета даже с проектом В. Кандинского: Чубаров И. Между бессмыслицей и абсурдом // Вопросы философии. 2009. № 4. С. 124.

⁴⁸ Например, в ситуации новой капитализации общественного производства в 1920-е годы и затем индустриализации 1930-х годов.

⁴⁹ Ср. также цит. книгу Ж. Делеза: «Знание не является наукой и неотделимо от тех или иных порогов [порогов этизации, эстетизации, политизации и т.д. — И. Ч.], с которых оно начинается, даже если оно представляет собой перцептивный опыт или

Приложение

Ниже мы предлагаем идеальную схему взаимодействия отделений и искусствознания в ГАХН, не реализованную, к сожалению, исторически. Рис.1–4.

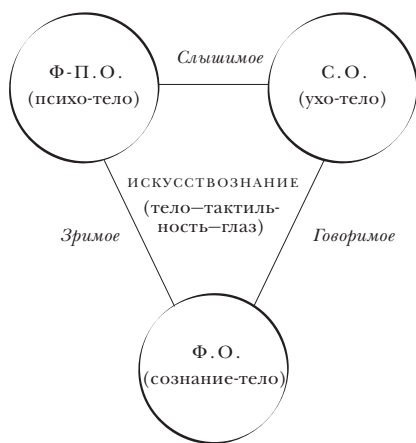


РИС.1

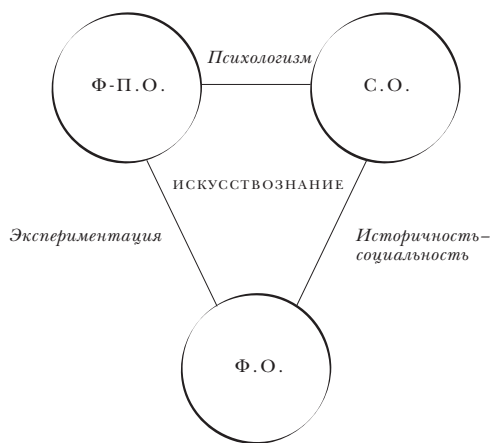


РИС.2

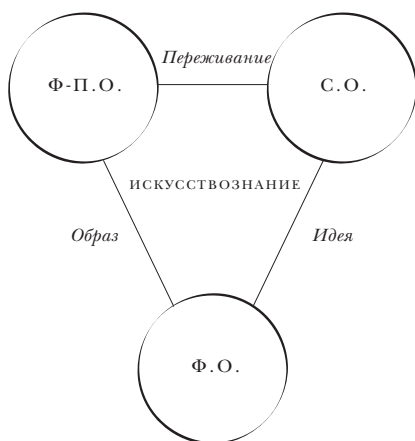


РИС.3

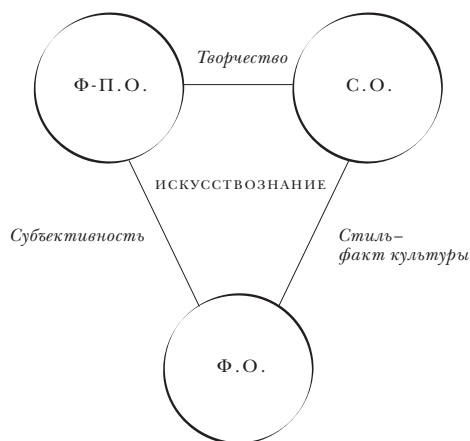


РИС.4

ценности воображаемого, идеи эпохи или данные общественного мнения. Знание представляет собой единство страты, распределяющейся по различным порогам; сама же страта может существовать только как нагромождение этих порогов с различной ориентацией, и наука является лишь одной из таких ориентаций». С. 76–77.

АЛЕКСАНДР ДМИТРИЕВ

Литературоведение в ГАХН между философией, поэтикой и социологией

Три указанных модуса понимания литературы — условно, метафизический, эстетический, и общественный — представляют для 1920-х годов не столько отдельные научные дисциплины со своими границами, а в первую очередь — способы видения, трактовки словесного творчества. С этими тремя исследовательскими перспективами были также связаны и определенные культурные и идеологические горизонты и ориентации. В тогдашнем контексте *философия* искусства и литературы понималась в первую очередь как подраздел прежней «идеалистической» и «буржуазной» эстетики, тогда как под «*социологией*» в гуманитарной науке чаще всего понимали несколько расплывчатую сферу референций, так или иначе отсылающую к официальной, «марксистской» позиции. Соответственно, *поэтика* виделась таким разделом знания о литературе, которая вычленяла наиболее общие закономерности ее имманентного развития — в отличие от традиционной академической филологии, занятой обработкой и детализацией историко-литературного материала.

Все три исследовательских подхода, хотя и в неравной степени, были представлены в деятельности Государственной Академии художественных наук (здесь нужно сразу отметить, что опубликованные тогда работы только частично отражают многообразие искусствоведческих и филологических изысканий в рамках Академии, поскольку многие доклады, подготовленные сборники статей или словари так и остались достоянием архива). Сама Академия была учреждением более сложно организованным и разноориентированным, чем это представляется во многих современных публикациях с их почти неслучайным «шпетоцентризмом»; достаточно упомянуть в качестве своеобразных антиподов Алексея Лосева «справа» и президента академии, единомышленника Владимира Фриче, литературоведа Петра Когана «слева»¹. Для совре-

¹ Дунаев А. Г. Лосев и ГАХН (исследование архивных материалов и публикация докладов 20-х годов) // А. Ф. Лосев и культура XX века. М., 1991. С. 197–220; Денн М.

менников разнообразие мнений внутри ГАХН также было совершенно очевидным, к чему добавлялись и расхождения поколенческие (характерны в этом смысле позднейшие мемуарные сожаления Бориса Горнунга о слишком тесной связи Шпета с «пречистенцами» и «московскими меркуриями»²). Наконец, достаточно условным является и привычное ныне выделение особого «круга ГАХН» (обычно отождествляемого с соратниками и последователями Шпета), ибо ни место в штатном расписании Академии, ни даже частота выступлений в заседаниях ее отделений и секций сами по себе еще не могут дать нам абсолютно объективной меры причастности того или иного исследователя к выработке общего направления изучения искусства в стенах этого учреждения. В середине и во второй половине 1920-х годов для исследователей литературы в Москве, особенно для сторонников социологического направления, ГАХН была не заглавным, но лишь *одним из* нескольких учреждений гуманитарного профиля, где была востребована их активность: в первую очередь это РАНИОН с Институтом языка и литературы, Ком-академия и отчасти — Московский университет и Литературный институт. Целый ряд исследователей сочетали сотрудничество с ГАХН с работой в других организациях, включая только что перечисленные. Наша задача в рамках статьи — не столько сместить естественный «шпетовский» акцент в изучении ГАХН на внимание к «социологам» или знатокам поэтики как в первую очередь техники искусства, сколько показать основу их общих референций и взаимодействий, но не противостояния. Что же могло их объединять? Прежде всего, укажем на организационные рамки.

1

Собственно литературоведением в академии занимались в рамках трех ведущих центров. Прежде всего, это Философское отделение (и Комиссия по изучению художественной формы, пик активности которой приходился на 1923–1924 годы). На Социологическом отделении существовала специальная Литературная комиссия (отделение возглавлял Фриче, а работали там не только марксисты, вроде Любови Аксельрод, но и Николай Пиксанов, Павел Сакулин и даже молодой тогда искусствовед А. А. Сидоров). Наконец, во второй половине 1920-х в филологической работе академии особенно выделяется Литературная секция с ее подсекциями теоретической поэтики (где встречаются бывшие активные участники заседаний Комиссии по изучению художественной формы), русской литературы, западной литературы и т. д. Имен-

От науки о логосе к топологии двух видов познания // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2003. № 1. С. 21–30; Марксистское искусствознание и В. М. Фриче. М., 1930.

² Горнунг Б. В. Поход времени. Кн. 2: Статьи и эссе. М., 2001. С. 354 сл.

но в рамках этих двух последних подразделений в академии велась и более привычная филолого-академическая работа (доклады Ю. Оксмана, Н. Пиксанова и др., о которых сообщалось в хронике, печатаемой Бюллетенями ГАХН).

Кроме того, литературой в рамках ГАХН занимались и на Физико-психологическом отделении (Комиссия по изучению художественного творчества и Комиссия по изучению восприятия и т. д.). Уже глядя на эту «чересполосицу», можно отметить, что наша привычная — для конца XX столетия — академическая сетка дисциплин, связанных с литературой, не проецируется прямо на размежевания 1920-х годов, тем более в таком специфическом и принципиально разноориентированном учреждении, каким была ГАХН. Точно также нужно быть осторожным, избегая прямого прочтения тогдашних шпетовских (или чуть шире — гахновских) терминов «знака», «герменевтики», «структуры» в рамках уже современного теоретического языка, без необходимых историзирующих оговорок и корректив, чтобы избежать анахронизмов и историко-научной «омонимии». Намечая основные линии трактовки литературного творчества в рамках ГАХН, следует отказаться от соблазна давать черно-белую картину бескомпромиссного противостояния «плохих» вульгарных социологов (соседство с которыми приходилось терпеть, исключительно подчиняясь «духу времени») и «хороших» сторонников Шпета, во всем согласных между собой и наставником. Ведь далеко не во всем были единодушны со Шпетом входившие в круг ГАХН лингвисты (вроде Аполлинарии Соловьевой и Розалии Шор³); ряд оговорок относительно концепции Шпета можно найти и в отклике Г. О. Винокура на «Эстетические фрагменты» в альманахе «Чет и нечет»⁴.

Обычно «визитной карточкой» гахновской филологии считают два сборника 1926–1927 годов («Художественная форма» и два выпуска «*Arg Poetica*»). Наиболее близким к Шпету среди *филологов* круга ГАХН следует считать, вероятно, Михаила Петровского, сотрудника Философского отделения, приверженца морфологического направления (с сознательной ориентацией на достижения немецкой науки) и автора исследований о немецкой или русской классике⁵. Эта «дробность» трактовок литературы, как мне представляется, была связана отнюдь не только с наличием разных групп и платформ внутри ГАХН, но также и с неоднозначностью определения ее у самого ведущего теоретика Академии — Густава Шпета.

³ Щедрина Т. Г. «Я пишу как эхо другого...». Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 217–220.

⁴ См. комментарии М. И. Шапира: Винокур Г. О. Филологические исследования. М., 1990. С. 314–316.

⁵ См. подробней о московском формализме: Depretto C. *Le Formalisme en Russie* Paris: Institut d'études slaves, 2009. P. 162–176; Дмитриев А. Н. Как сделан (и почему оказался антиквирован) московский формализм // Исследования по истории русской мысли. Ежегодник 2006–2007. М., 2009. С. 121–140.

На наш взгляд, в мышлении Шпета 1920-х можно увидеть характерное напряжение двух полюсов понимания эстетического. Первый связан с предметным, надвременным и идеальным началом — с конститутивным «что» искусства. Другой — отсылает к изменчивому, конкретно-научному и исторически вариативному срезу рассмотрения искусства, который особенно важен в плане изучения деятельности Шпета как организатора и идеолога ГАХН. «Эстетические фрагменты» с их противопоставлением Пушкина или хотя бы Андрея Белого «мельтешению» обыденной действительности объединяла идея философского преображения «частных» художественных дисциплин, в частности поэтики:

Вокруг поэтического произведения к его услугам располагаются не только синтаксис, но со всем материальным богатством стилистика данного языка. Почерпая отсюда поэтические модели и фикции, поэтика по ним строит, шьет словесный наряд для своей мысли, заменяя им обесцвечившиеся и истрепавшиеся от повседневного употребления названия вещей. Поэтика — наука об фасонах словесных одеяний мысли. <...> Всякая формально-предметная дисциплина имеет необходимый коррелят в конкретном и материальном учении философии о самом смысле, развивающемся по этим формам, или вообще об жизни и игре отражающегося на гранях форм и преломляющегося через них сознания. История научного сознания есть история действительного осуществления в науке одной из возможностей логического сознания вообще. Равным образом и из возможных форм творчества и искусства действительно осуществленные имеют свою историю, как историю эстетического сознания⁶.

Совсем по-другому соотношение конкретной науки об искусстве и теоретической философии Шпет будет описывать несколько лет спустя:

Искусствознание есть знание о фактах, эмпирическое, и методы установления понятий искусствознания должны быть также эмпирическими. Не дело, конечно, искусствознания оправдывать свой эмпирический метод, ее дело — работать им. Некоторых исследователей, по-видимому, в ложном направлении толкает первый же вопрос искусствознания: что такое искусство? Считают, что при этом нужно указать сущность и смысл искусства, а это — вопросы философии. Если это действительно вопросы философии, то они философским методом и разрешаются; что касается эмпирического искусствознания, то оно с более или менее ясным сознанием отправляется от этого предмета

⁶ Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты // Шпет Г. Г. Сочинения. М., 1989. С. 447–448.

с его осмысленным содержанием и идет к нему, но прямо изучает оно не его, а вещи искусства, как они даны в реальной социально-исторической обстановке⁷.

Между тем эти два указанных полюса обозначали лишь интенции, векторы развития некоего единого персонального видения философа, которые в его творчестве опосредовались некой общей рамкой телеологии культуры как исторического самосознания универсального человечества. Так, уже в начале обобщающей работы середины 1920-х годов — исследования «Литература» — Шпет, с одной стороны, подчеркивал автономный, скорее, даже «автотелический» момент как абсолютно необходимый для бытия искусства как такового: «Искусство существенно включает в себя, в свое содержание интимный культ творческих сил и собственной материи. Словесное искусство без культа слова — несносный цинизм». В то же время, как хорошо показывает эта же статья, Шпет был далек от горячей и безотчетной проповеди ценности «искусства для искусства». Шпет пытается снять противоречие «идеального», «духовного» и «конкретно-исторического», «материального» в искусстве указанием на его всеобщую культурную роль хранителя памяти и органа самосознания всего человечества:

Слово универсально, как само сознание, и потому-то оно и есть выражение и объективация всего культурного духа человечества: человеческих воззрений, понимания, знания, замысла энтузиазмов, волнений интересов и идеалов. Как всеобъемлюще по своему существу слово, так всеобъемлюща по содержанию и смыслу литература, ибо она не частный вид общего слова, а его особая форма. Предмет литературы — в реальном культурном осуществлении сознательного начала человека, в полноте его духовных проявлений и возможностей. Литературное сознание есть сознание, направленное на предмет, смысл и содержание которого — конкретно-эмпирический дух человека в его развитии и в его истории. Поэтому о литературе можно с полным правом сказать, что она в своей идеальности есть воплощение, материализация самосознания как такового и в своей реальности — выражение исторического человеческого самосознания, сознания человеком себя как становящегося исторического объекта⁸.

Отметим, что этот синтез «эстетического» и «конкретно-исторического» осуществляется именно в связи с чрезвычайно нагруженным центральным понятием *Слова*, в сфере литературы. Ей Шпет явно отдает приоритет по сравнению с другими видами творчества — считая ее

⁷ Шпет Г. Г. К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения // Бюллетень ГАХН. 1926. № 4–5. С. 7.

⁸ Шпет Г. Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / Отв. редактор-составитель Т. Г. Щедрина. М., 2007. С. 163, 165.

воплощением искусства как такового. Примечательной вехой споров о литературе в рамках ГАХН стала развернутая полемика между Густавом Шпетом и Борисом Ярхо в конце 1924 года о границах и возможностях научного литературоведения⁹. При этом сторонником скрупулезно точного, «естественно-научного» и статистического изучения словесного искусства выступал Ярхо, его оппонент Шпет настаивал на культурно-исторической и философско-теоретической нагруженности и опосредованности факта искусства. В тезисах к дискуссии, которые сам Шпет предлагал напечатать ограниченным тиражом (датованы началом декабря 1924 года), он также демонстрирует сопряжение социологического и эстетического через историю культуры (см. 6 и 7 тезисы):

Имманентная необходимость литературного слова раскрывается в анализе предмета самой литературы как *suī generis* коллективного сознания, преодолевающее этническое многообразие диалектов созданием общего литературного языка.

Со стороны содержания литература служит сохранению культурного прошлого народа, со стороны формы — предохранению художественной формы слова от его дегенерации в устной словесности.

В духе раннего формализма он в тезисах указывает на «тропированное в противоположность терминированному, художественное в противоположность прагматическому, письменное в противоположность устному»¹⁰. Но к середине 1920-х у самих формалистов понимание художественного через оппозицию к функциональному (поэтическое *vs.* практическое) уступает более нюансированному видению — особенно у П. Г. Богатырева с его вниманием к фольклору и взаимоотношениям «высокой» и «народной» культур¹¹. Ушедшее в традицию или шаблон для поздних формалистов уже не вытесняется за пределы эстетической системы, а осознается как важный ее элемент. У Шпета же культура понимается не релятивно и технически, но лишь в рамках ценностных иерархических представлений. Акцент на целостности, обеспечении народного единства и задании общего эстетического канона сближает, на наш взгляд, понимание литературы у Шпета середины 1920-х с точкой зрения тогдашних социологов литературы, прежде всего из школы Переверзева.

⁹ Текст Ярхо стал основой его обширной статьи: Ярхо Б. И. Границы научного литературоведения // Искусство. 1925. № 2; 1927. № 1. См.: Акимов М. В., Шапир М. И. Борис Исаакович Ярхо и стратегия «точного литературоведения» // Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения. М., 2006. С. XI–XII.

¹⁰ Шпет Г. Г. Искусство как вид знания... С. 682–683 (ср.: Чубаров И. М. (ред.). Словарь художественных терминов. ГАХН. 1923–1929. М., 2005. С. 441).

¹¹ См., в частности: Богатырев П. Стихотворение Пушкина «Гусар», его источники и его влияние на народную словесность // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923.

Во второй половине 1920-х годов под эгидой Социологического разряда ГАХН был подготовлен сборник «Литературоведение», который стал ключевым манифестом т.н. «переверзианской» школы. Помимо самого мэтра — Валерьяна Федоровича Переверзева, марксистского критика с дореволюционным стажем, прочие статьи в нем были написаны его учениками Иваном Беспаловым, Ульрихом Фохтом, Василием Совсуном и Геннадием Пospelовым (который уже с 1930-х годов станет одной из ключевых фигур советской теории литературы и будет возглавлять соответствующую кафедру филологического факультета МГУ вплоть до 1980-х годов)¹². Именно в статье Пospelова социологический подход к пониманию литературы раскрывал в качестве основного ее задания кодификацию / канонизацию общественно-значимой системы переживаний:

Назначение поэзии и вообще искусства заключается в том, что она канонизирует новые этапы в развитии общественно-групповых переживаний.

Общественная действительность создает у людей их психический строй, причиняет его. Искусство внушает людям только что причиняемые им переживания, канонизирует их. Происходит, как говорил Аристотель, очищение подобных аффектов. Когда-то канонизаторами выступали большинство членов общества, целый «хор». Постепенно и здесь произошло разделение труда, известная специализация ради экономии сил. Канонизаторами сделались отдельные лица — поэты.

В этом заключается организующая роль поэзии и вообще искусства, отличная от роли других областей идеологического творчества...

Итак, всякое поэтическое произведение есть строй переживаний определенной общественной группы в определенный момент ее развития, канонизированный путем объективации в слове для приспособленного перехода данной группы в новые общественные отношения¹³.

Стоит обратить внимание на то, как здесь переосмыслиется социологически (в рамках довольно грубой схемы) эстетический принцип «канонизации», выдвинутый формалистами. Но дело было не только в одностороннем заимствовании и переписывании «социологистами» чужих понятий и установок; в 1920-е годы можно говорить и об обратном направленном процессе: обращении самих ученых «старой» школы

¹² См. подробнее об атмосфере вокруг сборника: Тимофеев Л. И., Пospelов Г. Н. Устные мемуары. М., 2003. С. 51–52, 79–83 (и очень ценные комментарии Н. Панькова).

¹³ Пospelов Г. К методике историко-литературного исследования // Литературоведение / Сб. статей под ред. В. Ф. Переверзева. М., 1928. С. 65. Даже внимательный критик Переверзева с позиций марксистской ортодоксии соглашался тогда с Пospelовым, что задача литературы заключается в канонизации новых общественно-групповых переживаний (Тимофеев Л. К проблематике марксистского литературоведения // На литературном посту. Декабрь 1928. № 24. С. 26).

к социологической проблематике¹⁴. Уместно ли видеть в этом сдвиге — в ретроспективе — только влияние обстоятельств и конъюнктурность (в 1928–1929 году сами сторонники марксизма, включая переверзианцев, много писали о «капитуляции» формалистов или полупризнании теми ошибочности своих исходных воззрений)¹⁵. Так или иначе отсылка Шпета к динамике и первенствующей культурной миссии литературного сознания (в статье «Литература») оказывается весьма созвучной социо-гносеологической программе Пospelова:

По предмету и содержанию литературное сознание есть сознание народом собственной народности в ее собственном историческом образовании, растущем в преодолении внешних препон и в борьбе внутренних разделений и расслоений. И какое бы многообразие не вносилось внутрь культурно-исторического единства его расслоением и классификацией, каким бы разнообразием не обогащались формы и содержание литературного выражения слоев и классов народности, формально объединяющим моментом всегда остается само слово, которое до конца оказывается общною, пусть даже и единственную стихией в борьбе и столкновении образующихся многообразий¹⁶.

У вице-президента ГАХН куда сильнее подчеркивается миссия литературы по поддержанию целостности культурного развития, а не просто отражение в ней спектра мировидения разных социальных групп. Едва ли Шпет согласился бы с попыткой связать социальные феномены с художественными формами через коллективную психологию — так, как это делал Пospelов: «Всякий строй социально-групповых переживаний, причиненный определенными общественными отношениями, овеществляется поэтически в определенных стилевых формах. Характер этого строя функционально определяет собой стиль произведений»¹⁷. Вместо примитивного отыскания социологического эквивалента искусства (в духе Плеханова, как предлагали ведущие критики журнала «На литературном посту», вроде Г.Лелевича или ленинградский

¹⁴ См. подробнее: Ефимов Н. И. Социология литературы. Смоленск, 1927 (лучший обзор литературы 1920-х годов); Ефимов Н. И. Формализм в русском литературоведении // Научные известия Смоленского госуниверситета. 1929. Т. 5. Вып. 3. С. 31–107; Дмитриев А. Н. Русский формализм и перспективы социологического изучения литературы // Проблемы социального и гуманитарного знания. СПб., 1999; Вып. II. СПб., 2000. С. 367–398.

¹⁵ См., например: Переверзев В. Ф. Социологический метод формалистов // Литература и марксизм. 1929. № 1 (об Эйхенбауме и Шкловском). См. также рецензии московских авторов-марксистов на труды «умеренных» формалистов и их союзников: Прозоров А. Формальные проблемы или формальный метод (рец. на книгу: В. Жирмунский. Вопросы теории литературы) // На литературном посту. 1928. № 23. С. 4–16; Фохт У. Р. Рец. на книгу: Б. Энгельгардт. Теория формального метода // Печать и революция. 1927. Кн. 6.

¹⁶ Шпет Г. Г. Искусство как вид знания... С. 170.

¹⁷ Пospelов Г. К методике историко-литературного исследования... С. 66.

штатный оппонент формалистов Г. Горбачев) Пospelов, любитель терминов и определений, стремившийся самостоятельно мыслить в рамках переверзевской школы, пытался выстроить каузальное социологическое объяснение стиля произведения. Это объяснение было сложным и ступенчатым: двигаясь от верхних планов структуры «вниз», следовало раскрыть порождающий социопсихологический комплекс, чтобы затем, возвращаясь «вверх», к особенностям самого произведения, уловить организующие его образные мотивы. Вскоре после выхода сборника «Литературоведение» в печати (в ведущем рапповском журнале «На литературном посту») начали появляться резко критические материалы о переверзевской школе¹⁸, а апофеозом критики стала дискуссия в Комакадемии в конце 1929 года. В результате учение Переверзева было окончательно политически и идейно дискредитировано и увязано с меньшевизмом и механицизмом (параллельно в резолюции Комакадемии поминались Шпет и Лосев как «представители архиреакционных, объективно-идеалистических, мистических воззрений», «реставратор субъективно-социологического, народнического, эклектического направления» Сакулин, активизация «откровенно буржуазной» формалистской школы)¹⁹. Впрочем, к тому времени была уже окончательно разгромлена и полностью преобразована прежняя Государственная академия художественных наук.

4

Недолгий срок существования Академии тем не менее дает возможность хотя бы гипотетически поставить вопрос о возможности *принципиального научного* диалога между различными трактовками литературы в переходной идейной атмосфере 1920-х годов. Обычно в дискуссионный круг литературоведения 1920-х годов принято включать собственно гуманитариев: самих формалистов (включая «эклектика» Жирмунского), философов круга Шпета и самостоятельных мыслителей (от Б. Энгельгардта до А. Лосева), представителей академического литературоведения (от В. Перетца до Б. Ярхо). Остается вопрос — можно ли считать последователей марксизма полноправными участниками этого полилога? Считали ли себя сторонники Переверзева, петроградские формалисты и московские философы членами некоего коллективного

¹⁸ См.: Григорьев М. Критические заметки о «литературоведении» В. Ф. Переверзева // На литературном посту. Декабрь 1928. № 23. С. 17–25; Горбачев Г. Бытие и познание в понимании Переверзева // Звезда. 1929. № 3 и др. См. попытку опровергнуть «ортодоксов»: Переверзев В. Ф. Проблемы марксистского литературоведения // Литература и марксизм. 1929. Кн. 2. Предварительные итоги см.: Ефимов Н. Литературоведение революционной эпохи. Вып. 1. Эйдологическое направление (школа проф. Переверзева). Владивосток, 1930 [Труды ДВГУ. Сер. IV. № 5].

¹⁹ Против механического литературоведения. Дискуссия о концепции В. Переверзева. М., 1930. С. 198–199.

научного сообщества, пусть и с весьма широкими границами? Впервые этот вопрос — о месте марксистов в собственно академических дебатах в обществоведении — был поставлен еще в середине 1970-х годов Сьюзан Гросс Соломон (на примере споров среди аграрников времен НЭПа)²⁰. Насколько о подобном взаимодействии можно говорить на примере филологов? Что объединяло последователей Дильтея, Гильдебрандта, Вундта и Плеханова в рамках одной Академии, кроме общей ее структуры, которую более решительные марксисты конца 1920-х (еще до «великого перелома») сравнивали с взаимодействием лебедя, рака и щуки из крыловской басни?²¹

Если Ярхо мог изложить свои взгляды на литературу на страницах журнала «Искусство» после дискуссии со Шпетом, то литературоведческие соображения «позднего» Шпета во многом остались достоянием архива. Зато гораздо больше Шпета и Ярхо публиковался на темы социологии и литературы в 1920-е годы ученый старшего поколения Павел Никитич Сакулин, член Социологического и Философского отделений ГАХН с момента основания Академии. Его энергичные попытки адаптировать социологический метод и марксизм к академическому «мейнстриму» вызвали резкое неприятие у более традиционно ориентированных коллег (его кандидатуру на выборах во всесоюзную Академию провалили усилиями В. Перетца в 1927 году²², и академиком он смог стать только за год до смерти, в 1929-м). Его ширококвещательная итоговая работа «Наука о литературе» должна была включать пятнадцать специальных очерков, из которых он успел издать три: о литературных стилях, о социологическом методе и итоговый — о синтетическом построении истории литературы. Ученый последовательно пытался одновременно оставаться в пределах имманентной поэтики и всецело учитывать принцип социологического монизма, в том числе и в спорах с опоязовцами:

...Рискуя оказаться в глазах Б. М. Эйхенбаума эклектиком, я держусь того мнения, что социологический метод в истории литературы не только возможен, но и необходим, и что, оперируя им, мы не уступим ни одной пяди той автономной области, которая по праву принадлежит науке

²⁰ Gross S. S. Rural Scholars and Cultural Revolution // Cultural Revolution in Russia, 1928–1931 / Ed. by Sh. Fitzpatrick. Bloomington, 1978. Особенно P. 138–139.

²¹ «Программой для всего журнала, в котором марксисты уживаются с идеалистами самоневейшей формации, ее (вышеупомянутую статью Ярхо. — А. Д.) назвать, конечно, нельзя. Однако другой методологии литературоведения ГАХН покамест не дала. Вместе с тем статья Ярхо все-таки характерна для такого, напоминающего басню Крылова о лебедь, раке и щуке, объединения, как ГАХН» — Прозоров А. Границы ученого формализма (рец. на ст.: Б. И. Ярхо. Границы научного литературоведения) // На литературном посту. Август 1927. № 15–16. С. 8.

²² Робинсон М. А. Судьбы академической элиты: Отечественное славяноведение (1917 — начало 1930-х годов). М., 2004. С. 329–337.

о литературе. Может быть, это и будет та «специфическая социология», которую готов допустить Б. М. Эйхенбаум²³.

«Промежуточная» позиция Сакулина вызывала неприятие и у тогдашних марксистских критиков (помимо специальной дискуссии о понимании Плеханова с Переверзевым²⁴ он стал участником более широкой полемики о перспективах литературоведения с «неистовыми ревниителями» на страницах журнала «Печать и революция»²⁵). Даже в специальной работе о социологическом методе Сакулин все же выделял некую сферу литературного бытия, которая не делилась бы без остатка на воздействия общественных процессов:

На очереди вопрос: как протекает работа сознания в каузальных условиях общественного бытия? В частности, как живет литература, сдавленная несколькими кольцами влияния? Сбросить с себя это иго социальных факторов литература не может: она сама — одной природы с ними, т. е. той же социальной природы. Следовательно, литература не стремится к абсолютной автономии, которая была бы для нее призрачным существованием вне времени и пространства. Это просто фактически невысказано. Но установить «нормальные» отношения к другим сферам жизни и, стало быть, к факторам необходимо: это не только вопрос достоинства литературы как огромной области человеческого творчества, но и вопрос ее жизни и смерти. Литература, можно сказать, ведет борьбу за независимое существование, подчиняется далеко не каждому воздействию на нее и принимает лишь то, что не противоречит ее собственной природе. Ибо у нее все-таки своя природа²⁶.

Истоком и основой «своей природы» литературы у Сакулина оказывался не функциональный эстетический подход, как у формалистов (когда один и тот же факт мог получать признаки литературности или терять их в последующей эволюции), но принцип органической и целостной данности:

Художественное произведение — организм. Вот лежит оно на операционном столе формальной поэтики, обнажено и распластано. Необ-

²³ Сакулин П. Из первоисточника // Печать и революция. 1924. Кн. 5. С. 15. Позицию Сакулина считали недостаточной и Павел Медведев в очерке «Социологизм без социологии» (Звезда. 1926. № 2. С. 267–271), и Пospelов — в рецензии на «Синтетическое построение истории литературы» (Красная новь. 1926. № 3. С. 265).

²⁴ См.: Переверзев В. Плеханов в книге Сакулина // Вестник Коммунистической академии. 1926. № 16 (и обмен репликами: Там же. 1926. № 18).

²⁵ Сакулин П. Методологические задачи историка литературы // Печать и революция. 1925. № 1. С. 96–104. В полемике приняли участие преимущественно «напостовцы» — И. Гроссман-Рощин, Г. Лелевич, Н. Фатов (Там же. 1925. № 5–6). См. своеобразную попытку подвести итоги: Сакулин П. Н. К итогам русского литературоведения за 10 лет // Литература и марксизм. 1928. Кн. 1.

²⁶ Сакулин П. Н. Филология и культурология / Вступ. ст., сост и коммент. Ю. И. Минералова. М., 1990. С. 106.

ходимая и важная операция. Надо описать его строение, его костяк, вскрыть приемы, эти связки и сухожилия поэтического организма. Крайним ортодоксам формализма, может быть, этого было бы и достаточно. И возражать не приходится. Ведь можно и при том вполне научно заниматься только одной анатомией. Но не совершит никакого греха другой ученый, если он захочет узнать физиологические функции органов. Тогда теоретик поэзии выдвинет принцип художественной телеологии, как это делает, в частности, Жирмунский и выяснит, каков эстетический смысл художественно-технических приемов... Так называемое художественное задание вовсе не сводится к стилистическому или композиционному заданию. По крайней мере, это не составляет общего правила, обязательного для творчества всех писателей... Задания писателя разнообразнее, шире, и процесс творчества сложнее. Надо полнее овладеть тем, что Христиансен называет эстетическим объектом. Надо глубже заглянуть в «душу» творца, то есть не бояться психологии творчества²⁷.

5

Эта установка на *органическое* понимание искусства оказывается близка большинству специалистов ГАХН, связанных с Философским отделением и влиянием философии Шпета. Например, Михаил Петровский еще в «Проблемах поэтики», сборнике круга преподавателей Литературного института в начале 1920-х годов, который вышел под редакцией Брюсова, специально спорил с трактовкой пушкинского «Выстрела» у Эйхенбаума (в его статье «Поэтика Пушкина»). С помощью морфологического метода Петровский доказывал, что перед читателем не просто «техническая» *сюжетная* новелла, но — более сложно выстроенная и «субъективированная» новелла *личности*²⁸. Наиболее живо и темпераментно принцип органической поэтики (с прямыми отсылками к Аполлону Григорьеву) развивал в середине 1920-х годов на страницах сменовеховского журнала «Россия» сотрудник ГАХН, один из авторов сборника «*Arx poetica*» Михаил Столяров. В обширной статье, программно озаглавленной «Вещь или творчество?», он риторически вопрошал:

Почему именно такая, а не иная конфигурация «Евгения Онегина»? Почему Татьяна увидела именно *такой* сон и полюбила Онегина, и откуда вообще взялись он и она, и причем тут и морозная пыль на брововом воротнике дэнди, и рассказ няни, и отступления, и четырехстопный ямб, и ироническая рифма «розы — морозы»? Где все это как *целое*, неповторимое, конкретное: солнце этой системы, ее держащее и орга-

²⁷ Сакулин П. Н. К вопросу о построении поэтики // Искусство. 1923. Кн. 1. С. 92.

²⁸ Петровский М. А. Морфология пушкинского «Выстрела» // Проблемы поэтики / Сб. ст. под ред. В. Я. Брюсова. М.; Л., 1925. С. 174, 198.

низирующее? Этого вопроса формально-технологическое рассмотрение не может и ставить, ведь это вопрос о «смысле». Стоит поставить смысл в сосредоточие произведения, и, раскрываясь частностью за частностью, он постепенно соберет произведение, вберет его, не оставив ничего *вне себя*: планеты «приемов» вскроются, как выложенные из солнца и его раскрывающие. Тогда — и только тогда — восстало бы — в смысле — конкретное целое произведение: его замкнутая в себе, неразложимая *форма* <...>.

Тогда бы мы поняли сущность «Евгения Онегина» («зачем» Пушкин написал его). Но это значило бы, что произведение реинтегрировано, развеществлено: вместо разбитой каменной модели пирамиды перед нами была бы целостность пирамиды геометрической... вместо поэтики формально-технологической встала бы поэтика органическая²⁹.

Столяров, утверждавший, что «поэтическое произведение непрерывно, оно не складывается из рядоположных частей как кирпичная стена, а вырастает как дерево», и акцентировавший смысловое единство произведения, был весьма близок к тому видению художественной архитектоники, о котором в середине 1920-х писал (в оставшейся неопубликованной статье «Проблемы содержания, материала и формы в словесном творчестве») недавно вернувшийся из Белоруссии в Петроград Михаил Бахтин³⁰. Особо подчеркивая формалистское понимание слова как вещи, Розалия Шор в середине 1920-х годов возражала Шкловскому (в развернутой рецензии на его «Теорию прозы»):

Здесь, в двух — трех строках, автор подменяет объект исследования: слово — предмет мира культурно-социального — становится явлением природы, психофизиологическим актом, индивидуальным переживанием.

Отсюда — и основные недочеты теоретической базы «формального метода», в том виде, как он представлен в статьях В. Шкловского. Отсюда — резкий уклон в психологизм, который находит себе выражение в учении об «отстранении» (*sic!* — А.Д.), как принципе художественного творчества, в учении, переносящем внимание исследователя от анализа художественного произведения к анализу психологии творчества и психологии восприятия... Как всякая вещь мира культурно-социального, слово (и слово художественное) понятно лишь в определенном окружении других вещей, в известном историко-культурном контексте; и закрывая себе путь культурно-исторической интерпретации слова, как выражения известного момента культурного развития, автор вместе с тем закрывает себе и путь к полному постижению этого слова³¹.

²⁹ Столяров М. Вещь или творчество? // Россия. 1925. Кн. 6. С. 285–287.

³⁰ При желании этот ряд органических теорий искусства 1920-х годов — в противовес «формально-механистическим» — можно было продлить до «Диалектики художественной формы» (1927) Лосева.

³¹ Печать и революция. 1926. Кн. 5. С. 206. Подробнее о деятельности Шор: Алпатов В. М. Розалия Осиповна Шор // Вопросы языкознания. 2009. № 5. С. 114–131.

Здесь мы, очевидно, наблюдаем развитие все той же шпетовской эстетики *Слова*, но взятой в том социальном и преимущественно историко-культурном преломлении, каковое присутствовало уже у самого философа. Итак, для самых разных течений внутри Академии художественных наук (от Сакулина до Горнунга) характерным оказывается поиск органической поэтики: понятие *образа*, а не «приема», установка на анализ целостного *художественного предмета*, а не функциональной «сделанной вещи»³². Эту установку, со многими оговорками, разделяли и молодые литературоведы переверзевской школы. Этот органицизм несколько скрадывал тезис об автономии искусства (который по умолчанию был исходной точкой работы Философского отделения ГАХН). Вокруг этой интуиции целостности и складывалась в 1920-е годы в рамках Академии неустойчивая область взаимодействия марксистов, идеалистов-платоников (вроде Лосева), гуссерлианцев круга Шпета, маститых литературоведов старшего поколения (вроде Сакулина и Пиксанова), фольклористов и социалингвистов (братья Соколовы, Розалия Шор)³³. Следовательно, этот странный для внешнего наблюдателя союз «идеалистов» и «социологов»³⁴ скреплялся отнюдь не только чисто внешними скрепами, вроде доброхотства Луначарского, терпимости Когана и переходной атмосферой НЭПа.

6

В очень похожем на ГАХН ленинградском Институте истории искусств, где тоже работали бок о бок сторонники самых разных течений — и марксизма, и формализма, и ревнители традиционной академической выучки (под руководством симпатизирующего марксизму и социологии директора Федора Шмита³⁵) такой условно общей методологической платформы, пусть интуитивно ощущаемой и слабо очерченной, не сложилось. С одной стороны, там слишком сильным оставалось опоязовское крыло

³² См. старательную, но не всегда убедительную попытку отыскать общие «органические» принципы у литературоведов социологического толка 1920-х годов: Раков В. П. Новая «органическая» поэтика (Литературные теории В. Ф. Переверзева, В. М. Фриче и П. Н. Сакулина). Иваново, 2002.

³³ См. отражение этих споров на страницах «толстых» журналов: Пospelов Г. О методах литературной науки // Красная новь. 1925. № 9. С. 250–258; Вознесенский А. Н. Поиски объекта (к вопросу об отношении метода социологического к формальному) // Новый мир. 1926. № 6. С. 116–128.

³⁴ Достаточно позитивными в середине 1920-х годов были отклики самого Переверзева на работы опоязовцев или рецензии Пospelова на выпуски журнала «Искусство» (на страницах журнала «Печать и революция»). См. также: Беспалов И. Стиль как закономерность. (Методическое введение в литературный анализ) // Литература и марксизм. 1929. Кн. III. С. 3–65.

³⁵ См.: Сыченкова Л. А. История становления и развития отечественного культуроведения (вторая половина XIX — начало 30-х гг. XX в.). Казань, 1996; Чистотинова С. Федор Иванович Шмит. М., 1994.

(Тынянов, Эйхенбаум) — даже под патронажем «умеренного» Жирмунского, с другой — весьма мало мощным оставалось на этом фоне социологическое направление. Яков Назаренко, автор ряда учебников по русской литературе, особенно активно действовавший в Комитете по социологическому изучению искусства³⁶, был откровенно слаб как научная величина и конкуренции формалистам составить не мог. Облеченные научной властью «академисты» действовали в Ленинграде не как примирители (вроде Сакулина), а ради официального продвижения присоединялись к «марксистам» в их нападках на популярных формалистов (именно так вел себя на публичном диспуте формалистов и марксистов недавний ректор университета, славист Николай Державин весной 1927 года³⁷). Коридор возможностей для взаимодействия приверженцев социологического и эстетического анализа литературы был в нэповском Ленинграде еще уже, чем в Москве. Теория литературного быта Эйхенбаума или заимствования из немецких работ по изучению читательских вкусов (предисловие Жирмунского к переводу книги Л. Шюккинга 1928 года) были более специальным примером использования социологических подходов к анализу литературного ряда. По сравнению с ними отмеченная нами историко-культурная тенденция понимания *Слова* — и словесности — у Шпета была достаточно общей, чтобы оставлять больше «опций» для взаимодействия со сторонниками социологизма разных оттенков.

Но в противовес ставшему привычным черно-белому подходу («хорошие» идеалисты против «плохих» марксистов, «подлинные ученые» против «нахрапистых полужнаек») не стоит ни идеализировать марксистов 1920-х, ни преувеличивать значимость потенциального взаимодействия искусствоведов и философов тех лет с их официальными оппонентами. Марксистская «герменевтика подозрения», с ее постоянным беспокойством насчет связи с практикой и отысканием социальных импликаций любых методологических вопросов, диктовала президенту ГАХН Петру Когану в дискуссии «вокруг вопроса о формалистах» еще в 1924 году позицию весьма трансгрессивную относительно желания Эйхенбаума разграничить сферы мировоззрения и науки:

По Эйхенбауму выходит — марксизма мы не трогаем, а вы не трогайте литературных явлений. Мало ли есть разных, даже безынтересных рядов культуры, но зачем устанавливать «причинно-следственную» связь между ними. Какой он назойливый этот марксизм, всюду суется, куда не следует. Так спокойно жилось без него.

³⁶ Назаренко Я. А. Проблемы литературоведения в свете марксизма // Проблемы социологии искусства. Л., 1926. С. 72–87; *Он же*. Комитет социологического изучения искусств // Бюллетень ГАХН. 1925. № 2–3. С. 57–61.

³⁷ Материалы диспута «Марксизм и формальный метод» 6 марта 1927 г. / Публ., подготовка текста, сопроводит. заметки и примеч. Д. Устинова // НЛО. 2001. № 50. С. 247–278; Тиханов Г. Заметки о диспуте формалистов и марксистов 1927 г. // Там же. С. 279–286; Робинсон М. А. Судьбы академической элиты... С. 180–181.

Коган вполне солидаризуется с критическими суждениями Троцкого о формализме; статья Эйхенбаума вполне убедила его в том, что формализм

...не есть метод, не есть даже принцип, а не что иное, как открытая Эйхенбаумом «миросозерцательная потребность». А «миросозерцательная потребность» эта сродни особой болезни спецовского гурманства, — болезни, хорошо разъясненной в марксистской литературе. Да, господа формалисты, все дело в миросозерцании. Без этого нет науки. И спецовский бесплодный и неумеренный пыл — увы! — имеет тоже свой социальный генезис. Этот пыл скоро угасает за отсутствием материала, раз источник его не в той общественной психике, которая возникает в создающих и развивающихся классах общества³⁸.

Что же побуждало Петра Когана до поры до времени весьма терпимо относиться к «спецовскому гурманству» в стенах возглавляемой им Академии? В классическом, опоязовском формализме сторонникам «социологического направления» наиболее неприятным казалось даже не сама его техничность — ведь подход Ярхо был еще более узкоспециальным — но претензия на эстетико-методологическую гегемонию (если перефразировать Грамши). Идеи Шпета и его единомышленников, тем более ограниченные стенами специального учреждения с экспертными функциями в рамках Наркомпроса, представлялись более приемлемыми уже потому, что казались — но только казались! — менее претенциозными, чем лозунги популярных опоязовцев. Как мы уже указывали, Шпет еще в первых методологических работах в ГАХН переосмысливал идеал автономного искусства (через социологическую «гетерономность») в перспективе культурного самосознания:

Отрешенное бытие, искусство, эстетический предмет должны быть исследованы в контексте других видов и типов культурной действительности. Только в таком контексте уразумевается собственный смысл и искусств, и эстетического, как такого. Философия же культуры есть, по-видимому, предельный вопрос и самой философии, как сама культура есть предельная действительность — предельное осуществление и овнешнение, и как культурное сознание есть предельное сознание³⁹.

Возможный идеал совместной работы ученых самых разных взглядов описывался Михаилом Петровским во второй половине 1920-х годов

³⁸ Коган П. О формальном методе // Печать и революция. 1924. Кн. 5. С. 35. Любопытно, что Коган специально замечал насчет своих коллег по ГАХН: «Должен оговорится, что я все время имею в виду ложный формализм, то есть тот, который культивируется Эйхенбаумом и его товарищами. Такой, например, подход к изучению формы, как у Переверзева или Пиксанова, я считаю в высокой степени плодотворным» (Там же. С. 33. Прим. 1).

³⁹ Шпет Г. Проблемы современной эстетики // Искусство. 1923. Кн. I. С. 78.

на примере немецкого «Словаря реальных понятий» (в рецензии на страницах журнала «Искусство», издаваемого ГАХН):

Единство ее не есть программное единство научной партии, но есть единство, отражающее то многообразное целое, каким является и каким может сознать себя современное германское литературоведение. С другой стороны, поскольку здесь мы имеем дело с конкретно данной органической кооперацией различных течений научной мысли, здесь не может быть речи и о беспринципно всетерпимом и всеприемлющем эклектизме. Критическое рассмотрение разных способов постановки и разрешения отдельных историко-литературных проблем достаточно ярко выступает во многих принципиальных и синтетических статьях словаря⁴⁰.

* * *

Научная продукция ГАХН при взгляде из сегодняшнего дня являет целый спектр подчас методологически враждебных течений, взятых не только в единстве момента, но и в схожих установках на целостность и органический анализ — в противовес «механическому» — у петроградских формалистов. Представления гахновских «идеалистов» об автономии искусства и о его значимости для поддержания культурно-исторической *целостности* были парадоксальным образом возобновлены в установках «Литературного критика» второй половины 1930-х годов — против внимания к художественным классовым группам и слоям у самого Переверзева и социологов литературы 1920-х. В заключение отметим среди обширного спектра только намеченных в ГАХН возможностей междисциплинарного истолкования культурных явлений (и литературной жизни), к которым исследователи вернутся лишь в 1950–1960-е годы — внимание к проблеме художественного восприятия (преимущественно у зрителя, посетителя музеев⁴¹) и анализ региональных сторон культурного развития (в духе изучения «областных культурных гнезд» и литературного краеведения, вслед за работами видного члена Академии Н. К. Пиксанова⁴²).

⁴⁰ Петровский М. Реальный словарь истории немецкой литературы // Искусство. 1928. Кн. I–II. С. 84.

⁴¹ Проблему важности изучения читательского восприятия поставил еще в начале 1920-х А. И. Белецкий, развивая идеи харьковской школы изучения психологии искусства (Белецкий А. И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (1922) // Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964). См. подробнее: Добренко Е. Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб., 1997. С. 16–17.

⁴² Пиксанов Н. К. Два века русской литературы: Пособие для высшей школы, преподавателей словесности и самообразования. М.; Л., 1923; Пиксанов Н. К. Областные культурные гнезда: Историко-краеведный семинар. М. — Л., 1928.

АЛЕКСАНДР ДОБРОХОТОВ

А. Г. Габричевский о поэтике Гёте

Работа А. Г. Габричевского «К поэтике „Западно-восточного дивана“ Гёте», которая станет здесь предметом разбора, была написана в 1922–1923 годах и озвучена как доклад на пленарном заседании философского отделения ГАХН 02.10.1923. Рукопись была опубликована лишь в 2002 году в единственном пока представительном сборнике трудов А. Г. Габричевского¹. Это весьма непростая для понимания статья: текст не был подготовлен для публикации; теоретическая терминология автора — да и сама теория — находились в процессе становления; затрудняют чтение макаронические эффекты употребления немецких слов без перевода². Однако этот текст заслуживает усилий: перед нами чрезвычайно концентрированная программная работа, сопоставимая лишь с «Введением в морфологию искусства», которое стало теоретическим компендиумом автора. Не случайно то, что поводом для теоретизирования стало творчество Гёте. Оно было предметом исследования на протяжении всей жизни Габричевского. Тому свидетельство — статьи, многочисленные комментарии, переводы, и наконец, издание «Юбилейного» 13-томника (М.—Л., 1932–1949), главным мотором, которого был Габричевский.

Гётеанство является основой мировоззрения Габричевского, и об этом стоит сказать специально, чтобы задать верную перспективу понимания интересующей нас работы. Судьба духовного наследия Гёте в Германии характерна сменой волн с большим размахом амплитуды (в чем она удивительным и неслучайным образом совпадает с судьбой пушкинского наследия у нас). Феноменальная прижизненная слава сменяется — начиная с 1830-х годов — уходом из живой немецкой культуры и превращением в культовую мумию, которую изучают педанты-фило-

¹ Габричевский А. Г. Морфология искусства. М., 2002. Все работы Габричевского будут цитироваться далее по этому изданию указанием страниц в тексте.

² То, что Габричевский мог писать легко и прозрачно — не в ущерб глубине — доказывает соседняя статья сборника: «Лирика Гёте». Но она создавалась через 10 лет, когда аудитория, к которой мог быть обращен экспериментальный теоретический текст, исчезла или «легла на дно».

логи. В 1860–70 годы о Гёте пишут увесистые книги, в основном посвященные позитивистскому сбору эмпирического материала. Гёте понадобился этому времени — эпохе Бисмарка — как национальный гений, занимающий в культурном иконостасе такое место, какое занимал у англичан Шекспир, у итальянцев — Данте. Но с 1890-х годов начинается вторая волна славы Гёте, окрашенной настроениями символистской эпохи с ее поисками альтернативных путей культуры. Гёте для этой эпохи оказывается важнейшим союзником, отцом философского и литературного символизма, (каковым он и был в действительности), образцом торжества витального гения над абстрактной нормативностью, культуры над цивилизацией. Гёте становится постоянным предметом не только размышлений, но и духовной ориентации: интеллектуалы определяют свое место в культуре через отношение к Гёте. Появляется серия новаторских книг о Гёте: в 1906 — переиздание работы Дильтея «Гёте и поэтическая фантазия»³ (не замеченной в 1877), в 1912 — «Гёте» Чемберлена, в 1913 — «Гёте» Зиммеля⁴, в 1917 — «Гёте» Гундольфа. В основе этих исследований — интуиция органической, способной к саморазвитию формы, носителем которой оказывается гений. Именно гениальная индивидуальность как высшее оформление жизненной силы видится спасительным средством против болезней цивилизации, прежде всего — против раскола субъективного и объективного начал. Важно заметить, что авторы этих книг вслед за Дильтеем пытались основать на этой интуиции новую «науку о духе»: науку — поскольку отвергался субъективный психологизм; о духе — поскольку отвергался редукционизм высшего к природному. Мыслители отказывались воспроизводить и романтическую эмпатию, и беспристрастную дистанцированность естественных наук, на которую ориентировалась позитивистская методология. Целью их поисков была рациональная методология описания живой единичности. В свете этого были перечитаны и реабилитированы как веймарская классика, так и послекантовский трансцендентальный идеализм: прежде всего Гегель и Шеллинг. (Для идеологии ГАХН такая установка неогётеанства будет столь же влиятельной, как неокантианство и феноменология.) В 1930-е годы волна идет на спад: завершают гётеанскую эпоху такие — со временем все более одинокие — мыслители, как Томас Манн и наш Габричевский. Свою приверженность этому течению Александр Георгиевич манифестировал со всей определенностью. «Введение в морфологию искусства»⁵ постоянно обращается к идеям Шеллинга, Гёте и Зиммеля. «Каждая строчка, написанная здесь, является не более и не менее, чем исповедью (а отнюдь не проповедью) убежденного органициста и верного гётеанца» (С. 86) — эмфатически вос-

³ Исследование вошло в книгу «Переживание и поэзия».

⁴ Выходит в Москве в 1928 году в переводе Габричевского.

⁵ Этот основной теоретический труд Габричевского создавался, по-видимому, в 1920–21 годы.

кликает автор. В статье о «Диване» он считает нужным «подчеркнуть, насколько я в настоящем этюде обязан Гундольфу и Зиммелю, которых я только потому не цитирую чаще, что воззрения их (единственных истолкователей Гёте) оказали на меня решающее влияние» (С. 762). Однако, как мы, надеемся, увидим в дальнейшем, «решающее влияние» отнюдь не привело к эпигонству.

Ключом к пониманию работы о «Диване» является концепция «формального содержания» — одна из самых оригинальных новаций Габричевского. Попробуем в ней разобраться. Прозрачной экспозицией темы может послужить фрагмент лекций, опубликованный в «Морфологии искусства»⁶:

Творчество предполагает как сам творческий акт, так и продукт и мыслится, таким образом, как высшее единство того и другого. Человеческому сознанию в его двойственности и расколотости мир дан двояко: либо в образе вечного, непрерывного, сплошного и неделимого потока, либо в образе совокупности вневременных друг другу вещей; и то и другое одинаково первично и подлинно, но в то же время одинаково половинчато и неполно <...>⁷. Однако ни беспредметный порыв становления, ни косная атомистика не исчерпывают элементарной структуры бытия в высшем смысле этого слова, которое является творческим синтезом, высшей онтологической реальностью, доступной человеку лишь в индивидуальном синтетическом акте его творчества, снимающего антитезу бытия и становления. <...> Наука о Духе имеет дело не с вещами, а с продуктами. Субъективная сторона творчества ей недоступна [по причине] своей неповторимости. [Одну и ту же] вещь нельзя создать дважды, поэтому психология творчества — не наука. Продукты же как таковые рассматриваются наукой как организмы, т. е. как самотворящие единицы, так как нашему творческому сознанию организм как раз дает объективную интуицию творчества в смысле равенства между творящим и творимым. Каждый объект, рассматриваемый наукой как продукт, есть форма, т. е. некоторое единство, в котором различимы как динамическое и статическое начала, так и синтез, состоявшийся в известном их соотношении. Итак, онтология искусства как творчества, т. е. формообразования, должна исходить из понятия формы <...> (С. 817–818).

Здесь привлекает внимание решительный перенос теоретического внимания с субъективного творческого акта на его объективированный результат: продукт или форму. Форма воспроизводит творческий дуа-

⁶ Ф. О. Стукалов-Погодин, издатель и комментатор «Морфологии искусства», относит этот фрагмент к университетскому лекционному курсу 1920–21 года (Уместно будет здесь отметить проделанную им и хранильницей архива О. С. Северцовой колоссальную работу, благодаря которой мы можем сегодня активизировать наследие А. Г. Габричевского.)

⁷ Здесь и далее в цитатах угловые скобки с многоточием означают мои изъятия. Квадратные скобки принадлежат издателю.

лизм статики и динамики (если так можно выразиться, фрактально его повторяет), но в то же время — поддается рациональному аналитическому изучению в отличие от уникального акта творчества.

Несколько принципиальных формулировок дает нам «Введение в морфологию искусства». Свою теоретическую задачу автор обозначает как «исследование структуры творчества, поскольку оно дано в продукте, т. е. *общая морфология искусства*» (С.103). Продукт он предлагает называть *формой* «за неимением лучшего слова для передачи немецкого Gestalt, Bildung» (Там же). Хотя исходным для изучения, — утверждает Габричевский, — является целостность продукта, исследовать надо в первую очередь дуалистическую природу художественной формы. «Если жизнь в абсолютном смысле есть двоица творчества и формы в их единстве, то и каждый продукт как ее символ есть созерцаемая в данной индивидуации двоица некоего динамического многообразия и статического единства, объединяемая опять-таки живой формой как органическим, синтетическим целым» (С.104). Для Габричевского, современника максимальной славы и влияния Бергсона и Шпенглера, различие динамического многообразия и статического единства приобретает статус основной операциональной оппозиции, своего рода первичного инструмента для дискурсивного освоения предмета.

По поводу своей терминологии Габричевский дает в примечании важное разъяснение:

Мы же предпочитаем понимать под формой единство оформляемого и оформляющего в данном продукте и этим освобождаем термин от всего груза отложившихся на нем мировоззренческих и полемических значений: с одной стороны, он определенно окрашен классическим оттенком ориентации на бытие и на статический компонент, с другой стороны <...> он выражает противоположение [термину] «содержание» <...>, причем «содержание» берется в смысле Inhalt, т. е. нехудожественно оформленных элементов, включаемых в продукт искусства, а не в смысле Gehalt, т. е. динамического многообразия как одного из онтологических компонентов «формы» в нашем смысле {...}, наконец, он связан с гносеологическим гипостазированием формы как абстракции от творческой эмпирии в современном формализме. Все это относится лишь к тому, что мы будем называть статическим компонентом живой формы, Gestalt (С. 103–104).

Поскольку без обозначенной концепции нельзя понять способ прочтения «Дивана», предложенный Габричевским, следует еще немного задержать внимание на его понятийном аппарате. Как мы видели, статическим аспектом формы (гештальта) являются два типа содержания, которые автор нотирует словами, обычно употребляющимися в немецком языке как синонимы: der Inhalt и der Gehalt. Их семантические поля несколько различны. Der Inhalt: содержание (фильма, книги, памяти); содержимое; ёмкость; вместимость; площадь поверхности; Der

Gehalt: содержание (металлов в руде, витаминов в пище и т. п.); содержательность; идейное содержание; проба (о драгоценном металле); концентрация; (das Gehalt — жалование). Можно заметить, что Inhalt это скорее количественное наполнение, а Gehalt — качественное обеспечение. Возможно, Габричевский имеет в виду эту небольшую дифференцию. Иногда он присоединяет третий термин — der Stoff: вещество, материал, (но также — сюжет, тема). В его контекстах это — своего рода фактуальная масса, которой пользуются Inhalt и Gehalt.

Еще одно принципиальное разъяснение автора, которое требует цитаты in extenso:

Обычная терминология чрезвычайно запутывает и усложняет самую постановку вопроса, ибо под формой понимается оформляющее начало вообще, а под содержанием — тот очень сложный и вторичный конгломерат, который вернее всего обозначается термином «сюжет» и приблизительно соответствует Гётевскому пониманию «Inhalt», т. е., другими словами, под содержанием подразумевают не столько иррациональную материю, подлежащую оформлению, сколько определенные ее элементы, получившие уже свою оформленность до вступления в художественный организм [...] обычно в совершенно иных, чуждых искусству категориях. <...> Условимся под формой в данном случае [понимать] не функциональный синтетический момент, как раньше, а лишь момент статический, устойчивый, объединяющий, фиксирующий, а не оформляющий вообще, ибо, как мы видели, активность может быть как на стороне статического компонента (тип абстрактной формы), так и на стороне динамического (тип импрессионизма). Под содержанием же в широком смысле придется понимать все то, что включено в динамику процесса, что ею несомно, и что либо оформляется снаружи, либо оставляет живой след и творит форму изнутри. Но здесь, само собою, обнаруживаются три разных смысла термина, которые следует строжайшим образом дифференцировать. <...> Прежде всего, содержание это то, что Гёте называл Gehalt (Der Gehalt in deinem Busen und die Form in deinem Geist [Содержание в твоей груди и форма в твоём духе] т. е. синтетическая реальность художественного образа (Gestalt), рассматриваемая со стороны становления, качественности, динамики. Это и есть как раз качество художественного объекта, тотальность, определяющая его изнутри неповторяемого многообразия. Коррелятивное этому понятию содержания понятие формы будет обозначать момент нумерического, количественного единства, статики как таковой. Gehalt не подлежит ни формулировке, ни описанию, ни анализу. Он реален, созерцаем, доступен нам лишь в данной художественной форме и только в ней и через нее. Иного художественного смысла и бытия он не имеет. Повторить его нельзя, ибо это значило бы повторить продукт второй раз, что невозможно, так как это был бы новый продукт. На него можно лишь указать. <...> Однако дело не так уж безнадежно, если мы обратимся к тому, что я склонен назвать

формальным содержанием и что является главным и основным предметом художественной морфологии и, может быть, морфологии вообще.

Аналитическому исследованию [подлежит не превращение] качества в количество, а то, как элементы динамические сочетаются, отпечатываются, оформляются во взаимодействии своем с элементами качественными. Функциональное *So-sein* каждой данной формы, [ее] выразительность, созерцаемый результат относительного синтеза, данная «пропорция» динамики и статики — вот что составляет качественное, неповторимое содержание каждого объекта искусства или, во всяком случае, содержание физиогномики искусства.

Первичное синтетическое качество делается для нас как бы вторично доступным через дуалистическую структуру каждого художественного объекта, ибо, анализируя тотальность, мы ее утрачиваем, но [в] целостном едином акте созерцания, направленном на художественный объект как на результат процесса, как на его отображение и отпечаток, мы [получаем] возможность описать этот процесс, созерцаемый нами в состоянии покоя и исчерпанности.

И подобно тому, как целостная живая индивидуальная сущность открывается нам там, где пересекаются два ее модуса — внешнее и внутреннее, тело и душа, экстенсив [ность] и интенсив [ность], так и подлинное сущностное синтетическое ядро художественного продукта усматривается нами на пересечении статического и динамического компонентов или, вернее, наоборот, лишь через функциональную двойственную структуру каждого элемента, лишь через данную жестикуляцию устойчивого скелета и через ту позу, в которой застыл творческий порыв, мы убеждаемся в наличии целостного первичного единства и того, и другого. <...>

Такого рода физиогномическая морфология есть основная задача конкретной морфологии искусства. Ведь каждое произведение искусства есть по глубочайшему смыслу своему знак или символ того преодоления извечного дуализма, на которое направлено все человеческое творчество; каждое произведение искусства есть не только памятник этого преодоления, трофей состоявшейся победы, но и отражение совершенно определенного этапа борьбы, совершенно определенного соотношения сил, вида оружия и [...] тактики сражения. И в этом-то заключается подлинное метафизическое содержание всякого художественного объекта, независимо от тех элементов, которые являются носителями стихийных сил, и от того, на чьей стороне окажется победа, ибо поскольку это содержание художественно, оно раскрывает за всем многообразием возможных комбинаций обоих антагонистов ту единственную первостихию, из которой они некогда выделились. Многообразие же этих отношений и есть бытующий в феноменологии искусства материал, который надо уметь описывать со всей беспристрастностью, вдумчивостью и преданностью, со всей возможной чуткостью к тем бесчисленным переходам между разными состояниями форм, ко всем моментам ее затвердения и разжижения, ко всем своеобразным комбинациям твердого и мягко-

го, кристаллического и органического, ко всей бесконечной игре устойчивого и неустойчивого, от набухающего морского вала до отчетливого и хрупкого узора паутины, от всего того индивидуального и неповторяемого, одним словом того, [что] является сущностной формулой продукта, мастера, эпохи, стиля, культуры и т. д.

Таким образом, художественный объект всегда символичен, ибо является [...] наглядным рассказом о творческом акте художника, но вместе с тем [это] рассказ о некоем этапе мирового, космического творчества, притом это не [...] аллегория, т. е. означ [ивание] через предмет, относящийся к инородной среде, а подлинный тавтэропический символ, ибо космическая синтетичность процесса и продукта есть подлинная сущность и *causa essendi* данного конкретного синтеза, как в творческом акте художника, так и в структуре продукта. Формальное содержание есть как бы некое событие, развертывающееся в пределах данной художественной формы, и вместе с тем событие это является знаком, экзemplификацией, [и, что главное], новым онтологическим проявлением вечно живой потенции или идеи.

И наконец, — содержание в смысле *Inhalt*, т. е. все то, что в пределах оформляемого обладает уже известной степенью дискретности, статичности, атомистичности, [а значит], и трансцендентностью по отношению к динамической сплошности процесса. <...> Это и есть в самых общих чертах явление канона, который, как бы он спонтанно ни был связан с художественной волей, например, классических эпох, тем не менее всегда обладает характером принудительно-гетерономной нормативности. Как видно, здесь уже содержание явно начинает выступать в качестве начала оформляющего и активного и, [диктуя свои директивы от лица некоего сюжета, т. е. чего-то уже оформленного в тех или иных внеэстетических категориях, оно] теоретически может нарушить автономность художественного продукта.

Это и есть второе и самое распространенное значение термина *Inhalt*. Всякий индивидуализированный творческий процесс несет с собою необозримое количество как бы захватываемых им по пути элементов, уже оформленных и овеществленных в иных сферах бытия, все равно будь то в практической действительности, в религии, в науке или в том же искусстве. <...> Каждый художественный объект обладает целым слоем таких, если можно так выразиться, *Gehalt*'изированных *Inhalt*'ов, которые составляют своего рода элементарную его символику или, вернее, аллeгорику, поскольку элементы все же окончательно не утрачивают своей трансцендентности и наиболее поддаются анализу (например фрейдистскому или мореллианскому), ибо на их уже знакомой данности как-то яснее выступает та обработка и деформация, которую они испытывали, войдя в данный творческий поток. Достаточно, например, указать на словарь поэта, т. е. [на выбранные им уже данные элементы] <...>.

В несколько большем масштабе сюда же относится феномен «подражания», поскольку он является формальным содержанием эстетически

вполне полноценных продуктов. Ассимилированным оформляемым Inhalt'ом является целый, уже оформленный космос, который в одно и то же время и близок, и чужд творцу. Формальным же содержанием является не столько самый этот космос, как то своеобразное биение между соразмерностью ассимилируемого Inhalt'a и ассимилирующего Gehalt'a как порожденных до известной степени родственной стихией, с одной стороны, и недоступностью однажды уже созданной и по природе своей невоспроизводимой формы, которая именно поэтому не поддается окончательной имманентизации [с другой]. Эта связь и непосредственное (поскольку художественное) взаимопроникновение чего-то очень далекого и вместе с тем бесконечно близкого к глубинно родному и составляет романтическое очарование всех высоких образцов эклектических и подражательных стилей (очень многое в раннем Ренессансе, «Подражание Корану», «West-Östlicher Divan» и т.д.)⁸.

Отношение Inhalt и Gehalt является одним из важнейших критериев для анализа формального содержания и для построения конкретной морфологии продукта. Эта проблема особенно остро ставится в искусствах словесных, с одной стороны, и так называемых прикладных — с другой, где она получает совершенно особый смысл в связи с понятием целесообразности. В музыке же мы имеем чрезвычайно типичное и показательное их тождество (С. 129–135).

В этих теоретических конструктах — квинтэссенция морфологического метода Габричевского, предлагающего довольно сложный, но нетривиальный инструментарий для понимания «живой формы». Художественная форма, понимаемая как функция от взаимодействия «формирующего» (Gehalt) и «формируемого» (Inhalt) содержаний, которые могут, в свою очередь, выступать и в динамической, и в статической роли, — это, конечно, весьма многоуровневый предмет изучения, однако внешняя сложность исследовательской ситуации на самом деле ведет нас к простоте целостности, в которой сняты конфликтные оппозиции. По отрывочным заметкам в конспекте лекций Габричевского (С. 195) видна его надежда на то, что теория «формального содержания» сможет примирить исторически сложившиеся полярные концепции формы в искусстве: абстрактную (постулирующую взаимоисключение жизни и формы) и конкретную (признающую только форму как индивидуальность).

Посмотрим, как применяется эта теория к шедевр Гёте. Прежде всего стоит отметить проблемность «Западно-восточного дивана» — жанровую и содержательную — как некоего гётевского «послания». Восприятие этого произведения как загадки и проблемы характерно именно

⁸ Более подробный, но несколько иначе построенный анализ проблемы Inhalt'a аллегоричности дан в моей статье «К поэтике West-Östlicher Divan Гёте» (Примечание А. Г. Габричевского).

для современной науки, осознавшей, что этот текст с обманчиво простыми элементами, сложно организованной непонятной «внутренней формой», представляет какую-то новую для Гёте картину мира (скорее даже — онтологию), альтернативную и штюрмерству, и веймарской классике и — может быть — даже «Фаусту». Отмечая сложность понимания «Западно-восточного дивана», Ал. В. Михайлов пишет, что

...конструкция обманчива, и это, пожалуй, единственное, что было ясно всегда и всякому читателю книги. Объем охваченного в книге материала несоизмерим с очевидностью членений, и проработанность материала, дающая редкостный эффект полноты, содержательной универсальности и неисчерпаемости смысла, в толковании которого не удастся дойти до самого дна, несопоставима с кажущейся незамысловатостью гётевских сообщений <...> — это качество не в стороне от его же сложности и трудности, не вне их, не в противоречии с ними, но в полнейшем единстве и загадочном союзе⁹.

Восточная поэтика не стала ключом к разгадке: «Мы увидим здесь не только и не столько ответ персидской поэзии, сколько озарения, которыми на них отвечает дух самого Гёте»¹⁰.

Габричевский при помощи своего морфологического инструментария выделяет в тексте Гёте те смысловые и композиционные слои, которые обнаруживают новый канон гётеанской поэтики. Он обособляет три типа отношения *Inhalt*'а и *Gehalt*'а в лирическом произведении (уточняя, что каждое произведение имеет свою лирику в той мере, в какой оно включает в себя воспроизведение творческого акта). 1) В символической данности творческого процесса атомы *Inhalt* включаются в поток *Gehalt* становясь ассимилированными субъективно-творческими символами: они переживаются и воспринимаются как продукты собственного творчества, подчиненные формующей силе *Gehalt*'а. 2) В мифической данности *Inhalt* и *Gehalt* тождественны; там само это разделение теряет смысл. В музыке это тождество первично и непосредственно, в лирике — вторично и включает в себя преодоленный субъектно-объектный дуализм. Оба эти отношения — подчинения и тождества — Габричевский характеризует как «тавтологические», т. е. как бы выражающие себя через себя. Но есть еще один случай: 3) аллегорическая форма изображения творческого процесса, при которой происходит отделение продуцирования от продукта, результата творчества от процесса, и некоторым образом сохраняется их дуализм.

Поскольку онтологическая природа лирики являет символическое преодоление этого дуализма как космического факта, а символика эта

⁹ Михайлов А. В. «Западно-восточный диван» Гёте: смысл и форма // Гёте И. Ф. Западно-восточный диван. М., 1988. С. 600–601.

¹⁰ Иванов Вяч. Вс. Темы и мотивы Востока в поэзии Запада // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. III. М., 2004. С. 205.

имманентна элементарной структуре всякого художественного продукта, легко представить себе случай, когда онтологическим основанием для возникновения продукта является не столько момент синтетически-символический (вернее, тавтологический), сколько момент аналитически-аллегорический, т. е. дуалистически рефлектирующий, а именно самый творческий процесс, отделенный от своего продукта (С. 732).

Возникающий таким образом продукт, утверждает автор, может претендовать на органическую художественную полноценность лишь в том случае, если *Inhalt* будет освобожден от непосредственной связанности и будет оживлен до степени *Gehalt* (каковая степень и будет критерием художественности). Габричевский подчеркивает: мы имеем дело с аллегорией, а не тавтологией (или символом), т. е. реальный *Gehalt* определяется извне уже оформленным идеальным *Inhalt*. «Художественная аллегория и черпает свою художественность из этой типичной своей связи с онтологическим дуализмом лирики и творчества вообще» (С. 733). Если предельно упростить мысль Габричевского, можно сказать, что аллегорический модус имеет дело с неким содержанием — *Inhalt*'ом, которое остается неассимилированным активным полюсом в системе произведения. Гётевский «Диван», утверждает автор, дает нам величайшие образцы лирической аллегии.

Трансцендентным, подлежащим ассимиляции *Inhalt*'ом является в данном случае некий уже оформленный космос, который в одно и то же время и близок, и чужд творцу. Вернее, *Inhalt*'ом является не столько самый этот космос, но, поскольку он уже стал *Gehalt*'ом, как раз это своеобразное биение между чувством соразмерности с ним [...]. Эта связь и непосредственное (поскольку художественное) взаимопроникновение чего-то очень далекого и, вместе с тем, бесконечно родного и глубинного и составляет по существу романтическое очарование таких образцов этого типа, какими являются «Подражание Корану» и «Западно-восточный Диван» (С. 734).

Габричевский дает предварительное описание характера той мутации поэтики Гёте, которая произошла в «Западно-восточном Диване». (Это описание интересно еще и выразительным изображением контраста новой и старой — штюрмерской поэтики.)

Гётевская метафизика, неразрывно связанная со строением его монады, изменилась не по существу, а лишь в направлении своем, реальность сохранила свою структуру, но она осуществляется не в индивидуальном как воплощении всеобщего, а во всеобщем, несущем в себе возможные индивидуальности. Надо суметь почувствовать, несмотря на кажущееся сходство вольных размеров юноши и старика, ту огромную пропасть, которая отделяет клокочущую захлебывающуюся речь 70-х гг., где каждый образ, а иногда и каждое слово срывается, как осколок мрамора из-под долота ваятеля, или вскипает и лопаются как пузырьки кипящего

металла, от мудрого и хитрого словесного контрапункта поздней лирики, построенной на некоей таинственной системе органического тяготения и равновесия, всего необозримого богатства, сплетающегося, как ветви мирового древа, лабиринта смыслов, образов и звуков. Прометеическая лирика — преодоление полярности путем бесконечного прорыва и страшного нагнетания, чередования подъемов и срывов, этот путь от Polarität (полярность) к Steigerung (потенцирование); лирика Хатема — растворение индивидуальной динамики в божественном ритме вселенского дыхания, от Steigerung к Polarität. *Суперлятивный* стиль сменяется стилем *антитетическим* (С. 736–737).

Уже здесь подход Габричевского позволяет ответить на предъявляемые «Дивану» нередкие упреки во внутренней аморфности, в странном соединении рассудочной риторичности и интимной эмоциональности. Полярности в этом произведении, замечает автор, не преодолеваются и в преодолении не нуждаются:

творческий дух настолько широко обнимает их где-то позади в первичных глубинах, что он как бы свободно играет ими, сопоставляя и уподобляя самое разнородное и отдаленное. Каждый отдельный образ дан не в меру совершенства его воплощения, а в меру обнаружения им тех бесконечных, для смертного подчас невидимых нитей, связующих его с таинственным Webstuhl der Zeit (ткацким станком времени) и со всеми другими образованиями, как бы они ни были далеки и чужды (С. 737–738).

Такую систему нитей автор чуть ниже именуется «сложнейшей и вместе с тем прозрачайшей тканью» и «необозримой сетью». Эти метафоры сегодня — неожиданным образом — звучат очень информативно. В самом деле, речь здесь идет о сетевом принципе организации поэтического текста, предполагающем некую неклассическую онтологию. По Габричевскому, перед нами — новый способ преодоления пропасти между рассудком и созерцанием: если тавтологическое искусство построено на преодолении этого дуализма, то аллегорика Гёте больше не нуждается в самом преодолении, поскольку дуализм входит в онтологическое строение реальности, не подрывая ее абсолютной целостности. Если задача тавтологической лирики в том, чтобы Inhalt без остатка преобразовать в Gehalt, т. е. в динамику субъективного творческого духа, то в аллегорике Inhalt и Gehalt не сливаются, их взаимоуподобляемость (Gleichnis) обеспечена их первоисточником, «из недр которого их созерцает старец Гёте, медленно выступающий из царства явлений. Гёте созерцает свое собственное творчество как подобие и символ мирового творчества» (С. 739).

Габричевский не останавливается на фиксации « сетевого характера » поэтической онтологии позднего Гёте. Он идет глубже, к ключевым моментам этой новой для гения картины мира. Было бы ошибкой, пола-

гает он, искать истоки этой картины в особенностях восточной фантазии. Связь двух образов «подобием» вытекает у Гёте из единого синтетического акта созерцания, из идеи формирующего образа, Gestalt'a, которая была и осталась основой его «гносеологии». Однако теперь этот образ приобретает новый смысл.

Раньше Gestalt была исчерпанностью процесса, его венцом и завершением, теперь она некое средоточие, равновесие, Mitte и отражение, вечно юная и вечно заново возникающая на пересечении тех сил, что исходят от мировых полюсов, на середине между прошлым и настоящим, единым и многообразным, юным и старым, эмпирическим и абстрактным. Истинное творческое созерцание есть уловление этой середины и той Gestalt, которая в ней возникает <...>. Раньше Gestalt — продукт борьбы основной двоицы: Я — не Я, теперь Gestalt, несколько не утрачивая своего абсолютного единства, все же как бы призрочно и отражает, являясь поэтому мировым средоточием, все бесконечное множество тех двоиц, на которые некогда распался мир. Но это может осуществиться лишь в творческом интуитивном акте, когда подлинно совершается эротическое воссоединение противоположностей, в области поэзии: когда слово-понятие сливается со словом-образом, когда Логос нисходит на плоть звука <...>. Иначе мы будем иметь либо пестрый восточный базар, ослепляющий и утомительный, т.е. игру случайных сопоставлений, либо игру логических зеркал, переливающихся в дурной бесконечности (С. 749–750).

Габричевский обозначает таким образом некую онтологию Середины, которая провоцирует историко-философские ассоциации. Возможно, не слишком большим риском будет вспомнить Аристотелеву идею середины с ее многообразными бытийными смыслами, и середину как диалектический момент в построениях немецкого трансцендентального идеализма. Пожалуй, больше всего гётевская «сеть» из парных элементов, центрированных вокруг несколько призрочного «Mitte», напоминает мир «Сущности» в гегелевской Логике. Но с серьезной коррективой: у Гегеля двоящийся мир Сущности должен дорасти до Понятия и «исполниться» в нем; у Гёте «сетевой» мир самодостаточен и больше похож на Понятие, которое по каким-то причинам решилось на то, что сейчас называют дауншифтингом, — на игру с возможностями мира Сущности, которая куплена ценой понижения онтологического статуса.

Еще один важный момент созданной «Диваном» картины мира: гётевская версия мусульманского рая с его гуриями. В «учении» Гёте о гуриях Габричевский выделяет два мотива: мотив «невоплощаемости и неисчерпанности der schöne Augenblick в единичной индивидуации» и мотив символического «образца» (Muster). «...Мотивы объединяются в идее вечности как символической подоснове всех явлений, связующих их в единое целое в меру их взаимной отраженности и образцовости их эротического притяжения и сродства» (С. 752). Гурия — сим-

вол того, что вечное может быть усмотрено лишь в индивидуальном, но в меру его образцовости, причастности вечному. Как таковая, гурия есть преодоление трагедии Фауста и Вертера с их стремлением овладеть бесконечностью в едином *schöner Augenblick*, приводящем либо к уничтожению образа, либо к преодолению индивидуализма через типизацию. Для разгадки тайны гурии Габричевский различает три гётевские концепции Эроса как космической силы. Первая — это утверждение космичности индивидуума, для которого эротический акт есть бесконечное включение космоса в себя, стремление к овладению, приводящее к уничтожению либо субъекта (Вертер), либо объекта (Гретхен). «Чем богаче, сильнее, космичнее индивидуум, тем скорее он гибнет, тем скорее уничтожается его предел (*Schranke*) изнутри или снаружи. Первая концепция *трагична* по преимуществу» (С. 754). Во второй концепции (очевидно соотносимой Габричевским с эпохой веймарской классики) индивидуум становится носителем закона, представителем целого. Эрос титанический сменяется эросом эстетическим, любовь становится созерцанием красоты. «Индивидуация спасает от гибели, поскольку она носитель и выразитель родового. Субъективно здесь уже есть отказ, самоограничение, *Entsagung*. Вместо мироовладения — нахождение своего места в мире, стабилизация субъекта. <...> Гётевская эротика, если можно говорить об эротике, в этой своей стадии *эпична* по преимуществу» (Там же). В третьей концепции (поздний Гёте) любовь —

усмотрение метафизического и космического типа Эроса как единства в двоице и двоицы в единстве. Вечность любви в ее неисчерпанности, в символичности каждой данной пары, в космической значимости влечения как такового, поэтому-то рай и гурии имманентны эмпирической любви, но не в смысле, что гурии суть повторение земных красавиц или даже конкретный биологический тип, а в том, что Гёте — Мариана, Хатем — Зулейка уже в меру своей *Musterhaftigkeit* суть пары райские. <...> Центр тяжести смещается от субъекта в его абсолютности (концепция *Sturm und Drang*) и от объекта в смысле «красоты» (концепция классицизма) и переносится — и в этом опять типичный для старого Гёте трансцендентализм — на некую метафизическую сферу их взаимодействия, взаимоотражаемости и взаимного тяготения (С. 755).

Рай в целом, отмечает автор, — не тотальность космоса, составленного из единичностей, а тотальность живого общения и взаимодействия, в котором связь идей определяется динамической любовной сцепленностью и взаимным тяготением. «Гурия не представительница рода и не воплощение какой-либо одной черты или добродетели, а вечно подвижная и вечно изменчивая потенция связи, возможность любовной пары, постоянно, однако, указующая и предполагающая все остальные» (С. 758). Важно, что в этом мире нет зависти: гурии как идеи «лишены той замкнутости, которой отличаются как универсалии, так и эмпирическая индивидуация, гордящаяся своими пределами.

Ведь совершенное бытие завидовать не может, будучи отражением всего и вечно незавершенным, но вечно завершающимся совершенством, будучи эротичным не в смысле обладания или самоотдачи, а в смысле вечной игры и вечной смены одного и того же мирового тяготения, каждую минуту вновь возникающего» (С. 759).

Книгу Рая Габричевский понимает как «космическую поэму», которая перерастает эротическую тематику и становится образом абсолюта, сотканного из межличностных связей. Но парадокс и историческая проблема «Западно-восточного дивана» в том, что эта картина требовала новаторских жанровых и поэтических решений, которые скорее скрыли, чем выявили масштаб гётевского шедевра. Причем уникальность модели изолировала ее и в контексте эпохи, и в контексте творчества самого Гёте.

«Диван», пожалуй, единственное в творчестве Гёте, а может быть, единственное вообще преодоление всех полярностей жизни как двоицы не путем их сведения к безразличному единству, а путем утверждения через включение их как взаимоотражающихся модусов бытия в творческую огненную динамику жизни как целого. Процесс этого творческого включения, доступный человеку, поскольку он есть та плодотворная середина, т. е. вечно движущееся вперед средоточие, где пересекаются мировые полярности, этот процесс вечного самоуничтожения, самопреодоления и возрождения единства из двоицы — и есть Эрос (С. 762).

Более или менее очевидны возможности, открытые данной работой Габричевского. Выявленная морфология «Западно-восточного дивана» позволяет переосмыслить тектонику тех творений молодого XIX века, которые порой вызывают недоумения своим отходом от ранее найденных гармонических форм, своей кажущейся — страшно сказать — «хаотичностью». Таковы «Евгений Онегин», «Фауст», последние работы Гойи, последние квартеты Бетховена. Габричевский показывает, как нужно искать ключи к новому типу гармонии, которые, надо полагать, были у создателей этих загадочных шедевров. Но естественным образом возникает вопрос, как морфологический метод Габричевского, позволивший ему дать интересное (как минимум) решение одной из сложнейших задач гётеведения, связан с теоретическими стратегиями ГАХН. Вопрос этот, как представляется, требует основательной и непредвзятой интерпретации не только явных программ ГАХН, но и его, если так можно сказать, «внутренней формы», которую можно реконструировать, только изучая совокупность личных достижений его участников: таких, как этот «тур де форс» Габричевского.

БРИГИТТЕ ОБЕРМАЙР

Портрет безобразного времени

Поздние портреты Малевича в контексте дискуссии о сборнике ГАХН «Искусство портрета»

В царстве вещей: «Портрет бутылки или натюрморт с человеком»?

«Усовершенствованный портрет И. В. Ключа»¹ Казимира Малевича прекрасно иллюстрирует критику Н. И. Жинкина в адрес течений искусства первых двух десятилетий XX века. В сборнике ГАХН «Искусство портрета» (1928) Жинкин утверждает, что течения искусства двух прошедших десятилетий XX века оказались совершенно несостоятельными в портретной живописи. Ибо вместо господствовавшего в прежнем искусстве представления о человеке как мере всех вещей, в импрессионизме, конструктивизме, кубизме и т. д. наступило «царство вещей»², а человек из этой матрицы совершенно исчез. Сам человек превратился в вещь, а в кубистском портрете вещь стала предметом картины: «Разве поток вещей», — говорит Жинкин, — «<...> не превратил человека в вещь, и мы теперь не знаем, что это: портрет бутылки или натюрморт из человека?»³.

Жинкин заостряет свою критику кубизма (в дальнейшем мы рассмотрим ее в связи с картиной Малевича) до тезиса, что в кубистском анализе пространства утрачено сущностное различие между телом человека и телом вещей, в кубизме «человек и его лицо лишились своей царственности и гуманности и затерялись в пыли среди других объемных тел, ящиков, коробок, панелей, кресел и т. д.»⁴.

Я истолковываю критические высказывания деятелей ГАХН по поводу упадка портретного искусства как реакцию на итог развития

¹ Иван Ключ (1873–1942) — супрематист.

² Жинкин Н. И. Портретные формы // Искусство портрета / Под ред. А. Г. Габричевского. М., 1928. С. 7.

³ Там же. С. 9.

⁴ Там же.

авангарда, создавшего совершенно новые представления о подоби, новое понимание мимесиса. Если уже нет оснований отличать «человека и его лицо» от «других объемных тел», то, очевидно, произошло принципиальное изменение в эстетических критериях. Тем более интересно, что Габричевский во введении к сборнику «Искусство портрета» формулирует убеждение, что теперь, а именно — в конце 1920-х годов, «период исканий» миновал и искусство «как будто снова возвращается к изображению человека»⁵. Однако, такое убеждение с учетом пропагандировавшегося год спустя в левом сборнике «Литература факта» лозунга, согласно которому «биография вещи»⁶ должна заменить биографию человека, представляется сомнительным и, мягко говоря, несвоевременным.

Ретроспективно мы можем утверждать, что требования теоретиков ГАХН возвратиться к антропологическому критерию как к основному остались невыполненными, в том числе и в силу развития тоталитаризма в Советском Союзе. Вместе с тем, нельзя забывать и о восхождении в 1960-е годы структурализма в теориях школы Лотмана, в основе которых мы отчетливо обнаруживаем антропологическое начало. Достаточно вспомнить в этой связи основополагающий постулат Лотмана о превращении текста в «жизнь», т. е. в оживленную структуру бинарных оппозиций⁷.

В другом месте я уже имела повод сравнить дискурс ГАХН с требованиями левого авангарда. Такое сравнение оправдано, поскольку и здесь, и там можно констатировать отчетливый интерес к жанру изображения человеческой жизни, к портрету и биографии⁸. В нижеследующем



К. Малевич. Портрет И. В. Клона, Холст, масло. 112×70 см. (Казимир Малевич в Русском Музее. Каталог выставки. СПб., 2000. С. 320 (к илл. 11)).

⁵ Габричевский А. Г. От редакции // Искусство портрета... С. 5.

⁶ Третьяков С. Биография вещи // Литература факта. Первый сборник материалов работников Лефа. М., 1929. С. 66–70, цит. С. 70.

⁷ Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции и изучение текста // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 393–762, цит. С. 453.

⁸ Obermayr B. Das «Leben» zwischen «Gegenstand», «Ding» und «Ähnlichkeit» in der russischen Kunstdiskussion der späten 1920er Jahre // Der dementierte Gegenstand.

я попытаюсь истолковать творчество Малевича между 1928 и 1933 годами в контексте положений сборника «Искусство портрета». Для этого я сначала рассмотрю поздние портреты Малевича, во-первых, под углом зрения *критики вещного начала*, а во-вторых, в контексте обсуждения статуса портрета в искусстве, а также статуса *окаzionaleного*. Такой анализ будет предпринят с целью получить ответ на довольно простой вопрос, — какого рода артефакты могли бы соответствовать эстетическим идеалам ГАХН? Или, еще проще: хотелось бы узнать, какие именно *картины* соответствуют теории, для которой понятие *образ* является столь существенным. Полученный ответ на эти вопросы мог бы помочь нам в понимании того места, которое занимает ГАХН в динамике позднего авангарда, а также в раннесоветской гуманитарной мысли.

Позволю себе сделать два предварительных замечания. *Первое* — по поводу *вещественности* и *противоположном ей* понятии «олицетворения». Основным понятием, которое Жинкин противопоставляет *вещественности*, является «олицетворение». Из понятийного поля «олицетворения» проясняется, что требуемый критерий человеческого касается не столько предметной референциальности, т. е. внешнего сходства с портретируемым, сколько прежде всего некоей матрицы представления, его «антропологического настроения»⁹. Я сравню понятие «олицетворение» с супрематистскими *фациализациями* Малевича, доходящими до *безлициности*.

Второе — по поводу *статуса окаzionaleного*. Категория *окаzionaleного* располагается в тесной связи с категориями «вещественного», «особенного», а также с категориями времени — «моментальным» и «сиюминутным». Эстетическая и художественная легитимация портрета в определяющей мере зависит от того, какой статус задан *окаzionaleному*, т. е. конкретному случаю, исторически датируемой, идентифицируемой по имени референциальности. В противовес этому, от художественного произведения и особенно от портрета, если он претендует на статус художественного произведения, требуется *надвременность*¹⁰.

Обращаясь в этой связи к Малевичу, отметим тот факт, что все его картины, возникшие между 1928–1932 годами, художник датировал более ранними годами, относящимися, как правило, к периоду 1903–1915 годов. Итак, если верить датировкам его работ 1928–1932 годов, то Малевич в это время не создал ни одной картины — тем и объясняются слова «портрет безобразного времени» в заголовке моего текста, которые, конечно, следует понимать метафорически.

Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit / Hrsg. von A. Hennig, G. Witte. Wien; München, 2008. S. 89–130.

⁹ Iser W. Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a. M., 1981.

¹⁰ Тарабукин Н. М. Портрет, как проблема стиля // Искусство портрета... С. 193: «<...> лицо предстает зрителю в живом художественном образе, в котором фиксировано не одно, выхваченное мгновение, а запечатлено длящееся состояние жизни».

Уже одна эта политика датировки, свойственная Малевичу, дает повод заострить вопрос об окказиональном. А именно, — с тех пор, как исследователи творчества Малевича догадались о «ложных» датировках его позднего творчества¹¹, ведутся споры о том, следует ли искать причину ложных сведений только в прагматической сфере, связанной с политикой и жизненными обстоятельствами того времени и поэтому не имеющей ничего общего с его произведениями. Другая позиция, наоборот, состоит в утверждении, что фиктивные датировки Малевича являются в основном частью его художественной стратегии.

В конце 1927 года Малевич возвращается из Берлина и Варшавы (где была выставлена большая часть его творчества) по все еще до конца не проясненным причинам без картин, и у него просто не оказывается работ для персональной выставки, которую планировалось устроить в Третьяковской галерее. Итак, если Малевич в 1928 и 1929 годах пишет реплики картин, которые в то время все еще находятся в Берлине и датирует их соответственно 1909 или 1913 годами, то можно считать, что происходит это из простой необходимости. Кроме того, датировки 10-ми годами могли бы в 1929 году снять с картин часть стилистической «вины» и лишить их стилистической двусмысленности. В ряду прагматических причин такой датировки задним числом добавляются еще и много дискутировавшиеся впоследствии крестьянские мотивы, зачастую оправдываемые голодом, коллективизацией и обусловленной мотивами предметностью¹². Несомненно, что в 1928 году Малевич был также заинтересован просто в продаже картин.

Вместе с тем политика датировки, используемая Малевичем, уже давно становится важной частью его художественной стратегии, выразительной формой его устремленности к кульминационной «точке ноль» супрематизма. И это тоже можно продемонстрировать на примере картины «Портрет Ключа». Справа внизу картина датирована 1911 годом. Однако исследования показывают, что этот портрет фактически относится к 1913 году. А ведь Малевич и в начале 1920-х годов датировал «Черный квадрат» или «Черные квадраты» как нулевую и кульминационную точку супрематизма не фактической датой после 1915 года, а 1913 годом. Если же супрематизм, согласно утверждению датировки, существовал уже в 1913 году, то из этой хронологии произведений следует, что в тот год кубистических портретов больше быть не могло. А если в 1913 году был уже супрематизм, то в 1911 году мог быть еще кубизм. Поэтому портрет его друга и члена группы «Супремус» пришлось передвинуть на 1911 год. Впрочем, и эту передатировку Малевич предпринял в «бес-

¹¹ Douglas Ch. Malevich's Paintings—Some Problems of Chronology // Soviet Union. Union Soviétique. 1978. № 5 / 2. 1978. P. 301–326.

¹² Ibid. P. 301–326.

картинное», «безобразное» время 1928–1929 годов¹³. Тот факт, что Малевич в это время не только поставил неправильные даты на тогда создаваемые им картины, но и передатировал старые картины, таким образом продолжая художественный проект фиктивной хронологии творчества, показывает достаточно ясно, что и так называемые «прагматические» передатировки совершались Малевичем также и по *художественным* соображениям.

В портретах Малевича ощущается, как я и постараюсь показать в дальнейшем, напряжение между недатируемой вне- и сверхвременностью портрета-образа и референциальностью сингулярного, датированного случая.

Царство вещей как противоположность «олицетворению»

Перейдем теперь к понятию «олицетворение» в контексте фациализации в поздних портретах Малевича. Критика ГАХН в адрес портрета художественных течений авангарда приобретает отчетливые очертания как критика вещного, того вещного, которое представляет собой результат формалистской эстетики фактурности, и тем самым относится к сфере эксплицитной эстетики восприятия. Вещное, составляющее предмет критики, происходит из художественного анализа формы, приводящего к эффекту остранения. ГАХН выступает против такой ориентации на вещное, а авторы сборника «Искусство портрета» пропагандируют понятие предмета, зиждущееся не на критериях восприятия, но на *деятельности представления*. Согласно феноменологической эстетике, целью должно стать не остранение, приводящее к восприятию формы, не *чувственное восприятие*, но, скорее, *осмысляющая* представимость некоей «внутренней формы».

Если центральной категорией опыта внутренней формы у Жинкина является «переживание»¹⁴, то «олицетворение» служит центральной категорией представления. Правда, эта категория представления постижима лишь в представляющем воспроизведении структуры, следовательно, она не относится к чему-то видимому. Через «олицетворение» такие «вещные формы», как форма глаз, рта, носа и т. д., только и получают свою специфику¹⁵, ту «структуру» или «внутреннюю форму», которые делают возможным «олицетворение». При этом существенно, что это «олицетворение» скрывает в себе независимое от своего предметного, материального носителя качество присутствия. Итак, говоря очень упрощенно, «олицетворение» в духе феноменологической редук-

¹³ Баснер Е. В. Живопись Малевича из собрания Русского Музея (Проблема творческой эволюции художника) // Казимир Малевич в Русском Музее. Каталог выставки. СПб., 2000. С. 15–27.

¹⁴ При вынесении за скобки эмпирически «переживающего» субъекта.

¹⁵ Жинкин Н. И. Портретные формы... С. 27.

ции как раз не сопряжено со столь важным для портрета «сходством» с лицом¹⁶ или телом портретируемого. Скорее, оно сопряжено с присутствием некоей художественной «сущности», и тем самым не со «сходством», но с «тождеством».

Олицетворение, по Жинкину, является отличительной чертой портрета потому, что в нем речь идет не о выражении, не о внешней идентичности, но о пронизанности поверхности некоей структурой, внутренней формой, которая, как указывает Жинкин, *интериоризировала* внешние условия и обстоятельства. В цитируемом ниже отрывке из статьи Жинкина разворачивается центральная идея, согласно которой внутренняя форма может полностью отделиться от уже интериоризированных внешних признаков:

<...> То, что мы называем олицетворенностью, есть некоторое специфическое отношение, которое следует отличать от «выражения» в строгом смысле слова и от того, что иногда называют «Kundgabe». Природа этого отношения состоит в том, что тот или другой материал — одежда, тело, манера держать себя, приобретают одну и ту же структуру, которую мы можем узнать в каждом материальном носителе, причем эта структура не есть просто внешнее сходство или общность внешних форм типа Gestaltqualität, это, по существу, внутренняя форма, образующаяся при встрече индивидуального носителя личности с социальной обстановкой, вещами, лицами, событиями. Олицетворено то, что есть или было частью личности, она как бы у нее остается и по уходе личности¹⁷.

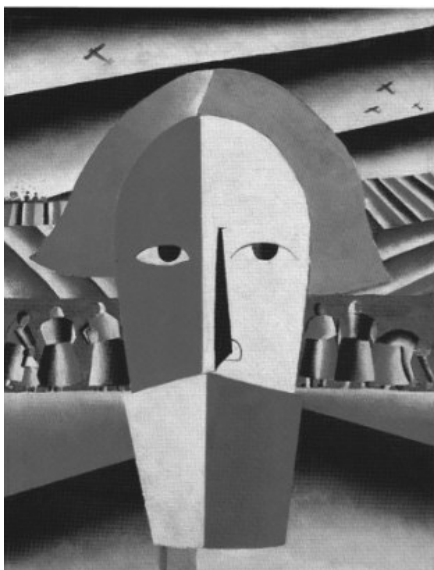
Говоря о «лице» и «личности», Жинкин обращается здесь к категориям, которые связаны с антропоморфной индивидуализацией и идентичностью. Как и в случае портрета, мы должны задаться производящим наивное впечатление вопросом, — необходимо ли для лица, чтобы оно было лицом узнаваемым, или же лицо становится здесь просто риторической фигурой, метафорой феноменологической предметности. Обращая этот вопрос к искусству Малевича, заметим, что если лицо фактически обходится без предметной референции, тогда можно согласиться и с аргументацией Малевича, что «Черный квадрат» — это «форма нового организма», «образ Бога как существа его совершенства в новом пути сегодняшнего начала»¹⁸.

Нам интуитивно ясно, что Жинкин, конечно, не имел в виду «оли-

¹⁶ См. Preimesberger W. Einleitung // Preimesberger W., Baader H., Suthor N. Porträt. Berlin, 1999. S. 15: «Во-первых, лицо показывает себя как „pars pro toto“ человеческого феномена <...>. Для портрета концентрация на лице, как известно, стала основным условием и жанрообразующим фактором: портретов без лица не существует. Если такая попытка состоится, то она поставит и своего создателя, и своего интерпретатора перед целым рядом философских и эстетических дилемм».

¹⁷ Жинкин Н. И. Портретные формы... С. 23.

¹⁸ Малевич К. — Гершензону М. 18 марта 1920 г. // Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Том 3. М., 2000. С. 339.



К. Малевич. Голова крестьянина, масло, фанера. 71,5×53,8 см (Казимир Малевич в Русском музее. Каталог выставки. СПб., 2000. С. 331. (к илл. 46)).

характеристиками²⁰. Критерием для Малевича служит не антропоморфная, но художественная, супрематистская мера:

Установлена норма для искусства живописного размещения элементов лица в порядке натуры <...>. [Это] — норма старых живописных форм в натуре; соотношения эти в другом порядке новых живописных норм будут не нормальны, так как отношения возникают в силу живописного строения. Тут происходит путаница в сознании ученого общества понятий двух норм — живописного строения и строения человека²¹.

Вероятно, чтобы сделать еще отчетливее различие между «строением человека» и порядком живописи, «строением в живописи», Малевич на последнем этапе творчества обращается к *лицу*. Примером для трактовки Малевичем «олицетворения» в этот период служит возникшая в 1928–1929 годах картина «Голова крестьянина», «1910».

Примечательным является уже само канонизированное название этой картины — ведь «Голова крестьянина» фактически представляет

«олицетворения», осуществленного Малевичем. Теория Жинкина не была метафизической в отличие от суждений Малевича о «Черном квадрате» как образе Бога. Но становящаяся ощутимой в «олицетворении» «внутренняя форма», очевидно, также не является абстрактной, беспредметной. Следовательно, можно утверждать, что в концепции Жинкина предметная референциальность, антропоморфное представление о человеке как мере всех вещей приобретают натуралистические черты.

В противовес этому, в 1926 году Малевич в докладе «Введение в теорию прибавочного элемента в живописи»¹⁹ как раз проводит отчетливое различие между «живописным строением» картины и «строением человека», отличающимися совершенно различными

¹⁹ См. Малевич К. Мир как беспредметность. Часть 1. Введение в теорию прибавочного элемента в живописи // Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Том 2. М., 1998. С. 55–104. Малевич в 1925 году читал доклад в ГАХН под таким же названием.

²⁰ Там же. С. 59.

²¹ Там же.

собой еще один портрет Ключа²². Анонимизирующее название портрета помещает его в цикл крестьянских мотивов Малевича, причем вторая серия этого цикла была создана в 1928–1929 годах, хотя входящие в него картины, стилистически отсылающие к кубизму, во многих случаях были отнесены задним числом к 1909 году.

Учитывая тезис Малевича о «живописном строении», представляется безусловно интересным, что искусствоведы распознают ложное указание года по одним лишь стилистическим признакам этого портрета:

Вне всякого сомнения, подобная конструкция могла возникнуть только после супрематизма, где впервые обнаружилось принципиально новое отношение к пространству: именно в супрематизме Малевич осознает плоскость холста как белый экран, на который как бы проецируются извне некие движущиеся системы, в разной степени от этого экрана удаленные²³.

Предвосхищая формулировки Делеза/Гваттари, Малевич здесь как будто бы работает над отделением лица от потоков значений и смыслов, над «творением лица», которое ориентируется не на критерии антропоморфного подобия, а лишь на отношения пропорции²⁴. Впрочем, Делез/Гваттари здесь же постулируют аналогичность лица и ландшафта. Ландшафта также не в смысле окружающей среды или подражания природе, но как беспредметности, как «детерриториализованного мира»²⁵.

Эта супрематистская *детерриториализация фациального* находит кульминацию, конечно, в безликих лицах Малевича, как на картине «Девушки в поле» (1929/1912) или в «Двух мужских фигурах»²⁶. «Две мужские фигуры» датированы 1913 годом, т. е. тем годом, который образует в хронологии творчества Малевича кульминацию супрематизма. Фактически же картина написана в 1931 году²⁷.

Итак, «абстрактную» фациальность — безлицесть — Малевича можно воспринимать по аналогии с беспредметностью и как ее формальное следствие, т. е. как попытку перенести супрематистскую эстетику в центральную точку сопряжения наших представлений о выразительности и идентичности. Как раз в странном, на первый взгляд, синтезе супрематизма, антропоморфной предметности и абстрактной фациализации Малевич становится, вероятно, *de facto* причастным к упроченному Жинкиным понятию *олицетворение*, хотя и без имеющих в виду Жинки-

²² Баснер Е. В. Живопись Малевича из собрания Русского Музея // Казимир Малевич в Русском Музее. Каталог выставки. СПб., 2000. С. 21.

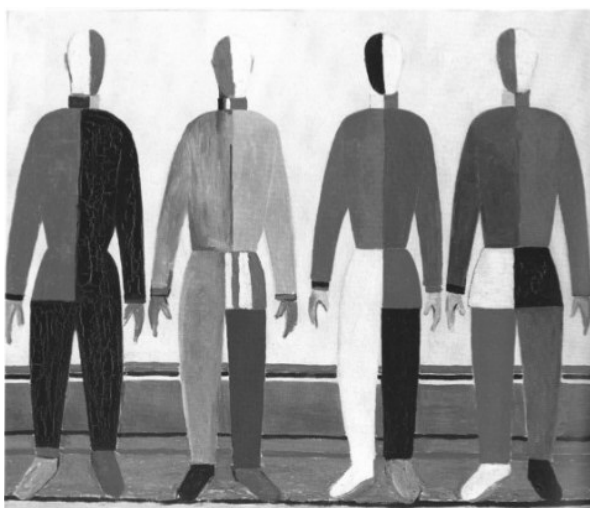
²³ Там же. С. 22.

²⁴ Deleuze G., Guattari F. Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie I. Berlin, 1992. S. 234.

²⁵ Ibid. S. 236.

²⁶ Kazimir Malevich. 1878–1935. Каталог выставки. Leningrad; Moskau; Amsterdam, 1998. С. 176–177, илл. 73, 74.

²⁷ Казимир Малевич в Русском Музее... С. 354 (к илл. 79, аннотация 47).



К. Малевич. Спортсмены. Холст, масло. 142×164 см
(Казимир Малевич в Русском Музее... С. 352.
(к илл. 70)).

ным фигуративных последствий.

Своей кульминации супрематическая фациализация лица и ландшафта достигает в крупнейшей по размерам картине Малевича «Спортсмены», также возникшей между 1930 и 1931 годами и отнесенной к 1915 году.

Здесь супрематистский язык форм и красок был использован для изображения человеческих фигур целиком. Супрематизм как основной критерий реализован здесь

повсюду, что видно также из надписи на обратной стороне холста — «Супрематизм в контуре спортсменов».

Антропоморфные контуры здесь и в самом деле заполнены супрематистскими цветовыми плоскостями (или выполнены в виде таких плоскостей), особенно это касается фациального супрематизма, лиц атлетов. Немецкий искусствовед Томас Келляйн считает, что здесь достигнут «конечный пункт супрематизма», проявляющегося в создании «мирового ландшафта, заполненного разноцветными людьми»²⁸.

Окказиональное: портрет как произведение по случаю

Перехожу ко второму пункту своих рассуждений: к статусу *оказионального* в портрете.

Здесь речь идет об особенно остром для портрета вопросе о временном измерении картины. Ведь допущение, что портрет означает нечто лишь постольку, поскольку он узнаваемым образом показывает портретируемого и репрезентирует его статус в мире, наделяет портрет весьма ограниченным сроком воздействия. К этому добавляется и то обстоятельство, что портретные изображения возникают именно потому, что некто дает заказ запечатлеть его в его статусе. Все эти аспекты *оказионального* нужно оправдать, раз обсуждается художественная ценность портретного изображения. Поэтому и с этой точки зрения не следует

²⁸ Kellein Th. Vom Schwarzen Quadrat zur farblichen Unendlichkeit // Kasimir Malewitsch. Das Spätwerk. Bielefeld, 2000. S. 17–41, цит. С. 40.

недооценивать тот факт, что ГАХН вообще занимался портретом. Портрет, равно как и биография, оказываются идеальным объектом созерцания там, где требуется описать жизнь эстетического предмета, явным образом отличающуюся от «реальной» жизни с ее эстетическими качествами, конкретной формой выражения и зависимостью от эмпирического сознания. На примере этого бытового жанра в эпоху конца исторического авангарда формулируются эстетические позиции. При этом и здесь следует напомнить о проводившейся в рамках ЛЕФа дискуссии по поводу конкуренции между «синтетическим портретом» и «фотографическим моментальным снимком»²⁹.

Отношение гахновцев к окказиональному заключается, говоря вкратце, в исключении фактических дат и временных указаний из сферы искусства. Начиная с Аристотеля, мы можем наблюдать это стремление изгнать особенное (как историко-фактическое) из сферы всеобщего, из сферы художественной литературы и искусства в область исторической науки. Вильгельм Дильтей в 1905 году говорил о том, что произведение искусства должно изолировать свой конкретный предмет и повод к своему возникновению из «реальных жизненных связей», чтобы достичь общезначимости и воспроизводимости³⁰. В противовес этому Гадамер подчеркивает, что «окказиональное», «однократность случайных связей» «неотменяема», и в качестве фактического остатка присутствует в произведении и остается воздействовать и тогда, когда случайные связи проследить уже невозможно³¹. «Портрет, — поясняет Гадамер, — остается портретом даже тогда, когда референция неизвестна или уже неизвестна». Тем самым Гадамер как будто бы соглашается с Жинкиным, которого мы уже дословно цитировали, в том, что олицетворение обладает внутренней формой даже тогда, когда «личность исчезает», «по уходе личности»³².

Выше уже был упомянут тот факт, что Малевич придает большое значение датировкам своих произведений особенно между 1928 и 1932 годами. В первую очередь он как будто бы заботится о том, чтобы реализовать со всей последовательностью свою фиктивную хронологию произведений.

В 1933 году Малевич прекращает датировать картины задним числом и в то же время вновь (или вообще) начинает писать *лица*. Малевич весьма обстоятельно занимается жанром портрета в течение двух лет перед

²⁹ Намеренной «изоляции», обездвиживания предмета картины, что обычно для живописи, следует избегать в фотографии с ее возможностью «фиксировать факты». «Изоляция» — понятие, которое использует Осип Брик в своем докладе о конкуренции между живописью и фотографией, формулируя главный упрек в адрес живописи. Брик неоднократно говорит также о «фиксации зрительных фактов». Брик О. От картины к фото // Новый Леф. 1928. № 3. С. 29–33. Тем самым в фотографии присутствует условие творчества, «случайность».

³⁰ Dilthey W. Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig; Berlin, 1929. S. 196.

³¹ Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen, 1990. S. 150–153.

³² Жинкин Н. И. Портретные формы... С. 5.



К. Малевич. Портрет В. А. Павлова. Масло холст, 46,5×36,5 см (Kazimir Malevich. 1878–1935... С. 266 (к илл. 102)).

смертью. Теперь «правильно» датируемые портреты обозначают кульминацию его творчества.

К этому времени относится и производящий поразительно не супрематистское впечатление «Портрет В. А. Павлова»³³.

В правом нижнем углу он подписан «КМалевич», а снизу датирован «33», число написано красной краской и отчетливо выделяется на темно-зеленом фоне. С левой от зрителя стороны головы видна часть какой-то картины в золотой рамке, а за головой по правую ее сторону, обращенную к источнику света, отчетливо вырисовывается выделяемый посредством белых контуров «Черный квадрат». Очевидно, Малевич не только присутствует здесь благодаря своей подписи, но еще и складывается впечатление, будто он отсылает к своему

шедевру, который он повесил на стену рядом с портретируемым в качестве предмета утвари или предмета декора. Кажется, будто мы имеем дело с портретом мужчины, рядом с которым висят две картины. Однако посвящение на обратной стороне картины существенно колеблет это убеждение. На обратной стороне этой картины читаем:

черный квадрат, обведенный красной рамкой.

Владимиру Александровичу Павлову от К. С. Малевича Ленинград

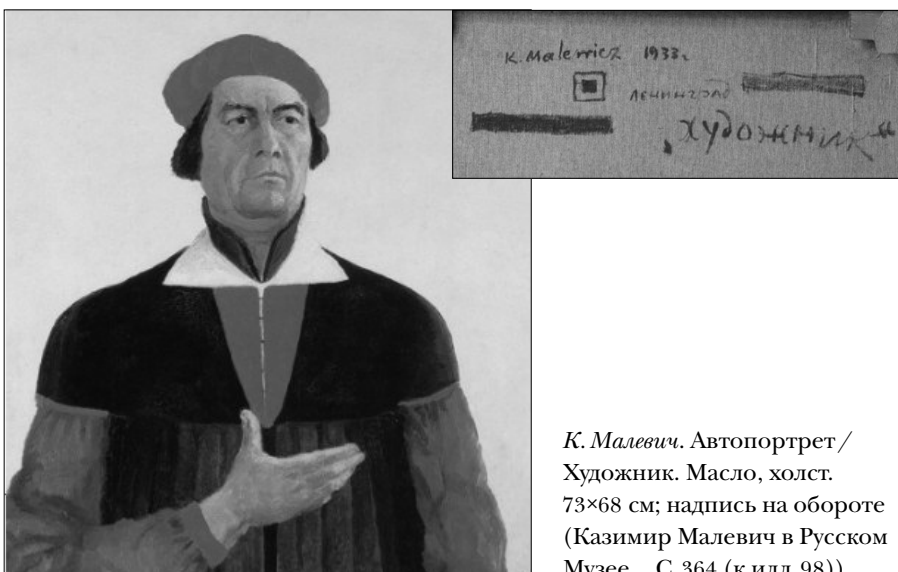
1933 г. 17 октября³⁴.

Но ведь красной рамки на картине мы не видим. Хотя бросается в глаза написанная красной краской датировка, которая внезапно вступает в соответствие с также написанным красной краской именем «Павлов», тогда как остальная часть посвящения на обратной стороне картины написана черной краской.

О чем же все это нам говорит? Мы до сих пор поражаемся тому факту, что «Черный квадрат» в отличие от того, что написано в посвящении, никоим образом не располагается в центре картины, но там находится портрет мужчины.

³³ Владимир Павлов (1899–1967) был скульптором, дружившим с Малевичем и его семьей.

³⁴ Kazimir Malevich. 1878–1935... С. 206.



К. Малевич. Автопортрет /
Художник. Масло, холст.
73×68 см; надпись на обороте
(Казимир Малевич в Русском
Музее... С. 364 (к илл. 98)).

В этом своего рода «двойном портрете» вступают в некие отношения портретируемый Павлов, скульптор и друг Малевича, и написанный «Черный квадрат». Образ друга и образ картины как будто бы принадлежат одной и той же сфере, выделяясь на фоне золотой рамки. Вероятно, следовало бы кое-что сказать и о черно-белом цвете в глазах портретируемого, а также об их аналогии или *тождестве* квадрату, как и о нежно белом крае рубашки, которая виднеется из-под куртки, обрамляя голову, завершающуюся черными волосами портретируемого.

Итак, черно-белая рамочная игра *черного квадрата*, очевидно, вступает в художественное соответствие со случайным *красным обрамлением*, с написанными красной краской годом и именем друга. Но если друг, как собственно портрет на этой картине, образует лишь «рамки», *повод/оказию* для «черного квадрата», то дифференциация между «оказиональным» — здесь выступающим в виде датировки и названного по имени друга, которому посвящена картина, — и «собственно портретируемым» — черным квадратом — становится все более невозможной. Малевич создает портрет своего образующего «красную рамку» друга «Павлова» в «33» году, написанном красной краской, и в тот же момент он пишет черный квадрат. Или же наоборот, черный квадрат, указывающий на беспредметное и надвременное, конкурирует с написанной красным датировкой?

На портретах, которые Малевич создает, кроме этого, в том же 1933 году, фон обычно монохромный, однако квадрат, черный квадрат, отнюдь не исчезает. Наряду с датировкой (как правило, «33») и подписью (как правило, «КМ»), квадрат встречается в качестве «фирменного

знака», «иконической подписи»³⁵. Иногда, когда вокруг черного фона вычерчиваются белые рамки, или же в случае со светлым фоном, это бывает черный квадрат в черном обрамлении. Так происходит, наконец, в «Женском портрете / Портрете жены художника», 1933 или в «Девушке с красным древком», 1933.

Наконец, в «Автопортрете», который ни в коем случае не должен так называться и который Малевич снабдил *обобщенным* названием «Художник» (1933), нет ни даты, ни подписи (как на супрематистских картинах после 1915 года).

Только черный квадрат на переднем плане картины справа внизу сообщает об авторстве этой картины. На обороте еще раз находим — вместе с польским написанием имени автора: «Malewicz 1933 [подписанный черный квадрат] Ленинград, „Художник“».

Поиски «живописного строения» завершаются «Автопортретом», в котором из-за заглавия «Художник», очевидно, отрицается соотношение с Казимиром Малевичем. И все-таки в своей иконической подписи Малевич портретируется, пожалуй, лучше, нежели в изображениях, занимающих большую часть поверхности картины. Малевич так прокомментировал свою увлеченность портретом на поздней фазе творчества:

Я не пишу ПОРТРЕТ, а вернулся к ЖИВОПИСНОЙ КУЛЬТУРЕ НА ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ ЛИЦЕ <...> не возврат к предмету совершается сейчас в искусстве, а художник берет ту форму, которая подходит его СОВРЕМЕННОМУ <...> состоянию³⁶.

Вывод

Имея в виду тот факт, что Малевич в конце жизни занимается классическим портретом, можно ли в конечном итоге утверждать, будто сбываются надежды Габричевского, что в искусство возвращается изображение человека?

Сравнение теорий ГАХН с изображенной в красках приватной философией искусства столь неканонического художника, как Малевич, окажется проблематичным, если мы ожидаем, что здесь искусство и философия взаимно иллюстрируют друг друга. Но, надеюсь, мои соображения помогут заострить внимание, как на теории академических ученых, так и на взглядах художника-супрематиста.

³⁵ Gludovatz K. Malerische Worte. Die Künstlersignatur als Schrift-Bild // Grube G., Kogge W., Krämer S. Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. München, 2005. S. 318.

³⁶ Малевич, согласно записям А. А. Лепорской (с ее шрифтовыми подчеркиваниями). Цит. по: Баснер Е. В. Живопись Малевича из собрания Русского Музея... С. 26.

Мы до сих пор еще не располагаем созерцанием внутренней формы, но мы также знаем, что выведенный Жинкиным из искусства портрета идеал художественного произведения, пожалуй, едва ли был реализован в творчестве Малевича — ни в портрете Клуна, ни в безликих портретах и, вероятно, даже не в автопортрете. Такой вывод не облегчает решение задачи найти ответ на вопрос о статусе ГАХН в контексте позднего авангарда в Советском Союзе. Но он хотя бы может показать, насколько сложными были попытки диалога между искусствоведением, наукой об искусстве с одной, и поисками художников в самом искусстве и их рефлексиям об этих поисках, с другой стороны. Можно предположить, что сам факт наличия такого диалога является фактом исторического авангарда.

МИКЕЛА ВЕНДИТТИ

Исследование М. Кенигсберга о внутренней форме слова у А. Марти (1924)

Предмет настоящей работы касается двух, по разным причинам мало известных ученых: швейцарского философа Антона Марти (1947–1914) и филолога-лингвиста Максима Максимовича Кенигсберга (1900–1924). Первый, несмотря на то, что упоминается в качестве крупного философа языка в исследованиях Гуссерля, Ингардена, Хайдеггера, Якобсона и других, долгое время оставался известен только узкому кругу специалистов¹. О втором можно привести слова единственного, насколько мне известно, исследователя его творчества М. Шапира, о том, что необходимо вообще:

вписать в историю русской филологии XX в. Максима Максимовича Кенигсберга, имя которого никогда не пользовалось особой известностью, а мысли если отчасти и стали достоянием науки, то лишь постольку, поскольку дошли до читателя в составе чужих работ².

Данные биографии рано умершего Кенигсберга прежде всего связаны с его научной деятельностью. При жизни он опубликовал только несколько рецензий, а его статьи и незаконченные работы остались в рукописях. Самые крупные его работы относятся к темам, которые обсуждались в ГАХН. Научная деятельность Кенигсберга начинается еще в студенческие годы (1918–1922), когда он вошел в Московский Лингвистический Кружок (далее МЛК) и стал его действительным членом. В кружке он участвовал в разных секциях и особенно активно занимался издательской деятельностью. В 1922 году он примыкает к новообразованной секции МЛК «Ars Magna», а в следующем году мы встреча-

¹ См.: Venditti M. La forme interne du mot chez G. Chpet et A. Marty // *Gustave Chpet et son héritage aux sources russes du structuralisme et de la sémiotique* / Edit. par M. Dennes (Slavica Occitania, 26). Toulouse, 2008. P.181–190.

² См.: Шапир М. И. М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха // *Russian linguistics*. 1994. № 18. С. 73.

ем его в Комиссии по изучению художественной формы Философского отделения РАХН, руководимой Густавом Шпетом. Молодой ученый умер в 1924 году от «разрыва сердца»³. Кенигсберг был одним из любимых учеников Шпета, ему философ посвятил свою итоговую работу «Внутренняя форма слова» (1927). Кенигсберг опубликовал ряд рецензий и статей в машинописном журнале «Гермес», вдохновленный эстетической философией Густава Густавовича⁴.

Работа Кенигсберга об учении Марти начинается в рамках задач, сформулированных Шпетом в плане всестороннего исследования вопроса о форме — вместе со Шпетом и Буслаевым Кенигсберг должен был рассмотреть различные аспекты проблемы «внутренней формы»: поэтическую, конструктивную и фигуральную⁵ внутреннюю форму.

В течение четырех месяцев (с октября 1923 года по 29 января 1924 года) Кенигсберг пишет статью под названием «Понятие внутренней формы у Антона Марти и возможности дальнейшей интерпретации»⁶. В тексте имеются рукописные добавки разного рода: кроме вставок автора и вписанных от руки иностранных выражений встречаются также вопросительные знаки на полях, когда текст неясен, поставленные рукой неизвестного лица⁷. Стил и орфография весьма своеобразны: Кенигсберг, следуя за Шпетом, не употребляет двойных согласных (клас с одним «с», граматика с одним «м» и т.д.). Прочитируем в связи с этим наблюдение Максима Шапира:

Авторитет <...> профессора Г.Г.Шпета для участников «Гермеса» распространялся даже на орфографию: они тоже писали и печатали в ряде случаев <...> без удвоения согласных. <...> Особое значение придавалось тому, чтобы слово *тожество* писалось именно так, без д, прямо образуясь от слова *то же*⁸.

Значение работы Кенигсберга в том, что в ней учение Марти о внутренней форме интерпретируется сквозь призму шпетовской философии

³ Там же. С. 73–81.

⁴ По поводу истории машинописных изданий 1920-х годов см.: Левинтон Г.А., Устинов А.Б. Московская литературная и филологическая жизнь 1920-х годов: машинописный журнал «Гермес» // Пятые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 197–210; Степанова Л.Г., Левинтон Г.А. Из истории дантоведения: статья Д.С. Усова о переводе «Новой жизни» в «Гермесе» // Тыняновский сборник: Шестые — Седьмые — Восьмые Тыняновские чтения. М., 1998. Вып. 10. С. 514–547.

⁵ Кенигсберг переводит немецкий термин *figürliche innere Form* как «фигурная внутренняя форма». В тексте мы будем пользоваться принятым переводом «фигуральная форма», а в цитате оставим его переводческое решение. Судя по некоторым неточностям перевода и транскрипции Кенигсберг, вероятно, недостаточно владел немецким языком.

⁶ Текст хранится в архиве Центрального Муниципального Архива Москвы и состоит из 43 машинописных страниц с пометами на полях. Выражаю свою благодарность И. Пильщикову за оказанную помощь при получении рукописи Кенигсберга.

⁷ По мнению С. И. Гиндина заметки могли принадлежать перу Жинкина, в архиве которого хранятся рукописные работы Кенигсберга.

⁸ См.: Шапир М. И. М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха... С. 174–175.

языка. Заметно, что ученик Шпета излагает философию языка Марти в целом, стремясь подчеркнуть скорее сходства, нежели различия, между двумя философами. С другой стороны, в 1920-е годы ссылки Шпета на работы Марти встречаются часто, но они не однозначны: если в работе «Герменевтика и ее проблемы» (1918) Марти является примером изящного анализа в области «семасиологии», то в «Эстетических фрагментах» (1922–1923) его теория полностью отвергается; в работах о психологии и о логике истории Шпет прямо опирается на «всеобщую семасиологию» Марти, а в неопубликованной тогда книге «Язык и смысл» (1921–1925) учение о внутренней форме швейцарского философа подвергнуто очень подробному анализу. После этих углубленных занятий, свидетельствующих об усвоении теории Марти и приспособлении ее к собственной философской системе, имя Марти упоминается Шпетом в книге «Внутренняя форма слова» всего лишь один раз⁹.

Рассмотрим главные черты учения Марти, прежде чем перейти к интерпретации и анализу его концепции Кенигсбергом. Исследование Марти о внутренней форме составляет часть его семасиологии, т.е. учения об основных функциях языкового выражения. Психологическая постановка вопроса предопределяет аргументацию Марти, ученика Брентано: если психическая жизнь составляет единственную данность, то ее законы управляют и языком как, например, способом ассоциативной связи и аналогии. Язык проявляет психическую жизнь через посредство звуков, понимаемых не сами по себе, а условно; язык — это функциональная телеологическая система знаков, цель которой — интересубъективное сообщение. Но Марти отрицает параллелизм мышления и языка: в коммуникативном акте не все, что говорящий хочет высказать, выражается словами. Язык, таким образом, является функцией психической жизни, и главная задача семасиологии заключается в определении того, какие функции нуждаются в языке. Лейбницианский проект универсального языка возвращается в предложении Марти определить «всеобщую грамматику»; в отличие от «чистой и априорной грамматики» Гуссерля, которой устанавливает априорную возможность обозначения в языке, Марти указывает на два направления исследования: первое, описание общих семантических функций различных языков; второе, демонстрация того, что является общим в их употреблении. Этим призвана заниматься общая семасиология, которая лежит в основе философии языка. Таковы основные тезисы учения Марти

⁹ «...высшее достижение, до какого дошла принципиальная разработка вопросов семасиологии, мы встречаем в вышедших в один год (1908) книгах Марти и Гомперца. Из них первый поражает изяществом и тонкостью анализа» (Шпет Г. Г. Герменевтика и ее проблемы [1918] // Шпет Г. Г. Мысль и слово. М., 2005. С. 411); «В целом предполагаемое здесь учение о внутренней форме радикально отличается от учения Марти» (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты // Шпет Г. Г. Сочинения. М., 1989. С. 410). Ср. также: Шпет Г. Г. Введение в этническую психологию. М., 1926, а также: он же. Внутренняя форма слова. М., 1927.

о внутренней форме слова, составляющего ядро его семантической концепции.

Рассмотрим теперь, каким образом Кенигсберг излагает философию языка Марти. Знакомство Кенигсберга с творчеством Марти относится не только к работам, опубликованным самим автором, но и к сочинениям Марти 1910 года, составленным его учеником Оскаром Краусом. Кенигсберг подчеркивает, что понятие внутренней формы появляется в творчестве Марти с самого начала, поэтому он посвящает свое исследование общему обзору творчества философа.

Уже в работе 1875 года «О происхождении языка» (*Über den Ursprung der Sprache*), рассматривая развитие языка как явление сознательное, намеренное, хотя и непланомерное, Марти обращает внимание на главный акт понимания в языковом факте. Гумбольдтовское понятие внутренней формы он использует против нативистического подхода к изучению языка, чтобы указать на «преднамеренность в приспособлении речевых средств к пониманию». В отношении между звуковым знаком и обозначаемым предметом Марти признает ассоциативную связь на примере ономатопеи.

Таким образом, в приведенных примерах ономатопеи внутренняя языковая форма служит связующей нитью (*Band der Assoziation*) между звуком и значением, а сама ономатопея представляет собою *сознательное* синекдохическое перенесение (Л. 2).

Марти объясняет развитие языка не на основе биологических механизмов, а как «деятельность сознания, направленную на облегчение понимания и закрепление связей между звуком и значением». Именно звукоподражание служит примером того, что данная связь лежит в основе обозначения предмета; звукоподражание играет роль вспомогательного представления (*Hilfsvorstellung*), указывающего на собственное значение.

Дальнейшие исследования Марти углубляют и расширяют вопросы, поставленные на начальном этапе. Кенигсберг подчеркивает некоторые главные элементы учения Марти: во-первых, он сразу связывает понятие внутренней формы с актом понимания как его средством. Во-вторых, философ замечает, что явление внутренней формы может быть использовано «ради красоты жизни наших представлений, для достижения с их помощью эстетического наслаждения». Кенигсберг уточняет, что в большинстве своих работ Марти, прежде всего, обращает внимание на понятие той внутренней формы, которую в своей главной книге «Исследования (у Кенигсберга „Разыскания“) по обоснованию общей грамматики и философии языка» (*«Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie»*, 1908) он называет фигуральной (*figürliche innere Sprachform*). Прежде чем сосредоточиться на подробном и критическом изложении самых «Исследований», Кенигсберг предлагает общий обзор творчества Марти.

В традиции толкования «формы» Марти выделяет два главных направления:

В одном случае форма противопоставляется материи (Stoff), и <...> выступает как более существенная (Wesenhafte) <...>; в другом — форма корелятивно противопоставляется содержанию (Inhalt) или значимости, содержательности (Gehalt), причем <...> <в качестве> более существенного выступает <...> последнее (S. 102). Языковые явления как раз и служат примером формы в этом последнем смысле; — корелятивно с ними соотносится выраженное значение (Л. 3).

Так образуется отношение между тремя терминами: форма — материя — содержание. Марти утверждает, что в данном соотношении материя является «нерелевантной», а Кенигсберг ставит вопрос с другой точки зрения, можно сказать структуралистской и возражает:

«матерьял» становится релевантным для значимости художественного произведения лишь в том случае, когда он представляет собою шаткую систему форм, когда он может быть разрешен в такую систему, когда сам этот «матерьял» является выражением некоторого художественного, resp. культурного, сознания. Таким представляется мрамор как неизбежный спутник пластики классицизма (Л. 4).

Данные два направления мысли приводят к следующим результатам: первое — форма как образ, где она «является в кореляции с понятием так или иначе оформленного как нечто *определяющее*»; второе — форма как сосуд, где «форма выступает как нечто *пустое*, наполняющее же содержание как *определяющее*».

Кенигсберг делает некоторые выводы по поводу понятия формы в области языка у Марти: 1) форма выступает всегда как термин некоего соотношения; 2) «для существа понятия форма безразличен характер образа, репрезентирующего нам это понятие: формы, как вид, и формы, как пустой сосуд — в конце концов дают формы как клас, что является наиболее общим выражением интересующего нас понятия» (Л. 7); 3) для Марти не имеет значения, есть ли форма нечто ценное или нет. Из этого следует, что для Марти «любой предмет, поставленный в известное соотношение, может рассматриваться как форма, что приобретает особенно важное значение при предстоящей нам спецификации понятия» (Л. 5). «Эстетические фрагменты» Шпета, пишет Кенигсберг, представляют собой принципиальное развитие и углубление вопроса о соотносительности терминов формы и содержания. Вместе с тем они являются и описанием системы форм.

Марти переходит к рассмотрению и определению формы в области языка, уточняя значение последнего:

Под языком разумеется *намеренное обнаружение* (absichtliche Kundgabe) внутренней жизни посредством каких угодно знаков, особенно с помо-

щью звуков, причем не таких, которые понятны непосредственно, а таких, сигнификативная сила которых обязана привычке (*Gewohnheit*) и градации (Л. 8).

Язык—это орудие сообщения, и семасиология исследует языковые средства (*Sprachmittel*) как таковые. В языковом контексте Марти определяет форму следующим образом:

каждое средство выражения, по отношению к которому как материя или содержание выступает подлежащее сообщению, значение. Такими формами являются слова, сложения слов, словосочетания (Л. 9).

Швейцарский философ разделяет в языке внешнюю форму, выражения доступные внешнему чувственному восприятию, и внутреннюю форму, выражения доступные внутреннему опыту.

Кенигсберг предлагает резюме трактовки Марти понятия внешней формы, обозначая его как «звуковую архитектонику языкового средства»:

К внешней форме причисляется все, что противостоит известному подлежащему выражению содержанию как чувственно воспринимаемая форма его передачи. <...> Для того чтобы звуки были элементами языковой формы нужно, чтобы эти звуки находились в соотношении с каким-либо значением, которое бы в них являлось языково (*sprachlich*) оформленным. Только в этом случае звуки являются внешней языковой формой (Л. 12).

Важным для Кенигсберга является понимание Марти внешней формы как «средства выражения, коррелятивного некоторому содержанию». Необходимо тогда установить, что именно составляет различие среди языков, с одной стороны, и среди выражений разного значения на одном языке, с другой. Все эти рассуждения приводят к центральной теме, которую Марти определяет таким образом:

К понятию внутренней формы относятся все те моменты в структуре языкового средства в его актуальных свойствах и методических особенностях, которые воспринимаются внутренним опытом (Л. 13).

Философ выделяет два класса внутренней формы: фигуральную и конструктивную. Рассмотрим определение первой:

Фигурная внутренняя форма заключается в известных представлениях, которые вызываются нашими языковыми выражениями, но сами не образуют значения этих выражений, а служат только к тому, чтобы выявить эти значения по законам ассоциации. Любая метафора или метонимия дает лучшие тому примеры (Л. 14).

На первом этапе своего исследования Марти называл это сопровождающее представление «этимомом», но потом отбросил данный тер-

мин. Кенигсберг посвящает восемь страниц изложению размышлений Марти о фигуральной внутренней форме, в силу того, что к этой области относятся очень многие явления: способы изображения душевных явлений и состояний с помощью имен и выражений. Подчеркивается, что здесь речь совсем не идет о смысле выражения, но о разных его возможных целях: эстетического удовольствия или содействия пониманию. «Представления физических феноменов, заключающихся в этих выражениях не образуют их смысла. Они <...> должны служить нитью ассоциации МЕЖДУ звуком и значением (я обращаю внимание, — пишет Кенигсберг, — на это „между“, через его посредство имеемого в виду (durch ihn wirklich gemeinten)» (Л.15–16).

Кенигсберг излагает очень тщательно все примеры фигуральной внутренней формы, приводимые в аргументации Марти, упоминая по ходу и другие его работы. В заключение рассмотрения внешней формы Марти останавливается на природе и происхождении самого ее явления. Предвосхищая соображения де Соссюра, Марти объясняет, что поскольку представления фигуральной внутренней формы имеют вспомогательную функцию, их цель заключается в «экономии языковых средств», которая позволяет

без планомерного расчета обходиться с ограниченным количеством средств для обозначения громадного круга подлежащих выражению содержания (Л.22).

Фигуральная внутренняя форма использует не язык как целое, а отдельные средства и методы обозначений в нем. Ее характер часто описывает образ жизни употребляющего язык народа. Марти пишет:

Ein Volk, das den Pfeil «Kind des Bogens» nennt, wird dann analoge Wendungen auch in analogen Fällen bevorzugen (Л.22) [Народ, который называет стрелу «дочерью лука», будет также предпочитать аналогичные обороты в аналогичных случаях].

Таким образом, все особенности явления внутренней формы придают языку особую печать и представляют то, что называется «духом» или «гением языка».

Перейдем к анализу второго класса внутренней формы, конструктивной, которая является основной в «Исследованиях». Данное понятие возникает, по словам Кенигсберга, потому, что «Марти почувствовал себя вынужденным расширить в *Разысканиях* то содержание понятия внутренней формы, которое было дано им в предшествующих работах».

Конструктивная внутренняя форма относится к категории элементов, которые в конструкции предложения не воспринимаются чувственно и связаны с временным чередованием: это синтаксис, через который значение образуется из парадигматических и синтагматических комбинаций. В языке не выражается все, что имеется в виду, но есть некоторые представления, которые помогают пониманию, готовят к нему.

Кенигсберг приводит цитату Марти из Кондильяка: речь идет о различных *manières de décomposer la pensée*¹⁰, различных синтаксических порядках, которые лежат в основе различий между языками и являются существенным условием акта понимания.

Все эти случаи того или иного распределения семантических элементов предложения в известный ряд, так что иные элементы образуют предваряющие представления и создают те или иные ожидания функции отдельных составных частей предложения, Марти относит к области внутренней формы. Они не образуют еще понимания в собственном смысле, и есть только предшествующая ступень, преддверие к нему, <они> относятся к методам выражения, но воспринимаются все же не прямо внешне, чувственно (Л. 24).

Оба класса внутренней формы живы в сознании говорящего, через них производится языковое сообщение. Роковая ошибка в традиции истолкования понятия внутренней формы заключается, по мнению Марти, в отождествлении или в смешении внутренней формы со значением. Можно добавить, что, по выражению Шпета, внутренние формы — только алгоритмы, они всеобщи и определяют отношения знака со смыслом.

В заключение своего исследования Кенигсберг делает выводы и указывает на главные черты учения Марти, оценивая его преимущества и недостатки.

Во-первых, «психологизм учения Марти не лишает его очень многих безусловных его достоинств, тем более, что этот психологизм во многих случаях есть не более как традиционная терминология» (Л. 34). В особенности его понимание «сознания» избегает опасности психологизма; «представление» — это понятие играет важную роль в определении внутренней формы у Марти — нельзя истолковать в психологическом смысле. У него это всегда «тот или иной структурный момент в слове».

Во-вторых, Марти рассматривает язык как «социальное и историческое явление», поэтому в его учении речь идет не о слове и о понятии, но о языковом средстве (*Sprachmittel*). Оказывается, что общей областью внутренней формы (фигуральной и конструктивной) является лингвистика.

Кенигсберг подчеркивает важность понятия конструктивной внутренней формы, самого интересного открытия Марти, потому что ее явления относятся к стилистическому, поэтическому моменту в структуре слова. Но в учении Марти здесь появляется противоречие: эти формы, всегда присутствующие в языковом акте, не исчерпываются только их чувственным бытием. Кенигсберг уточняет:

¹⁰ Кондильяк в разделе «О грамматике» своего «Курса занятий по обучению принца Пармского» (1775) говорит об «искусстве» (*art*) расчленения мыслей: «Ce sont les langues qui nous fournissent le moyen de décomposer la pensée» [Языки — это то, что дает нам средство для расчленения мысли].

Они есть прежде всего идеальные возможности языкового средства, его предметные формы, материально так или иначе осуществляемые. Их соотношения с логическими дают тот или иной рисунок, создавая стилистические фигуры, затрудняя или плавно проводя понимание, но тогда нужно говорить уже об особых риторических и поэтических формах синтаксиса, которые могут сознаться и могут не сознаться... (Л. 37)

Конструктивная внутренняя форма присутствует всегда в качестве особой категории языкового знака, но Марти это не ясно выражает. Недостаток Марти или, скорее, неполнота его теории состоит в том, что он употребляет в исследовании о внутренней форме ограниченное понятие языкового средства. Развитие и углубление концепции Марти, продолжает Кенигсберг, осуществлено Шпетом в «Эстетических фрагментах». Правда, именно в этом произведении Шпет утверждает, что его учение «радикально отличается» от философии языка А. Марти. Однако Кенигсберг считает, что связь между ними глубже, чем представлялось Шпету. Главная разница, позволяющая Шпету обработать систему форм словесной структуры, лежит в различной перспективе двух мыслителей: Шпет не только употребляет более емкое понятие «слово», но и смотрит на него с универсальной, философской точки зрения и переносит анализ «в плоскость принципиальную из плоскости дескрипции эмпирических явлений языка». Такая постановка вопроса позволила Шпету не только выделить важную и основную роль логических форм, но также обогатить учение о внутренней форме в ее применении в области эстетики. В особенности это относится к введенному Шпетом понятию «внутренних дифференциальных поэтических форм», которые следующим образом определены в «Эстетических фрагментах»:

Они слагаются как бы в *изре* синтагм и логических форм между собою <...>. Они суть отношения к логической форме дифференциала, устанавливаемого поэтом через приращение онтического значения синтагм к логической форме¹¹.

Несмотря на их различие, отмечает Кенигсберг, некоторые мысли Марти «в известной мере предугадывают такую постановку вопроса»:

Там, где Марти говорил о соотношениях конструктивных внутренних форм с формами значения и о стилистическом их назначении, предполагалась уже проблема дифференциала, но Марти ее не разглядел (Л. 39).

Фигуральная внутренняя форма, продолжает Кенигсберг, должна была быть рассматриваема «чисто онтологически, чтобы скрепить связь со старым своим значением», иначе она остается только генетической

¹¹ Шпет Г. Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / Отв. редактор-составитель Т. Г. Щедрина. М., 2007. С. 231.

характеристикой. Фигуральная форма выступает как «образ, набрасывающий на вещь гирлянды слов-названий, сорванных с других вещей»; она имеет только потенциальный характер, который актуализируется путем «предицирования». Кенигсберг утверждает, что можно развить положительные мысли Марти:

Поэма есть так же слово, и в этом слове, как во всяком другом, наличествуют внутренние формы. Фундаментом и основанием их всех являются формы логические, на которых вырастают автоонтологические¹² формы слова-поэмы, и из дифференциала этих последних с логическими создаются формы поэтические или, осторожнее сказать, риторические или стилистические (Л. 40).

Конструктивные (синтаксические) формы, с другой стороны, выступают как «традиционные формы поэмы: рондо, сонет <...> что являет собой твердые автоонтологические схемы. В конце концов все формы композиции являются такими автоонтологическими формами поэмы, как слова».

Фигуральные формы, по терминологии Марти, всегда потенциальны, они лежат в онтических возможностях слова. Кенигсберг утверждает, что «поэтическими внутренними формами являются все внутренние формы, наличествующие в исторических поэмах». В заключении Кенигсберг предлагает свою интерпретацию эстетической концепции, изложенной Шпетом в «Эстетических фрагментах», как развитие учения Марти:

поэтические внутренние формы появляются там, где появляется «третий род истины», где дифференциал отношения между синтагмой поэмы и ее фундаментом складывается в целую цепь quasi-предикативных форм, развертывающих основное схождение, положенное в основу поэтической фигурной внутренней формы, с последовательностью, аналогичной последовательности логических отношений, — quasi-логическое развитие (Л. 42).

В итоге приведем последние слова исследования молодого Кенигсберга, действительно отдающие дань философии своего учителя:

здесь «вой ночного ветра» становится не только обоснованным интеллектуалистически обозначением, и не просто риторической метафорой, основанной на схождении космоса и воющего animalis, но где этот вой становится понятным языком, твердящим о непонятной муке подлинно страшную песню «про древний хаос, про родимый» (Там же).

Дух Шпета пронизывает эти строки. Кенигсберг ссылается здесь на стихи любимого обоими Тютчева, чтобы определить творческий характер поэзии, оживляющей через внутренние поэтические формы все возможности языкового выражения.

¹² Здесь Кенигсберг имеет в виду «чистые» онтологические формы; см. Шпет Г. Г. Искусство как вид знания... С. 231–233.

Попробуем указать в заключение на главные черты понимания внутренней формы у Марти, у Шпета и вместе с тем на достоинства работы Кенигсберга. Во-первых, сложность понятия внутренней формы связана с тем, что оно является основой осмысления языкового знака в коммуникативном акте. Марти, выделяя два класса внутренней формы (конструктивной и фигуральной) в качестве способа формирования языкового средства в процессе понимания, все-таки остается на эмпирическом и психологическом уровне. Шпет, признавая правильную постановку вопроса о внутренней форме у Марти, замечает: «Нужно только брать его высказывания не в психологистическом аспекте, как он сам их употребляет, а в логическом»¹³. Как отмечает и Кенигсберг, Марти имеет в виду не «слово» как «знак» в логическом и формальном смысле, а «наименование». Область форм — это логика, и логическая оперативная роль слова состоит в строении внутренних форм, определяющих семантические отношения, утверждает Шпет. Внутренняя форма слова определяется Шпетом как «отношение знака языка к его значению» с целью взаимопонимания. В ходе конструктивной и подробной критики учения Марти в книге «Язык и смысл» Шпет, таким образом, сильнее подчеркивает свои разногласия с ним. И здесь-то можно видеть достоинства изложения Кенигсберга: ученик рассматривает философию языка Марти со шпетовской точки зрения, находя, напротив, много общего между их учениями. Роль внутренней формы имеет ключевое значение в рамках эстетики. У Шпета в словесном искусстве, в области фантазии, значение образовывается через «внутренние дифференциальные поэтические формы», а как мы видели выше, Кенигсберг указывает на то, что и Марти отметил данное понятие, не развивая его до конца, когда он говорит о «стилистическом назначении» соотношения «грамматических форм» со значением. Кенигсберг завершает свое изложение учения Марти о внутренней форме, интерпретируя его философию как важный шаг на пути к теории Шпета.

Литература

- Venditti M. La forme interne du mot chez G. Chpet et A. Marty // *Gustave Chpet et son héritage aux sources russes du structuralisme et de la sémiotique* / Edit. par M. Dennes (Slavica Occitania № 26). Toulouse 2008. С. 181–190.
- Вендитти М. Внутренняя форма слова у Г. Шпета и у А. Марти // *Густав Шпет и его философское наследие. У истоков семиотики и структурализма* / Под ред. Т. Г. Щедринной. М., 2010. С. 266–273.
- К истории машинописных изданий 1920-х гг., пуб. Левинтона Г. А. и Устинова А. Б. // *Пятые тыняновские чтения*. Рига, 1990. С. 197–210.

¹³ Шпет Г. Г. Мысль и Слово. Избранные труды / Ред. и сост. Т. Г. Щедринной. М., 2005. С. 645.

- Кенигсберг М. М. Понятие внутренней формы у Антона Марти и возможности дальнейшей интерпретации. ЦМAM. Ф. 2900 (Н. И. Жинкин). Оп. 1. Д. 294. Л. 19–60.
- Кенигсберг М. М. Из стихологических этюдов. 1. Анализ понятия «стих» [февраль 1923 г.] / публ. С. Ю. Мазура и М. И. Шапира // *Philologica*. Двужычный журнал по русской и теоретической филологии. М.—Лондон, 1994. Т. 1. № 1–2. С. 149–185.
- Московская литературная и филологическая жизнь 1920-х годов: машинописный журнал «Гермес» // Пятые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 167–197.
- Степанова Л. Г., Левинтон Г. А. Из истории дантоведения: статья Д. С. Усова о переводе «Новой жизни» в «Гермесе» // Тыняновский сборник: Шестые—Седьмые—Восьмые Тыняновские чтения. М., 1998. Вып. 10. С. 514–547.
- Шапир М. И. М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха // *Russian linguistics*. 1994. № 18. С. 73–113.
- Шапир М. И. Московский Лингвистический Кружок (1915–1924) // Российская наука на заре нового века: Сборник научно-популярных статей. М., 2001. С. 457–464.
- Шпет Г. Г. Мысль и слово. Избранные труды / Ред. и сост. Т. Г. Щедриной. М., 2005.
- Шпет Г. Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры // Отв. редактор-составитель Т. Г. Щедрина. М., 2007.

АНКЕ ХЕННИГ

Предмет (исследования) и форма литературы

Предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет,
предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет.¹

Даниил Хармс

В своей статье я рассмотрю позиции теоретической поэтики ГАХН и в первую очередь взгляды М.А.Петровского. В заглавии «Предмет исследования и форма литературы» слово «исследование» стоит в скобках, чтобы указать на проблему, которая меня как раз и интересует, а именно проблему двусмысленности понятия «предмет». Может показаться, что речь идет о предмете науки, т.е. предмете теоретической поэтики, — тогда подразумевается, что этот предмет есть литература. Мой же тезис будет состоять в том, что во фразе «предмет исследования и форма литературы» «исследование» следует заключить в скобки, потому что под предметом подразумевается не только литература, но также то, что литература имеет предмет. Тогда беспредметной литературности русских формалистов можно противопоставить предметность литературы в понимании М.А.Петровского.

Позиции Петровского и русского формализма можно соотнести с современным им литературным процессом, т.е. с литературой авангарда, в которой действительно можно проследить становление того, что называется чистой литературностью в смысле чистой словесности. Предметом оказывается не вещь, а форма. А у Петровского мы видим, что она чаще всего является образностью, т.е. изобразительной формой или внутренней формой литературы. Но ведь специфичность литературы связана с ликвидацией предмета и соответствующим устранением из литературы изобразительности как формы изобразительного искусства.

¹ Хармс Д. Трактат о красивых женщинах, лежащих на пляже под Петропавловской крепостью, сидящих на Марсовом поле и в Летнем Саду и ходящих в столовую Ленкублита // Неизданный Хармс. Полное собрание сочинений. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения к т. 1–3. СПб., 2001. С. 15.

Предмет исследования

Когда сама она «думала о его работе», всегда она ясно видела перед собой большой кухонный стол. Это все Эндрю. Она его спросила, про что пишет книги отец. «Субъект и объект и природа реального», — сказал Эндрю. И на ее «О Господи, как это понять?» — «Вообразите кухонный стол, — сказал он, — когда вас нет на кухне»².

Вирджиния Вулф

В своем предисловии к первому сборнику «Ars Poetica» М. А. Петровский заявляет:

Объединяемые своей научной работой в подсекции теоретической поэтики, участники сборников «Ars Poetica» могут и не стоять, однако, на строго единой принципиальной или даже методологической платформе. Не общая литературоведческая доктрина, не общность исследовательских приемов, но общий *предмет* исследования <...> связывает их друг с другом³.

Здесь прежде всего обращает на себя внимание полемическое противопоставление двухтомника «Ars Poetica» двум томам «Поэтики» формалистов, которые в свое время заявили об образовании именно единой методологической платформы и были связаны между собою общими исследовательскими приемами. Кажется интуитивно понятным, почему М. А. Петровский от имени теоретиков ГАХН отстраняется от методологических изысканий формалистов, говоря о том, что общим является не метод, а предмет⁴.

При более внимательном рассмотрении, однако, становится менее очевидным, о чем идет речь. Как в новой науке может иметь место предмет без методологии, которая его как раз порождает? Ведь мы находимся в конце 20-х годов XX века, когда множество новых наук заявило о своем существовании именно изобретением собственного метода и установлением его предмета. Если предмет литературоведения не зависит от метода, чем он тогда является? В приведенной цитате из Петровского либо литература, либо искусство слова, либо художественное впечатление могут считаться предметом исследования. Из этих строк не ясно, является ли Петровский феноменологом, следующим за лозунгом Гуссерля «Назад к вещам!», или искусствоведом, анализи-

² Вулф В. На маяк. СПб., 2004. С. 42–43.

³ Петровский М. А. От редактора // Ars Poetica I. М., 1927. С. 5.

⁴ Эта ситуация обостряется еще более у Д. С. Недовича, который в своей книге об искусствоведении заявляет, что метод исследования искусств должен быть предопределен его предметом — т. е. искусством, ибо в противном случае не будет ему имманентен. Недович Д. С. Задачи искусствоведения. Вопросы теории пространственных искусств // Труды ГАХН. Секция пространственных искусств. Вып. 2. М., 1927. С. 14.

рующим искусство слова, или же он занимается эстетикой, которая рассматривает условия, при которых наш опыт строит эстетический объект. Ответ на этот вопрос Петровский дает только в своей статье «Поэтика и искусствоведение» из гахновского журнала «Искусство», где он заявляет: «Поэтика имеет своим предметом литературу как искусство»⁵.

Возникает и следующий вопрос: в каком смысле предмет здесь является «общим»? С одной стороны, он кажется общим в смысле отвлеченного, абстрактного предмета науки (который именно и есть методологический объект ГАХН). С другой стороны, предмет может являться общим в смысле предмета, исследуемого группой ученых, которая объединяется вокруг него.

Эта двусмысленность предмета соответствует теоретической ситуации. У теоретиков ГАХН определения предмета литературоведения общие (то есть абстрактные), но они разные и в чем-то даже противоречат друг другу⁶. В этом смысле предмет их только объединяет, и ответить на вопрос, ведет ли разность определений предмета к тому, что рассматриваются разные предметы, оказывается весьма трудно.

Очень четкое определение предмета литературоведения дает, например, Б. И. Ярхо: «форма <...> предмет литературоведения»⁷. Зато М. П. Столяровым предмет исследования определяется так: «образ как первоявление»⁸ и, значит, еще не сводится к представлению о предмете как о форме. Возможно, что образность Столярова отсылает к внутренним формам, которыми занимались вслед за Гумбольдтом Потебня и Шпет. К двум названным определениям «предмет — это форма» и «предмет — это образ» я еще вернусь.

Можно предположить, что Петровский имел в виду не разные предметы, а разные стороны одного предмета, подобно тому, как Гуссерль якобы описывал движение вокруг стола для восприятия его с разных сторон и в разных перспективах⁹, предполагая, что он не воспринимаем в одной из них, хотя мы объединяем их в один предмет.

Иллюстрацию этой двусмысленности мы найдем у А. Г. Циреса. Разъясняя феноменологию Гуссерля, Цирес пишет:

Необходимо отличать предмет и реальность, действительность и реальную действительность. «Предмет» можно определять, как вообще нечто,

⁵ Петровский М. А. Поэтика и искусствоведение // Искусство. 1927. Кн. II–III. С. 120.

⁶ Не просто обстоят дела и в тексте А. Г. Габричевского «Природа художественного объекта и учение о художественной форме», где форма является синтезом двух противоположных начал: объективного и субъективного, — в онтологии творчества. Габричевский А. Г. Природа художественного объекта и учение о художественной форме // Декоративное искусство. 1996. № 2–4. С. 34–40.

⁷ Ярхо Б. И. Простейшие основания формального метода // Ars Poetica I. М., 1927. С. 8.

⁸ Столяров М. П. К проблеме поэтического образа // Ars Poetica I. М., 1927. С. 103.

⁹ Husserl E. Die Präention der Wahrnehmung. Die Selbstgebung der Wahrnehmung. Originalbewusstsein und perspektivische Abschattung der Raumgegenstände // Wiesing L. Philosophie der Wahrnehmung. Frankfurt a. M., 2002. S. 203–222, hier S. 204.

напр. как субъект любого истинного научного положения. И в этом далеком от какой бы то ни было метафизики, чисто научном смысле мы и говорим, что число два действительно есть в ряду чисел, круг — в мире геометрических фигур и т.д., разумея при этом не реальную двойку или начерченный круг, а именно «двойку вообще» и «круг вообще», т.е. соответствующие «сущности» или «эйдосы»¹⁰.

Здесь мы можем проследить за становлением методологического объекта.

После этого он объясняет, что эмпирические вещи следует исключать из ряда «феноменов», потому что предмет, с одной стороны, им трансцендентен, и во-вторых, остается одним и тем же в разных перспективах:

Глядя на этот стол, обходя его вокруг, меняя свое положение в пространстве, я все время сохраняю сознание о наличии передо мною одного и того же стола, остающегося неизменным, тогда как восприятие стола непрерывно меняется в зависимости от точки зрения.

В этой реализации гуссерлевского мотива «хождения вокруг стола» общность предмета понимается в двояком смысле. С одной стороны, он общий предмет, «предмет вообще» в смысле трансцендентной восприятия вещи. С другой стороны, он общий предмет в смысле объединяющего предмета, который соединяет ряд отличных друг от друга перспектив.

Вещь как референт

Свою критику феноменологии Н.И.Жинкин открывает той же сценой: Гуссерль ходит вокруг стола¹¹. Но в отличие от А.Г.Циреса его цель не в защите трансцендентности предмета, а в обосновании реальности вещи. В приведенной сцене еще не обязательно присутствует вещь, а только «подлежащее» X (некое X). Феноменологическая редукция не проведена до конца, потому что очевидно, что понятие «вещь как X» взято из естественных наук.

Жинкин разрабатывает две противоположные позиции, за которыми вырисовывается полемика не только с Гуссерлем, но и с Г.Г.Шпетом, его собственным учителем. Шпет указывал на смешение предмета и вещи в современных философских диспутах и утверждал: «вещь есть предмет реальный и предмет есть вещь идеальная»¹². По Жинкину

¹⁰ Цирес А.Г. Феноменология // Феноменологическая наука в России. Антология / Под ред. И.М.Чубарова. М., 2000. С. 513–517, цит. С. 514.

¹¹ Жинкин Н.И. Вещь // Логос. 1998. №1. С. 77–78.

¹² Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты // Шпет Г.Г. Сочинения. М., 1989. С. 345–472, цит. С. 394.

нет возможности определить реальность какого-либо предмета, потому что сознанию разница между восприятием реального и представлением идеального (как продукта сознания) не доступна. Никакое сознание реальности не в состоянии сделать реальной вещь. Только употребление может дать вещи реальность. Хотя Жинкину и не удастся обосновать реализующую силу употребления, — ведь мне может сниться, что я пользуюсь столом, — его позиция тем не менее ведет к решающему сдвигу от феноменологии к социологии искусства. В таком сдвиге из вещи выпадает предмет или, скорее, он отпадает от вещи. У Шпета предмет был еще крепко связан с вещью через диадку материальности-идеальности. У Жинкина же вещь опирается на свое употребление, а не на (свой) предмет.

Здесь интересна вторая линия аргументации Жинкина. Он возражает Гуссерлю, что не вещь как константа подлежит всем изменениям в процессе восприятия, а именно «подлежащее». Ученица Гуссерля Хедвиг Конрад-Марциус назвала это подлежащее «*Nurobjekt*», подразумевая подставку и носитель вещи. Жинкин в своей критике Конрад-Марциус развертывает каламбур и переводит подлежащее не как подставку, а как грамматический субъект предложения, т. е. как лингвистическое «подлежащее» (по-немецки этот каламбур, кстати, не работает). Эта смена регистров решающая, потому что таким образом вещь становится референтом. Хотя Жинкин хотел этим только обосновать константу вещи через константу языкового указания на референт, будет небезынтересно подумать, что из этого следует в связи с предметом. Если предмет уже не заключен как идеальное в вещь, исчезает ли он или можно обнаружить его в другом месте?

С пониманием вещи как референта будто бы подсказывается и понимание предмета как языкового сигнификата. Этому вполне соответствует определение предмета литературоведения, которое дается Шпетом: «данность предмета литературоведения — сигнификативная, а не перцептивная»¹³.

Таким образом, предмет становится имманентным языку, что и подтверждается несколькими указаниями Жинкина на понятие внутренней формы (языка)¹⁴. Что предмет уже не локализуется в вещи, а переносится во внутреннюю форму языка, составляет герменевтический сдвиг русских феноменологов и определяет онтический ранг литературы. Литература, тем самым, становится носительницей предмета.

Здесь опредмечивается связь искусства и науки, которую Государственная Академия Художественных Наук определяла как свою цель уже самым названием. Науки оказываются художественными или, по крайней мере, литературными, потому что литература приняла их предмет.

¹³ Шпет Г. Г. О границах научного литературоведения // Чубаров И. М. (ред.). Словарь художественных терминов. ГАХН. 1923–1929. М., 2005. С. 441.

¹⁴ Жинкин Н. И. Вещь... С. 97, 100.

Недоступный восприятию предмет в своем новом понимании как содержания литературы может быть подвергнут (логико-) языковому анализу, но, скорее всего, является объектом интерпретации текста. Он находится именно на том сигнификативном месте, на котором Ингарден и позже рецептивная эстетика В. Изера построят теорию нулевых позиций или пустых мест в произведении — они являются именно той задней стороной или тем невоспринимаемым остатком вещи, которые заполняет читающий¹⁵.

Перевод предмета литературоведения в предметность литературы

И вот всегда, когда она думала о работе мистера Рэмси, она воображала кухонный струганный стол. Сейчас он пристроился в развилке грушевого дерева, потому что они вошли уже в сад. И болезненным усилием воли она заставила себя сосредоточиться не на серебристо-шишковатой коре, не на рыбках листочках, но на фантоме кухонного стола, дощатого, струганного, в глазках и прожилках стола, из тех, кто словно кичатся своей прямоотой и твердостью, который, дрыгнув всеми своими четырьмя [ногами], водворился в развилке грушевого дерева¹⁶.

Вирджиния Вулф

С включением вещи и предмета в систему репрезентации, которое становится наглядным в разъяснениях Жинкина по поводу вещи, подготовлена позиция Петровского, переводящего предмет литературоведения в предметность литературы.

Во введении к своей статье «Выражение и изображение в поэзии» Петровский заявляет, что, пока нет окончательного определения поэтической речи, следует наметить некоторые характеристики предмета анализа. «Мы должны знать если не сущность, то какие-то основные и специфические признаки предмета, его приметы, по которым мы непосредственно отличаем, тот ли перед нами предмет, который мы собираемся исследовать». Здесь, по-видимому, предмет еще понимается так же, как и в предисловии к «Ars Poetica», которое я привела в начале моего текста. Далее Петровский продолжает: «В качестве такого предварительного допущения <...> можно принять, что поэтическое сочетание слов всегда есть

¹⁵ Здесь и открывается путь к дискуссиям американского минимализма с модернистским формализмом Климента Гринберга. Минимализм подчеркивает недоступную заднюю сторону вещи и, указывая на заполняющую роль зрителя, выдвигает эстетику «отношения». См. Stemmrch G. Lisickijs / Ėrenburgs Zeitschrift «Vešć' — Objekt — Gegenstand» (1922) und der Objektbegriff der amerikanischen Avantgarde // Hennig A., Witte G. (Hg.). Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit. Wien; München, 2008. S. 447–471.

¹⁶ Вулф В. На маяк... С. 43.

сочетание, нечто выражающее»¹⁷. Уже в следующем предложении Петровский уточняет это «нечто» — это нечто есть предмет¹⁸. «Итак, поэзия есть предметное выражение, конкретно воплощающее предмет, это выражение в полной мере адекватно, чтобы не сказать тождественно предмету <...>»¹⁹. В качестве комментария Петровский поясняет, что неполнота предмета немислима, что предмет сам по себе не может быть неполным и может существовать только неполно выраженный предмет. Именно тут он намечает границы между поэзией и языками непоэтическими, так как неполнота выражения предмета ему представляется качеством прозаического языка. Искусство же, наоборот, полно выражает предмет.

В этом отношении возникает очень интересное обоснование художественной фанкции. Согласно Петровскому, художественный вымысел является именно пополнением неполного выражения предмета. Поэтическое творчество, опираясь на бытовой или исторический материал, превращает их неполные выражения предметов посредством вымысла в полное соответствие предмета и выражения. Так, например, «Днепр как предмет географии не может быть помыслен нами в полном (словесном) выражении; как бы ни было совершенно его „научное“ описание, оно никогда не достигнет адекватности выражения и предмета»²⁰. Зато «гоголевский Днепр» существует только у Гоголя, он имманентен гоголевской «Страшной мести», и мы не можем мыслить его за пределами этого произведения. Отсюда следует и «самодовлеющая природа поэтического предмета и онтологически своеобразная, но живая реальность предмета поэтического вымысла»²¹.

Это — своеобразная и оригинальная позиция Петровского, так как она не выводима ни из феноменологического понимания предмета, ни из переработки немецкого формализма и его морфологии жанра.

Вторая часть статьи Петровского посвящена тому, что он называет изобразительной функцией поэзии. Поэтическое изображение у него включает понятие образа, аллегории и сравнения. В изображении сопоставляются разные выражения. Эти выражения могут быть и поэтическими, и непоэтическими выражениями своих предметов. Например, аллегория есть сопоставление поэтического предмета с философским выражением, т. е. понятием²².

¹⁷ Петровский М. А. Выражение и изображение в поэзии // Художественная форма / Под ред. А. Г. Циреса. М., 1927. С. 51.

¹⁸ Там же. С. 52. Получается парадокс: в поэзии, которая есть выражение как таковое, выражение становится адекватным предмету и, следовательно, с ним совпадает. Но выражение, совпадающее со своим выражаемым (предметом), — уже никакое ни выражение, а просто предмет.

¹⁹ Там же. С. 54.

²⁰ Там же. С. 56.

²¹ Там же. С. 61.

²² Тут Петровский употребляет понятие аллегории немецкой классики, которая отрицает поэтическую силу аллегории, потому что в ней участвует непоэтическое понятие, и противопоставляет ей чистый по своей поэтической выразительности сим-

Предмет—образ

Все это пружинило вверх—вниз, вверх—вниз по голове Лили Бризко: как рой мечущихся, каждая сама по себе, но охваченных невидимой сеткой мошек; натекало сквозь ветви груши, в развилке которой еще витал образ струганного стола, воплощая ее глубокое преклонение перед разумом мистера Рэмси; мелькало, мелькало, пока не лопнула от напряжения; ей полегчало; совсем рядом грянул выстрел; и прочь от его раскатов метнулась стайка взволнованных скворцов²³.

Вифджиния Вулф

Не вдаваясь в подробное рассмотрение, приведу еще несколько примеров высказываний теоретиков ГАХН по поводу предметности искусства, как предмета его анализа: доклад А. А. Губера «Предмет поэзии»²⁴; второй тезис Д. С. Недовича в его докладе «К диалогу об искусстве и науке»: «I а) В искусстве важен способ выражения. II б) В искусстве важен предмет изображения»²⁵; тезис С. С. Скрябина в его докладе «Искусство ли кино»: «От изобразительных искусств кино отличается тем [...], что фильм никакого предмета не изображает. Кинопоследовательность приобретает художественную значимость, / лишь / поскольку она изобразительными средствами „выражает“ конкретный художественный смысл / „содержание“»²⁶.

Последнее высказывание является намеком на одну важную особенность предмета в системе искусств, понятой как система репрезентации: предмет изобразительного искусства—это его содержание, чаще всего есть сюжет, т. е. литературная форма, а предмет литературы—это образ, т. е. изобразительная форма.

Систематизацию этих положений, в которой обнаруживается знакомство с концепцией Петровского, мы можем найти в тезисах одного

вол (ср. ниже цитируемого Новалиса). Более близкими к эпистемологии аллегории являются анализы Вальтера Беньямина и Мишеля Фуко, которые ее рассматривают из перспективы вещи, а не предмета. «Кусками из аллегорического образа глядят вещи» («Als Stückwerk aber starten aus dem allegorischen Gebild die Dinge») (164). Для Беньямина аллегория пишет «природу-историю значения» («Naturgeschichte der Bedeutung») (144): «Ein jedes Ding hat seinen Mund zur Offenbarung. Und das ist die Natur-sprache / daraus jedes Ding aus seiner Eigenschaft redet / und sich immer selbst offenbahret» («Всякая вещь имеет свои уста для исповедания. И это есть природазызык / из которого всякая вещь говорит своими свойствами / и беспрерывно исповедует себя») (179). Benjamin W. Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt a. M., 1978. Ср. разъяснения Фуко по поводу «бытия языка». Фуко М. Слова и вещи. М., 1977.

²³ Вулф В. На маяк... С. 43.

²⁴ Доклад был прочитан 04.03.1924. Государственная Академия Художественных Наук. Отчет 1921–25. М., 1926. С. 20.

²⁵ Недович Д. С. Тезисы «К диалогу об искусстве и науке». РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 18. Л. 34.

²⁶ Скрябин С. С. Искусство ли кино [тезисы к докладу 01.11.1927]. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 18. Л. 143.

доклада Жинкина 1945 г. В них под заглавием «Проблема художественного образа в искусствах» соединен ряд мотивов, которые появляются в текстах гахновцев 20-х годов, в том числе и у Петровского. Особенно это заметно в концепции образа как двойственного выражения, которая явно восходит к интуициям Петровского и, как у последнего в отношении к поэзии, соединяет выражение с изображением.

В этом докладе Жинкин высказывает некоторые замечания по поводу предмета и вещи, каковые вновь оказываются в центре его внимания: «Всякое выражение выражает что-нибудь, т. е. оно является предметным. Предмет речи это тема высказывания <...> логический предмет следует отличать от вещи»²⁷. Он отмечает два случая, при которых предмет может быть отодвинут на задний план. Во-первых, в абсолютной герменевтике смысл есть критерий предметности выражения: «Смысл как признак того, что, во-первых, состоялось предметное высказывание [в скобках следует очень важное замечание — А. Х.!] (простой бессмысленный набор слов не имеет предметного значения), и во-вторых, что высказывание в данной конкретной форме необходимо, т. е. оправдано контекстом (связью речи) и предметом (доказательством)»²⁸.

Жинкин предполагает, что в бессмысленном высказывании предмет вытесняется. Поэтому, следуя его терминологии, было бы вполне оправдано называть футуристическую заумь не только асемантической звуковой лирикой, но и беспредметной поэзией.

Вторая возможность затемнения предмета в литературе открывается в отношении предмета к вещи: «Выражение может иметь место в иной, чем логическая, форме. Выражение может быть построено так, что не будет *„иметь в виду логический предмет“*, а будет прямо давать вещь через *подражание* ей, *„mimesis“*. Так вещь может быть воспроизведена на плоскости <...>. В таких случаях мы имеем дело с выражением типа изображения. <...> В конечном счете здесь есть также и предмет как тема разговора, как сюжет, но также в модифицированном виде, потому что про изображение можно сказать, что оно содержит в своей основе экзистенциальное суждение восприятия — „это дом“, „этот человек плачет“»²⁹.

Здесь *mimesis* ослабляет логическое отношение выражения к предмету. Интересен не только намек на изобразительное искусство, поскольку он называет этот тип выражения изображением и тем самым употребляет термин Петровского. Знаменательно и утверждение, что и в таком случае наличествует предмет, а именно как тема речи о картине — т. е. предмет анализа картины не есть картина, а ее предметность. Второе указание Жинкина можно читать как предварительное к одной

²⁷ Жинкин Н. И. Проблема художественного образа в искусствах (тезисы к докладу) / Публ. и вст. ст. С. И. Гиндина // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1985. Т. 44. № 1. С. 76–82, цит. С. 77.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

особенности предмета в системе искусств, понятой как система репрезентации: предмет изобразительного искусства есть сюжет, т. е. литературная форма, а предметом литературы является образ, т. е. изобразительная форма.

В качестве небольшого отступления можно посмотреть на определение предмета, которое дает Д. С. Недович в «Словаре художественных терминов» ГАХН. Он отличает «предмет в искусстве» от «предмета искусства». Если предмет в искусстве связан с изображением: «предмет в искусстве <...> это есть предмет изображения, т. е. образ», то смысл предмета искусства уясняется взглядом на беспредметность: «Это беспредметничество <...>, выдвинутое двадцатым веком, подводит нас ко второму значению термина, а именно Предмету искусства, как известно условным формам [*sic* – А. Х.] выражения художественной воли»³⁰. В этом определении двух предметов мы видим то же разграничение, которое разрабатывает Петровский, а именно различие между предметом изображения и предметом выражения. Недович для изобразительности предлагает использовать категорию «предметности».

Возвращаясь к Петровскому, замечу, что мы нашли два четких ответа. Во-первых, это определение предмета как предметности искусства, и во-вторых, это указание на предметность как на «форму». Напомню, что на «форму как на предмет» указывал и Ярхо.

В заключительном разделе моей статьи я постараюсь показать, как данное определение согласуется с определением предмета как образа у М. П. Столярова, которое я привела в начале текста («образ как первоявление»)³¹ и которое, на первый взгляд, как будто противоречит определению Петровского.

Предмет и форма литературы

Наверное, ему сомнения явились насчет
этого стола; реальный ли этот стол;
и стоило ли на него убивать столько вре-
мени и способен ли он в конце концов
его распознать³².

Вирджиния Вулф

Из разъяснения изобразительной функции поэзии Петровским следует, что в сопоставлении двух предметов только один из них — обязательно поэтический предмет. Им приводятся примеры аллегории и сравнения, где один предмет есть нелитературный предмет. Мой вопрос состоит

³⁰ Недович Д. С. Предмет // Чубаров И. М. (ред.). Словарь художественных терминов. ГАХН. 1923–1929... С. 325.

³¹ Столяров М. П. К проблеме поэтического образа... С. 103.

³² Вулф В. На маяк... С. 171.

в том, не подразумеваются ли в качестве главного второго, непоэтического предмета, формы выражения изобразительного искусства? Мне кажется, это правильно даже в том случае, когда Петровский говорит об «образе *sui generis*», в котором оба предмета являются поэтическими. У Петровского здесь еще сказывается представление о привилегированном положении литературы, которая якобы в состоянии заменить выражения всех других искусств образным изображением и приемами *Eckphrasis*.

В своей выше упомянутой статье «Поэтика и искусствоведение» Петровский полемизировал с Оскаром Вальцелем, который считал, что другие искусства могут осветить литературу своими способами строения «*Gestalt*», и возражал ему, что литература, совсем наоборот, освещает другие искусства своим способом выражения содержания («*Gehalt*»).

Ту же позицию, что и Петровский, занимал, между прочим, и Г.Г.Шпет. Ее отражение также можно найти в указанном тексте Жинкина 1945 года, где изображение как форма изобразительного искусства становится сюжетом речи и ее предметом. Эту позицию можно связать с одним из положений медиа-теории Маршалла Маклюэна³³, согласно которому содержанием одного «медиа» всегда является другое. Содержанием речи является мысль, содержанием письма является речь, содержанием книги является письмо и т.д. Касаясь соотношения предмета и формы в системе репрезентации, эту идею можно переформулировать так: предметом художественного выражения одного искусства всегда является форма другого искусства; т.е. предметом поэзии является образ.

Однако при переходе от понятия предмета к понятию формы становится очевидно, что замена формы изобразительного искусства формой литературы невозможна. В качестве примера можно привести стихотворение «Бобэоби» Велимира Хлебникова, в котором изображение лица уже не выражается в риторических фигурах текста, а указывает на чисто звуковую ткань литературы³⁴.

У Жинкина парафраза наглядности поэзии еще равнялась риторическому тропу: «Это наглядная изобразительная речь. Ее наглядность в том, что она дает общее через изображение единичных вещей <...>»³⁵. Т.е. изобразительность есть метонимия, где общее выражается через

³³ Маклюэн М. Понимание Медиа. *Understanding Media*. М., 2007.

³⁴ Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй — пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.
(Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 54).

³⁵ Жинкин Н. И. Проблема художественного образа в искусствах (тезисы к докладу) ... С. 78.

единичное. У Тынянова такой знак равенства между изобразительностью и риторичностью больше уже нельзя ставить:

Конкретность произведения словесного искусства не соответствует его конкретности в плане живописи. <...> Конкретность поэтического слова не в зрительном образе, стоящим за ним, — эта сторона в слове крайне разорвана и смутна (Т. Мейер), она — в своеобразном процессе изменения значения слова, которое его делает живым и новым. Основной прием конкретизации слова — сравнение, метафора — бессмыслен для живописи³⁶.

Никакой наглядности образ в литературе уже не имеет. Он в крайнем случае может быть литературной метафорой, т. е. литература может содержать только литературную форму как метафору, а не изобразительную форму, как изображение или образ.

В литературе и изобразительном искусстве 1910-х и 1920-х годов мы можем наблюдать, как такая граница на уровне формы впервые осознается и сознательно переносится на уровень предмета. На примере футуристической зауми мы можем утверждать уничтожение предмета, превращение внутренней формы в «нулевую форму» и образа в «нобраз» (выражение Шкловского)³⁷. Через уничтожение предметности устраняется форма другого искусства.

В изобразительном искусстве мы можем наблюдать сходный процесс, в котором сначала отвергается сюжет (т. е. литературная форма) как предмет картины, а через нулевую предметность супрематизма окончательно уничтожается предмет в конструктивистской *вещи*. Как пример завершения этого процесса можно привести «вещи» Татлина, его печку и так называемую «одежду нормаль», которые должны быть только вещами и не должны ничего содержать. В том числе можно упомянуть и его полемику против таких вещей, которые якобы содержат другие вещи, как например, шкаф и ненавистные Татлину комоды и буфеты.

В результате такого процесса возникает идеал мономедийности и медийной саморефлексивности искусств, т. е. проявляется их специфичность. Литература больше никакого изображения не содержит, и сюжет больше не является предметом картины. М. А. Петровский занимает важную теоретическую позицию в этом процессе перехода от панвербальных искусств и символистской метафоризации одного искусства другим к специфическим искусствам, не переводимым друг в друга. В своем описании изобразительности он указывает на то, что

³⁶ Тынянов Ю. Н. Иллюстрации // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 311.

³⁷ Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи, воспоминания, эссе (1914–1933) / Сост. А. Ю. Галушкин и А. П. Чудаков. М., 1990. С. 45–57, цит. С. 54.

изображение в поэзии приводит к чему-то невыразимому. Изображение невыразимого Петровский называет символом и цитирует Новалиса: «Bild – nicht Allegorie, nicht Symbol eines Fremden, sondern Symbol von sich selbst». Он, кстати, не переводит эту цитату на русский язык, избегая тем самым перевода многозначного слова «Bild», обозначающего и картину, и изображение, и образ. Если мы все-таки переведем ее как «Образ – не аллегория и не символ чего-то другого, но символ самого себя», то последуем за превращением инородной формы, будь то понятие или другое искусство, в самодовлеющую форму, которая обращается только к самой себе и выражает только себя. Так невыразимость другого непосредственно переходит в самовыражение, т. е. в чистую литературность.

Заключение

Походя к столу, мы говорим: Это стол,
а не я, а потому вот тебе! – и трах
по столу кулаком, а стол пополам, а мы
по половинам, а половины в порошок³⁸.

Даниил Хармс

Подмена предмета исследования предметностью искусства глубоко соответствует одной методологической особенности искусствоведения ГАХН. Неизменяемость предмета или полнота предмета подразумевают, что возможно непротиворечивое определение искусства, т. е. что все исторически существующие произведения искусства можно подвести под одно понятие «искусство».

«Полная и окончательная характеристика того, что есть поэтическая речь, поэтический образ, поэтическое творение, может быть лишь в результате общей системы эстетики слова». Для Петровского предмет остается выражением возможности такой полной характеристики.

В Ленинградском государственном институте истории искусств Ю. Н. Тынянов тогда же подчеркивал, что само понятие искусства исторически подвижно – и с момента появления «Ready made» Марселя Дюшана, в особенности его фонтана-писсуара, искусство существует как бы на сдвиге собственного понятия³⁹.

Оно все больше и больше открыто выставляет свою теоретическую практику, – которая присутствовала уже давно, – в техниках *trompe-l'oeil*, *l'art pour l'art*, метафигциональных романов, в кинематографическом MacGuffin и многом другом. Самосознание искусства включает знание о том, что академический дискурс есть один из главных потребителей искусства, позиция которого включена в практику искусства.

³⁸ Хармс Д. Сабля // Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т. II. СПб., 1997. С. 300.

³⁹ De Duve T. Kant after Duchamp. Cambridge (Mass.), 1996.

Если посмотреть на поставангардную практику искусства — например, на концептуализм Джозефа Кошута, для которого понятие искусства есть предмет искусства, или на музей Марселя Брудтерса, в котором он реконструирует фиктивный мир искусства, тогда кажется, что гипотеза Петровского о тождестве предмета исследования и предмета искусства все-таки осуществилась, хотя в противоположном направлении: предмет исследования стал предметом искусства. Причину тому видел уже сам Петровский: только искусство полностью выражает предмет (исследования).

СЕРГЕЙ ГИНДИН

Теория и эксперимент в работах Н. И. Жинкина о киноискусстве (1927–1930)

Материалом моего исследования послужили две работы Н. И. Жинкина о киноискусстве, выполненные в последнее трехлетие существования ГАХН. Одна из них чисто научная, другая преследовала скорее прикладные цели, но затевались они почти одновременно. Этот параллелизм представляется очень существенным и показательным для понимания научного склада Николая Ивановича Жинкина и для характеристики его места в созвездии ГАХН.

На фоне таких многогранных ученых, как Шпет или Ярхо, если брать старших, или Винокур и Зубов, если говорить о более молодых, творчество Жинкина в ГАХНовский период может показаться сравнительно узким по диапазону. И чисто философские его работы, как посмертно опубликованная «Вещь»¹, и своевременно обнародованные работы по эстетике и теории искусства² выполнены, в конце концов, в одном и том же тематическом и методологическом ключе и напоминают части одного большого исследования.

Но впечатление тематической и методологической узости тогдашнего творчества Николая Ивановича обманчиво и вызывается только тем, что в поле зрения исследователей ГАХН попадает не «весь Жинкин». Творческая деятельность Жинкина в 1920-е годы принципиально двусоставна, и лишь один из ее полюсов представлен в его работе в ГАХН.

Корни этого двойничества уходят в годы и условия его учебы и связаны с его профессиональной принадлежностью. Жинкин по исходному образованию *психолог*, но получивший образование на философском отделении. В психологии он ученик Г. И. Челпанова, как почти

¹ Жинкин Н. И. Вещь // Антология феноменологической философии в России. Т. 2 / Сост. И. М. Чубаров. М., 2000.

² Жинкин Н. И. Проблема эстетических форм // Художественная форма / Под ред. А. Г. Циреса. М., 1927; Жинкин Н. И. Портретные формы // Искусство портрета / Под ред. А. Г. Габричевского. М., 1928.

все ведущие московские психологи 1920–1960-х годов — за исключением Выготского и его школы. В этом смысле он как бы младший научный брат Г. Г. Шпета — ученика Челпанова еще по Киевскому университету. Но одновременно он и «научный сын» Шпета. Не знаю, насколько он подпал под влияние Шпета, когда слушал его во время учебы в Московском университете, но уже с 1921 года в Московском Лингвистическом Кружке, в Научном институте философии и затем в ГАХН он, конечно, идет по стопам Шпета и начинает заниматься не психологией, а философией и эстетикой. Расстановка акцентов в сочетании *философия и эстетика* менялась по тактическим соображениям. К концу существования ГАХН Жинкин — ученый секретарь «разряда общего искусствоведения и эстетики»³, слова *философия* здесь вообще нет, но философский характер шпетовской школы в целом не подлежит сомнению. Неслучайно, говоря о судьбе Н. И. Жинкина, Н. Н. Волкова и А. А. Губера, трех учеников Шпета, после закрытия ГАХН, знавшая их много десятилетий дочь Шпета в первой же фразе резюмировала: «Философией им заниматься не дали...»⁴.

Однако параллельно Николай Иванович на всем протяжении 1920-х годов не оставлял и психологическую тематику. Только работа над ней велась не в ГАХН, а за ее пределами. Из двух кратких автобиографий 1959–1961 годов, узнаем, что Жинкин «в 20-х годах работал научным сотрудником в исследовательском педагогическом институте» и «преподавал психологию и логику в средней школе и педагогическом техникуме»⁵.

Преподавание психологии оборвалось одновременно с работой в ГАХН⁶. В 1930 году увидела свет и первая единоличная, и на долгое время последняя научная публикация Жинкина со словом *психология* в заглавии⁷. Т. е. вплоть до этого года у Жинкина в течение цело-

³ В его архиве сохранился автограф составленного им «Проекта плана работ» этого разряда на 1929–30 академический год (№ 86 по первоначальной описи, составленной в 1980 году С. И. Гиндиным и Н. И. Лепской).

⁴ Воспоминания Т. Г. Максимовой-Шпет об отце / Запись Т. Д. Марциновской // Вопросы психологии. 2009. № 3. С. 120.

⁵ См.: Жинкин Н. И. Автобиографические справки // Жинкин Н. И. Язык — речь — творчество: Исследования по семиотике, психолингвистике, поэтике. М., 1998. С. 342, 345.

⁶ См. сохранившийся в личном архиве Жинкина автограф программы курса «Педология» и машинописный «Ориентировочный учебный план педологического отделения на 1928–1929-й учебный год» (№ 74 по первоначальной описи этого архива, составленной в 1980 году С. И. Гиндиным и Н. И. Лепской). Наличие нескольких экземпляров плана позволяет предположить, что его составителем был сам Николай Иванович. Ср. также свидетельство биографической статьи: Мазур С. Ю. Жинкин Николай Иванович // Русская философия: Малый энциклопедический словарь. М., 1995. С. 181.

⁷ Жинкин Н. И. К вопросу о значимости тестов среди других методов, применяемых в психологии и педологии // Тесты (теория и практика). Вып. 3. М., 1930. С. 37–49.

го десятилетия существовали две сферы профессиональной деятельности, развивавшихся вполне параллельно, никак не откликаясь одна на другую. Различались они не только предметом и тематикой занятий, но и методологически. Работы Жинкина в ГАХН были чисто теоретическими, конкретный материал — даже в «Портретных формах» — при всей его интересности не становился предметом самодовлеющего описания или анализа, но всегда служил лишь иллюстрацией, доказательством тех или иных теоретических положений. Методы философско-эстетического исследования предметом самостоятельного изучения не становились.

Совсем иной характер носили психологические штудии молодого Жинкина. Некоторые из них имели четкую прикладную направленность, как работы о тестировании и бюджете времени школьника⁸. Почти все тематически связаны со сферой педагогики. И наконец, все без исключения имеют четко выраженную методологическую направленность. От студенческой работы «О методах психологического исследования», за которую Жинкин был удостоен золотой медали, и дипломного исследования о методе самонаблюдения⁹, продолжая известными нам только по заглавиям работами, подготовленными в Центральном педологическом институте¹⁰, и кончая названной в примечании 7 публикацией 1930 года — все психологические работы 1910–1920-х годов имеют одну сквозную тему: *методы* психологического исследования.

В позднем научном творчестве Николая Ивановича ничего похожего на эту профессиональную, тематическую и методологическую двойственность нет. Расчлененность уступала место явлению ощутимой целостности. Хотя тематический и профессиональный диапазон работ 1950-х — 1970-х годов стал еще шире, чем в 1920-е годы, во всех них ощутимо единство авторского подхода, авторского взгляда на самые разнообразные явления — от коммуникации животных до поэтики и кино. Теоретический анализ и эксперимент теперь органически соединяются в пределах одного исследования, а методы больше не становятся предметом самостоятельного анализа, в центре исследования всегда сами явления действительности¹¹, но для их изучения почти в каждой работе предлагаются и применяются новые, глубоко оригинальные методы¹².

⁸ См.: Гиндин С. И. О чем не сказано в «Автобиографических справках» // Жинкин Н. И. Язык — речь — творчество... С. 349–350.

⁹ См.: Зимняя И. А. Николай Иванович Жинкин (1893–1979) // Зимняя И. А. Лингво-психология речевой деятельности. М.: Воронеж, 2001. С. 404; Мазур С. Ю. Жинкин Николай Иванович... С. 181.

¹⁰ См.: Гиндин С. И. О чем не сказано в «Автобиографических справках»... С. 348.

¹¹ В заглавие работы метод был вынесен, — но опять же вместе с предметом кажется, лишь однажды — в статье «Исследование внутренней речи по методике центральных речевых помех» (переизд. в книге: Жинкин Н. И. Язык — речь — творчество).

¹² См., к примеру, книгу: Жинкин Н. И. Механизмы речи. М., 1958 (англ. перевод The Hague, 1968) и такие работы, как «Развитие письменной речи учащихся III–VII клас-

Как и когда раздвоение сменилось органическим единством? Представляется, что начало совмещению, а затем и объединению разных профессиональных интересов и разных методологических подходов могло быть положено только при их «встрече» на общей проблематике или, как принято говорить сегодня в семантике и в науковедении, в одной предметной области. Такой предметной областью стало для Жинкина — еще под занавес ГАХНовско-педагогического периода — кино.

О том, что еще «в это время его заинтересовали <...> проблемы восприятия живописи и кинофильмов», писал сам Николай Иванович в краткой автобиографии 1959 года¹³. Но материальных следов этих интересов почти не было. Только в одном из текущих отчетов ГАХН содержалось краткое сообщение о том, что Жинкин прочел на заседании Комиссии по общей теории искусств и эстетике доклад под названием «Кино — искусство событий». Кроме аннотации доклада в сообщении в Бюллетене ГАХН содержалось и резюме обсуждения, из которого видно, что большинство присутствующих не приняло точку зрения Жинкина и вообще отрицало, что кино является искусством¹⁴. Вот все, что было известно об этом докладе. В 1980 году мне и Наталье Ильиничне Лепской при разборе архива Николая Ивановича удалось по страничке подобрать незаглавленную и неправленную машинопись, посвященную киноискусству, объемом почти в 3 авторских листа. Когда она была собрана воедино, стало ясно, что это и есть докладывавшаяся в апреле 1928 года работа «Кино — искусство событий». Сейчас она наконец печатается¹⁵ и скоро станет доступной читателям. Поэтому я только вкратце охарактеризую структуру, темы и основной тезис этой работы, а затем остановлюсь на том, что в ней важно с точки зрения заглавной проблемы моего исследования.

В статье «Кино — искусство событий» шесть пронумерованных разделов и нумерованное краткое «Заключение». В первом параграфе, играющем роль введения, обрисована ситуация, сложившаяся в семье «традиционных» искусств с появлением кино, и вызовы, которые эта ситуация предъявляет теории искусств. Здесь же сформулировано основное положение всей работы — о специфике нового искусства: «Если театр — искусство жеста, живопись — искусство вещи, архитектура — искусство сопротивлений, поэзия — слова, то кино — это искусство событий. До кино никакое искусство не могло воплотить событие в его

сов» и «О кодовых переходах во внутренней речи» (обе переизданы в книге: Жинкин Н. И. Язык — речь — творчество).

¹³ Жинкин Н. И. Автобиографические справки... С. 342.

¹⁴ Отчет о научной работе ГАХН [за] I–VI 1928 г.: Философский разряд // Бюллетень ГАХН. 1928. Вып. II. С. 24.

¹⁵ Н. И. Жинкин о языке кино и о типологии искусство / Публ., подгот. текста и примеч. С. И. Гиндина и А. В. Захаровой // Известия РАН. Серия лит. и языка. 2010. Т. 49. № 2–3 (в печати).

чистой форме <...> только для кино, которое с легкостью меняет места, сжимает и растягивает времена и не нуждается в литературности, стал доступен язык событий».

Второй параграф посвящен материальным, «онтическим» формам кино и способам их превращения в формы художественные. Здесь говорится, что в основе кино — техника светотени; с помощью «световых синтагм» кино не только строит предметы, но и преобразует их друг в друга. Далее Жинкин выделяет и описывает шесть основных «жестов глаза», преобразующих реальность в кино.

Третий параграф озаглавлен «Пространство и время кино». Живописи доступно пространство, но в ней нет длительности. В литературе есть длительность, но нет пространства как формы выражения. В кино же эти два начала соединяются, что и позволяет ему стать искусством событий.

В четвертом параграфе подробнее выясняется центральное для всей работы понятие события. Каждое отдельное событие получает событийный статус и свое особое содержание только через взаимную мотивацию с другими событиями. Вводя отношение фундирования между событиями, Жинкин закладывает основы для описания синтаксиса событий, а указывая на особую роль кино как «интерпретатора событий», намечает перспективу герменевтического подхода к киноискусству.

Пятый раздел статьи — попытка исчислить возможные жанры кинокартин в зависимости от того, какие «внехудожественные моменты события» берутся за основу художественной формы картины. В этом же параграфе сделана очень любопытная попытка разграничить роды литературы — эпос, драму и лирику — на основе модификаций «одной из функций языка», которую Жинкин называет «функцией сообщения» (в терминах еще не появившейся к тому моменту системы функций К. Бюлера¹⁶, это, скорее, апеллятивная функция).

Наконец, в последнем параграфе рассматривается свойство «кинематографичности» как определяющее свойство кино и возможности его проявления в других видах искусства. У каждого вида искусства есть свое определяющее свойство, в некоторой степени могущее присутствовать и в иных искусствах. Как живописность возможна вне живописи — в природе, в литературе, в тексте, так и кинематографичность возможна вне кино и до кино. Жинкин подробно останавливается на механизмах и примерах кинематографичности в живописи, поэзии, театре. В то же время он рассматривает возможности проявления в кино дефинитивных свойств других искусств — живописности, музыкальности, театральности. В сопоставлении различных искусств чувствуется глу-

¹⁶ Бюлер К. Теория языка. М., 1993. Гл.1. § 2. С. 30–38 (1-е немецкое изд.: Bühler K. Sprachtheorie. Jena, 1934).

бина понимания природы каждого из них и редкая широта владения материалом.

Как видим, работа сугубо теоретическая. Весь параграф, который касается различения технических и художественных форм, да и весь аппарат внешних и внутренних форм, конечно, продолжают ту же линию, которая представлена двумя напечатанными работами Жинкина ГАХНовского периода (см. примеч. 2). Это шпетовская линия. В то же время Жинкин говорит в §1, что главным методом его работы является «метод сравнительного сопоставления искусств», на сегодняшнем языке мы бы, наверно, назвали это типологией искусств, и, может быть, прибавили бы слово *семиотическая*.

Но генезис этих типологических построений Жинкина связан не с семиотикой, тогда еще не осознававшейся и не сформировавшейся как отдельная дисциплина, и не с лингвистикой. Их генезис — в эстетике и искусствознании, и прежде всего — в работах Оскара Вальцеля¹⁷, внесшего в теорию и историю литературы искусствovedческие идеи Г. Вельфлина и активно пропагандировавшего в поэтике метод сравнительного изучения искусств (*Wechselseitige Erhellung der Künste*)¹⁸.

Таким образом, если тематически статья «Кино — искусство событий» явилась новаторским и принципиальным расширением, то по своим научно-методическим особенностям она оставалась в пределах традиционного для круга Шпета сугубо теоретического философско-эстетического подхода.

Но эта чисто теоретическая статья не была единственной работой Жинкина о кино. Раз он ее докладывал в апреле 1928 году, то, очевидно, что она была закончена не позднее марта того же года. Но именно весной 1928 года, как сказано в статье, которую я сейчас назову, было начато совершенно иное, экспериментальное исследование киноискусства с педагогической направленностью — уже не в ГАХН, а в другом, педагогическом учреждении: Институте методов внешкольной работы. В этом институте была кинокомиссия, в которую наряду с Жинкиным входил Михаил Ильич Ромм¹⁹ (напомню, что его брат Александр Ромм был заметной фигурой в ГАХН). В ее рамках и проводил свое исследование Жинкин.

¹⁷ Жинкин, очень скупой в этой работе на литературные ссылки, все-таки упоминает Вальцеля, — правда, скорее полемически — в § 6 при обсуждении живописности литературного произведения. При этом машинистка превратила эту фамилию в *Вельция*, возможно, соединив ее с фамилией Вельфлина.

¹⁸ В отечественной литературе эти его методологические идеи были подробно освещены в 3-й главе статьи: Жирмунский В. М. Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии // Поэтика: Временник Отдела словесных искусств. Л., 1927. [Вып.] 2. С. 14–20. Были изданы переводы работ Вальцеля: книга «Проблема формы в поэзии» (Пг., 1923) и ряд статей в сб. «Проблемы литературной формы» (Л., 1928; Изд. 2-е. М., 2008).

¹⁹ См. его воспоминания: Ромм М. И. [Мне удалось повидать жизнь...] // Ромм М. И. Избранные произведения: В 3 тт. Т. 2. М., 1981. С. 105–109.

Результаты его он опубликовал в 1930 году²⁰ — и это единственное, что ему удалось опубликовать о кино до конца ГАХН. После смерти Николая Ивановича в его библиотеке оставалась солидная пачка оттисков этой статьи: видимо, из-за названия журнала Николай Иванович после разгрома педологии перестал ее кому-либо дарить. Не включал он ее (как и работы о тестах) ни в один из сохранившихся списков своих печатных работ. И она оставалась абсолютно неизвестной вплоть до включения в 1998 году в книгу «Язык — речь — творчество». Читать ее сегодня лучше по этому второму изданию, а не по первому, так как при переиздании удалось исправить ряд ошибок в представлении гистограмм и оговорить в комментарии неясные из текста статьи соответствия между гистограммами и перечнем измеряемых параметров²¹.

Если «Кино — искусство событий» — типично ГАХНовская работа Жинкина, то «Изучению детского отношения к кинематографической картине» присущи все характерные черты его психолого-педагогических исследований 1920-х годов: работа прикладная, экспериментальная, и наконец, специально заостренная на методах исследования. Прежде, чем изучать детское отношение к картине, надо понять, откуда черпать сведения о нем — ведь оно нигде не зафиксировано. Значит, исследователю надо придумать, каким образом выявлять это отношение.

Николай Иванович сначала анализирует, как принято было до него изучать детское отношение к кинокартине (да и вообще детское отношение к чему бы то ни было). Главным методом было анкетирование детей. По мнению Жинкина, этот метод для изучения детского мнения непригоден. Во-первых, дети часто не понимают, о чем их спрашивают. Во-вторых, анкета не может быть составлена без заранее заготовленных терминов, а эти термины зачастую направляют мысль ребенка в совершенно иную сторону и ведут поэтому к искажению детского мнения, навязывая детям чуждые им представления.

Кроме анкетирования Жинкин подвергает анализу метод наблюдения за поведением детей в кинозале и метод беседы с детьми после просмотра. Эти два метода в отличие от анкет Жинкин не отвергает, но указывает на серьезные ограничения к их применению. Скажем, есть сравнительно небольшое количество моторных, активных детей, которые ведут себя в зрительном зале куда интереснее, чем взрослые, и за которыми легко наблюдать. Но большинство детей либо не склонны к внешнему выявлению своих реакций, либо подвержены влиянию активных детей, которые их или «заводят», или, наоборот, подавляют и заставляют сидеть на месте. В беседе же есть опасность незаметно-

²⁰ Жинкин Н. И. Изучение детского отношения к кинематографической картине // Педология. 1930. № 2. С. 506–518.

²¹ См.: Гиндин С. И. Текстолого-библиографические примечания // Жинкин Н. И. Язык — речь — творчество... С. 358.

го навязывания детям каких-то категорий, содержащихся в вопросах взрослого.

Поэтому в своем исследовании Жинкин применяет беседу, но только после совсем другого метода, который он, насколько можно судить, предлагает в этой работе впервые. Именно, в основу его анализа положены не поведение, не устные реплики детей, не их ответы, а их собственные письменные тексты. Дети смотрят кинокартину, потом они переходят в соседнюю комнату, там лежит чистая бумага с отточенными красивыми карандашами, и детей просят: напиши. Все, что им задается при этом извне, это общая тема сочинения: что я видел в картине.

Жинкин говорит, что не было ни одного случая отказа, все писали с удовольствием. Кто-то писал быстрее, кто-то медленнее, но за полчаса, как правило, справлялись все. Вот только после этого присутствующие психологи начинали с детьми беседу, отправляясь уже не от собственных представлений, а от того, что написали сами дети.

Так, первым методическим новшеством Жинкина стало переключение сбора первичных данных на письменную речь, на документ. Психолог как бы уподобляется историку, только историку документы даны, а психолог должен суметь заставить испытуемых эти документы создать. Через четверть века Николай Иванович применит фактически тот же метод для изучения механизмов создания письменной речи детей, только сочинения будут писаться уже по картине живописной²².

Но провести эксперимент — только полдела. Как анализировать полученные сочинения? Чтобы избежать произвола в интерпретации текста, Жинкин вновь разрабатывает специальную методику извлечения из текста сочинений сведений о параметрах детского восприятия. Методика достаточно непростая. Параметров много, и, чтобы избежать субъективности в интерпретации текста, анализ сочинений проводится дважды: сначала экспериментатором, при котором дети сочиняли, а потом другим психологом, чтобы были контрольные результаты.

Какие типы параметров ввел Жинкин? 29 параметров группируются в 6 групп. Первая группа включает параметры, характеризующие то, какие кадры ребенок упомянул или косвенно отразил в своем сочинении. Скажем, ребенок пишет: «Степаныч лег на диван». Анализирующий должен найти тот кадр, в котором Степаныч ложится, и проставить номер этого кадра по монтажному листу. Также учитываются те высказывания в сочинении, которые обобщенно охватывают группу кадров, скажем, фраза «Юнкера сдаются» может соответствовать эпизоду из нескольких кадров.

²² Жинкин Н. И. Развитие письменной речи учащихся III–IV классов // Жинкин Н. И. Язык — речь — творчество... С. 196–197. О значении этого исследования см.: Гиндин С. И. Советская лингвистика текста (1948–1975) // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1977. Т. 36. № 4. С. 349, 353, 356–357.

Параметры второй группы позволяют учесть упоминания и косвенные отражения в сочинении персонажей картины. Таким образом, первая и вторая группа параметров охватывают, соответственно, структурные единицы фильма, которые были восприняты детьми, и объекты, преференциальные элементы, опознанные и запомненные детьми в этих структурных единицах.

Третья и четвертая группа параметров уже позволяют отдельно учесть неправильно воспринятые элементы событий и то, сколько добавлений внесено при восприятии. Например, событие названо как происходившее в Петрограде, тогда как на деле оно было в Москве. Или говорится, что слышен грохот орудий, хотя в немом фильме ничего не может быть слышно. Добавления разделяются на обоснованные материалом картины и никак в ней не мотивированные.

Наконец, отдельно учитываются попытки обобщающего осмысления фактов фильма (группа 5) и общие оценки фильма в целом и отдельных персонажей (группа 6).

По каждой из групп параметров сравнивалось восприятие и понимание двух короткометражек: первой части фильма Протазанова «Его призыв» и ее же перемонтированного варианта под названием «За власть Советов». У Протазанова разорванный монтаж, с множеством перебивок и перемен места действия. Монтаж второй картины более плавный, с более четким членением на эпизоды. Не буду останавливаться на результатах сравнения, скажу только, что они весьма интересны и поучительны для характеристики как восприятия и понимания данных картин, так и для общей герменевтики, и для теории восприятия кинотекста, да и текстов вообще²³.

Но самое главное здесь в том, что от эксперимента Жинкин неожиданно открывает, хотя и не обсуждает в этой статье, путь к теории: от гистограмм по группам параметров он переходит к построению «профилей замечаемости» эпизодов фильма. На оси абсцисс отложены кадры и группы кадров от начала до конца фильма, и отмечается, насколько кадры и группы кадров были отмечены детьми в их сочинениях. Жинкин не обсуждает этих профилей сколько-нибудь подробно. Но фактически эти графики оказываются определенным представлением композиционной структуры фильма по данным зрительского восприятия, приоткрывая некоторую возможность выхода в теорию кинотекста, его сюжета, его композиции.

В этой статье, поскольку она прикладная, Жинкин дальше констатации такой возможности не идет. А вот в следующих статьях, которые он опубликует уже в 1930-е годы, работая редактором на студии учебных фильмов, он этой возможностью во многом воспользуется. Пусть они

²³ Проф. Г. Витте при обсуждении моего доклада обратил внимание на сходство данной работы Жинкина с современными исследованиями повествования в когнитивной психологии.

посвящались уже не художественным, а учебным фильмам. Пусть прикладное задание в них куда сильнее, чем в статье 1930 года. Но в целом ряде из них будут четко поставлены и вполне теоретические проблемы²⁴. И те теоретические и экспериментально-психологические подходы, что в ГАХНовские годы были разнесены между двумя отдельными статьями о кино, в прикладных исследованиях середины 1930-х годов впервые соединятся в пределах одной работы.

²⁴ Жинкин Н. И. Изучение зрителя и проблема построения учебной фильмы // Учебное кино. 1934. Сб. 6. С. 14–25; Жинкин Н. И. Элементы сюжетности в учебном фильме // Учебное кино. 1936. Сб. 1. С. 7–20.

ВИТАЛИЙ МАХЛИН

Между мессианством и институцией: М. И. Каган в ГАХН

В истории мысли, как и в истории искусства, всегда были люди, влияние и значение которых раскрываются не столько «в тексте», сколько «за текстом» — в переживаемом «общном» (по слову Г. Г. Шпета) опыте современности и современников, неизвестном или уже малопонятном последующим поколениям. В истории ГАХН — и шире, в истории последней научно-философской генерации, складывавшейся *до*, а искавшей свое место в жизни *после* 1917 года, — одним из таких почти неизвестных, но примечательных личностей и мыслителей был философ-неокантианец Матвей Исаевич Каган (1889–1937), действительный член Философской Отделения ГАХН (с февраля 1922 г.). Нижеследующее — попытка ответить на вопрос, почему этот вообще-то активный человек и глубокий мыслитель «*не состоялся*» в ГАХН, почему он отошел от этой организации задолго до ее ликвидации, а сменив гуманитарную институцию на негуманитарную (общеполезную и нейтральную идеологически), в сущности, забросил свои глобальные исследовательские начинания и уже почти не писал даже «в стол».

Гротескное общее место

М. И. Каган в этом отношении резко отличается не только от многих своих коллег по ГАХН, но и от двух своих приятелей из Невельского кружка или так называемой Невельской школы философии — Михаила Михайловича Бахтина (1895–1975) и Льва Васильевича Пумпянского (1891–1940)¹. Но дело в том, что в самом этом отличии Каган воспроиз-

¹ Подробнее см.: Николаев Н. И. Невельская школа философии (М. М. Бахтин, М. И. Каган, Л. В. Пумпянский // М. М. Бахтин и философская культура XX века (проблемы бахтинологии) / Под ред. К. Г. Исупова. Часть вторая. СПб., 1991. С. 31–43.; Махлин В. Невельская школа // Русская философия: Малый энциклопедический словарь. М., 1995. С. 359–365.

водит общую черту и общую судьбу исторически последней генерации мыслителей и ученых, преемственно выраставшей из предреволюционного мира русской жизни и мысли, — генерации *пореволюционной, но не советской*².

Все они, те «люди не нашего времени», по выражению Юдифи Матвеевны Каган, дочери М. И.³, были «непогибшими» — если это название сожженной автором «ненаучной» статьи М. М. Бахтина 1920-х годов «О непогибших»⁴ использовать как сигнатуру поколения. Но Бахтин и Пумпянский, как и большинство «гахновцев», более или менее состоялись в качестве *исследователей* — какой бы несвободной и неполной ни казалась им самим их официальная печатная продукция. Каган же был особым случаем: как инонаучный символ того, что «быть не могло», он выглядит исключением из правила, подтверждающим его на другом уровне смысла; это можно назвать «гротескным общим местом» духовной биографии одного отдельно взятого «непогибшего»⁵.

Выразительное свидетельство того, гротескным общим местом чего был М. И. Каган, — плач его коллеги-антипода и доброго знакомого по ГАХН А. Ф. Лосева в 1960 году, вскоре после похорон Б. Л. Пастернака; о чем вспоминала упомянутая Ю. М. Каган:

Лосева я знала давно и была совершенно поражена, увидав, что он с трудом сдерживает рыдания, плачет. Это был плач не только по Пастернаку, а и по себе, по всей ушедшей, как он думал навсегда, эпохе. Он в слезах повторял: «Какой был дух! Какой был дух на этой земле! И все погубили!» Я беспомощно пыталась его утешить, говоря, что нет, не все погублено, что есть молодые, которые <...>. Лосев отвечал мне, что я так говорю,

² Как пишет дочь В. П. Зубова, его сокурсники, учившиеся на философском отделении Московского университета (упраздненного весной 1921 г.), не совсем в шутку называли себя «последними русскими философами». См.: Зубова М. В. Предисловие // Зубов В. П. Избранные труды по истории философии и эстетики. М., 2004. С. 9. О духовно-историческом значении генерации, так сказать, «естественного модерна» в русской интеллектуальной истории XX века, — людях неофициально своего, но официально скорее чуждого им времени, см.: Махлин В. Л. Третий Ренессанс // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации / Под ред. К. Г. Исупова. СПб., 1995. С. 132–154.

³ См.: Каган Ю. М. Люди не нашего времени // Бахтинский сборник: Выпуск II / Под ред. Д. Куянджича и В. Махлина. М.; Саранск, 1991. С. 87–98.

⁴ Об этой своей статье М. М. Бахтин вспомнил однажды в разговоре с С. Г. Бочаровым в 1970-е гг.; см.: Бочаров С. Г. Об одном разговоре и вокруг него (1992) // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 492.

⁵ Понятие «гротескного общего места», как представляется, позволяет опосредовать «персональное» и «общее» в попытке понять не столько «роль», сколько реальное «место» личности в историческом опыте эпохи. (О лакунах в историко-культурных исследованиях между приватным и социальным аспектами исторического опыта, если я правильно понял, говорил в своем выступлении Г. Гусейнов.) Скажем, критика Л. Толстым Шекспира в конце XIX века выглядит казусом, исключением; но натуралистический характер этой критики, наоборот, воспроизводит господствовавший в то время эстетический вкус с почти карикатурной точностью и блеском.

потому что не могу даже представить себе, какой была духовная жизнь России в конце *десятих* – начале *двадцатых годов*.⁶

Тем более мы, сегодняшние, *представить себе* – не можем; зато у нас в «нулевые» годы появился новый «избыток видения», которого не было и не могло быть ни двадцать, ни сорок лет назад. Современность после конца Нового времени на свой «постидеологический» лад повторяет, не повторяя, опыт 1920-х годов, однажды уже ставший в России жестоким и продуктивным испытанием – не столько для тех, кого мы по инерции структуралистской эпохи называем людьми «двадцатых годов», сколько для духовной генерации «конца десятих – начала двадцатых годов». Там и тогда, как мне кажется, – основное «время и место» *разрыва* исторической преемственности в русской духовно-идеологической и научно-гуманитарной культуре вообще. Не «религиозный ренессанс» сам по себе, но запрос на обновление и искупление исторического прошлого в свете современности – *запрос на «модерн»*, частью которого был также и религиозный ренессанс, – вот где, по-видимому, открывается ключевая проблема и тайна «Кашеевой цепи» нашей гротескно материализовавшейся в прошлом столетии и «аукнувшейся» в последние годы духовной истории⁷.

Но тогда интересующее нас здесь гротескное общее место сначала должно быть увидено и представлено, согласно эвристическому противопоставлению Г.Г.Шпета, не как что-то «общее», но как «коллективное»⁸. *Коллективное* не в официально-риторических провозглашениях, но в опыте историчности той общности, к которой принадлежал и М.И.Каган, – опыте «экзистенциальном», но гротескно выходящем за пределы *одного* сознания и даже за пределы *одной* эпохи.

⁶ Каган Ю. М. Люди не нашего времени... С. 88. (Курсив здесь и ниже – мой. – В. М.)

⁷ Недавно Н. С. Автономова обратила внимание на тот факт, что Россия современная попала в «постмодерн» не пройдя нормально «модерна» (см.: Автономова Н. С. Познание и перевод. М., 2008. С. 441, 206). Неудачный русский перевод названия известной книги Ю. Хабермаса *Der Philosophische Diskurs der Moderne* (см. в этой связи: Плотников Н. С. Критика российского разума // Исследования по истории русской мысли. 2006–2007 / Под ред. М. Колерова и Н. С. Плотникова. М., 2009. С. 181, прим. 8) – тоже своего рода гротескное общее место. Не говоря уж об экзотическом термине «дискурс», понятие *Moderne* остается непереводаемым в постсоветской ситуации постольку, поскольку легитимность слова «современность» (= «новое») и словосочетания «Новое время» (по сравнению с античностью и Средневековьем) – как бы утрачен одновременно с крахом гегельянски-марксистской историософии, в духе кафкианско-кремлевского финала «поэмы» Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» (1969): «И с тех пор я не приходил в сознание и никогда не приду» (см.: Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. М., 1998. С. 136).

⁸ Критикуя традиционную западническую проекцию «Запада» в русском сознании, Шпет отмечал (в записной книжке от 12.1.1921): «Забыто, что Запад есть понятие коллективное, а не общее». Шпет Г. Г. Очерк развития русской философии. II. Материалы / Реконструкция Т. Щедриной. М., 2009. С. 304.

Счастливая позиция

Как апперцептивный или (по-бахтински) «диалогизирующий» фон, на котором индивидуальное явление может быть воспринято также и в своем *отличии* от этого фона, — конкретная историчность «последних философов» включает следующие фундаментальные *события* духовно-идеологической и научно-гуманитарной истории Конца Нового времени:

(1) «Децентрация» интеллектуальной и духовной элиты («интеллигенции») после 1914–1917 годов, в ситуации «восстания масс» и новой государственно-идеологической мифологии для масс. Отсюда крайне резкая (особенно в России) смена общественного климата: после эпохи символизма и либерализма — впадение в «новое детство», переживание себя «бывшими» — задолго до массовых репрессий⁹.

(2) Продуктивный кризис всех идеализаций «всеобщего» Нового времени, начиная с «сознания вообще»¹⁰. Следствие этого кризиса — радикальный поворот 1920-х годов к *социализации* (или «социологизации») всех смыслов и проблем, к постиндивидуалистическому, постмодерному «очеловечению науки», по выражению О. Мандельштама¹¹.

⁹ В «Охранной грамоте» (1929–1931) Б. Л. Пастернака читаем: «Когда все забылось. Когда протянулась и кончилась война и разразилась революция. Когда пространство, прежде бывшее родиной материи, заболело гангреной тыловых фикций и пошло линейными дырами отвлеченного несуществования. Когда *нас* развезло жидкою тундрой и душу обложил затяжной, дребезжащий, государственный дождик. Когда вода стала есть кость и *времени не стало чем мерить*. Когда после уже вкушенной самостоятельности пришлось от нее отказаться и по властному внушенью вещей впасть в *новое детство*, задолго до старости». — Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В пяти томах. Т. 4. М., 1991. С. 195–196. Ср. с романом К. Вагинова «Козлиная песнь» (греч. «трагедия») (1928), где ленинградский «круг Бахтина» 1920-х годов описан как собрание «покойников», а себя автор называет «гробовщиком» (см.: Вагинов К. Козлиная песнь: Романы. М., 1991. С. 13).

¹⁰ Отсюда — фронтальная реакция против «забвения бытия» как основной мотив так называемого онтологического поворота в философии XX века; ср. у М. М. Бахтина в книге о Достоевском (1929): «Единство сознания, подменяющее единство бытия, неизбежно превращается в единство *одного* (выделено в тексте. — В. М.) сознания; при этом совершенно безразлично, какую метафизическую форму оно принимает: „сознания вообще“ (Bewusstsein überhaupt), „абсолютного я“, „абсолютного духа“, „нормативного сознания“ и пр.». — Бахтин М. М. Собр. соч.: В шести томах. Т. 2. М., 2002. С. 60. Здесь сжатая критика «всей идеологической культуры нового времени» (там же. С. 59) предвосхищает «постмодерный» выход за пределы Нового времени и его метафизико-утопических идеализаций — трансформация, на Западе осознанная в основном уже после Второй мировой войны (см. в особенности: Гвардини Р. Конец нового времени (1950) // Вопросы философии. 1990. № 4).

¹¹ Мандельштам О. О природе слова (1922) // Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 66 (из философов Мандельштам ссылается на Бергсона). Ср. из предисловия М. Шелера в его книге «Формы знания и общества» (1926): «Не человеческий „разум“, формальнейший по своей сущности, по-настоящему присущ определению „человек“, а то, что принято называть „организацией“, ее субъективно-категориальное

(3) Катастрофически-продуктивное (назовем это так) *трансцендирование исторического прошлого* (ближайшим образом — «девятнадцатого века») в ситуации радикально новой современности, порожденной, по выражению писателя Е. Замятина, «столетним десятилетием» 1914–1923 годов¹². Эмигрировавший в середине 1920-х гг. Г. П. Федотов назвал в этапной статье «Трагедия интеллигенции» (1926) эту новую ситуацию — «счастливой позицией»¹³. «Последние философы» выходили — не на советских, а на европейских путях — за пределы «метафизического барства» русской духовно-идеологической культуры от славянофилов до символистов, за пределы и субъективизма, и объективизма «девятнадцатого века»¹⁴.

(4) Критика понятия «сознания»¹⁵ и позитивный выход за пределы «самосознания». Чтобы почувствовать, насколько русская мысль

устройство. <...>. Согласно представляемому в этой книге воззрению, абсолютная историческая константа „человеческих“ форм разума и принципов разума, являвшаяся наивной предпосылкой большинства всех предшествовавших теорий познания в качестве неизменного предмета исследования, — это идол»; см.: Scheler M. Die Wissensformen und die Gesellschaft. 2. Aufl. Bern; München, 1960. S. 9. Ср. с предисловием в книге А. Ф. Лосева «Диалектика художественной формы», датированным ноябрем 1926 г.: «Подлинная стихия живого искусства есть бытие *социальное* (разрядка в тексте. — В. М.), по сравнению с которым абстрактна не только логика, но и физика, физиология и психология. Для меня существует социология пространства и времени, социология космоса и всего бытия, не говоря уже о социологическом понимании истории». См.: Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. М., 1927. С. 5. Та же тенденция породила официально-неофициальные «социологические» книги и статьи, вышедшие из ленинградского кружка Бахтина 1920-х гг. и написанные в основном «марксистом», которого никогда не было и не будет; см.: М. М. Бахтин (под маской). М., 2000.

¹² Замятин Е. О сегодняшнем и современном (1924) // Замятин Е. Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. М., 1999. С. 101. Е. Замятин в этой, как и в других своих статьях, опубликованных в издававшемся Горьким единственном неподцензурном журнале «Русский современник» (закрытом в 1924 г.), тематизирует такие вещи, которые современный читатель, скорее, воспримет из сочинений Ж.-Ф. Лиотара и ему подобных. Русский писатель не «философствует», но говорит об опыте «современного», вобравшего в себя всю полноту истории в разрезе «сегодняшнего», — опыте постсовременности после «столетнего десятилетия», в которой, как и в повести М. М. Пришвина «Мирская чаша» (1922, опубл. целиком 1982), «столько *сегодня*, что прочтем мы ее только в каком-то не очень скором *завтра*» (там же. С. 90).

¹³ Федотов Г. П. Судьба и грехи России: В двух томах. Т. 1. СПб., 1991. С. 66. Совершенно аналогичен по своей амбивалентной умонастроенности (и социально-онтологической грамматике «мы»!) первый из «Эстетических фрагментов» Г. Г. Шпета (датирован с подчеркнутой точностью январем 1922 г.): «Мы — первые низверженные — взносимы выше других, быть может, девятым и последним валом европейско-всемирной истории». См.: Шпет Г. Г. Искусство как вид знания: Избранные труды по философии культуры / Отв. редактор-составитель Т. Г. Щедрина. М., 2007. С. 184.

¹⁴ Ср.: «Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его телеологическим теплом, — вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк». — См.: Мандельштам О. Деятельный век (1922) // Мандельштам О. Слово и культура... С. 86.

¹⁵ См. об этом: Гадамер Г.-Г. Философские основания XX века (1962) // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 16.

1910–1920-х годов встала действительно «с веком наравне», достаточно напомнить здесь эвристические (хотя и неразвернутые) соображения Н. М. Бахтина в его статьях 1920-х — начала 1930-х годов, печатавшихся в эмигрантских журналах «Звено» и «Числа»¹⁶.

(5) «Кризис символизации»¹⁷ — утрата социокультурной общностью общего или общного языка разговора, «своей» аудитории, «своей» институции и т. п.¹⁸ Именно этот крах общностей и «общего» и, соответственно, утрата традиционным «логоцентризмом» своего основания и центра¹⁹, позволило, в сущности, заново открыть «фактичную» (по слову раннего М. Хайдеггера) реальность в ее множественности и дифференцированности²⁰.

(6) «Конец философии» — опыт, который в советский век был искажен и закрыт официальным мировоззрением («новой богословской школой», по выражению Г. П. Федотова). В действительности этот относительный «конец» отражал и преломлял общеевропейскую ситуа-

¹⁶ Так, в эссе «Относительность самосознания» (1925) самосознание названо «организованным миражом», отчужденным, во-первых, от «тела», во-вторых, от «духа», в-третьих, от «нашей личности», единство которой вопреки романтико-идеалистическому предрассудку Нового времени конституируется не изнутри, но «извне, как факт». См.: Бахтин Н. М. Философия как живой опыт. М., 2008. С. 127. Эти и подобные догадки (по-русски «брошенные» в обоих смыслах этого слова) продуктивнее сравнивать не столько с французской философией 1940–50-х гг. (Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понти), сколько с русской герменевтической феноменологией и эпистемологией «овнешнения» начала 1920-х годов, намеченной, с одной стороны — Г. Г. Шпетом (в 1-м выпуске «Эстетических фрагментов»), с другой стороны — М. М. Бахтиным (в «Авторе и герое в эстетической деятельности»). Подробнее об этом см.: Махлин В. Л. Тайна филологов // Густав Шпет и современная философия гуманитарного знания / Под ред. Т. Г. Щедриной. М., 2006. С. 216–19 (раздел «Овнешнение»).

¹⁷ «Кризис символизации» обсуждался на занятиях упоминавшейся «Невельской школы» уже летом 1919, см. об этом: Николаев Н. И. М. М. Бахтин в Невеле в 1919 г. // Невельский сборник. Вып 1. СПб., 1995. С. 96–101 В архиве Л. В. Пумпянского сохранилось пародийное название ненаписанной книги, иронически отсылающее к почитаемому, но воспринимаемому все более критически и иронически В. С. Соловьеву: «Краткая повесть о том, как „Я“, не положив «я», не умело даже положить «не-я», стало самозванцем, и что из этого вышло. Повесть Алексея Оглоблева, 2-е издание, цена 7 р. 50 коп (по воен. вр.)». Цит. по: Николаев Н. И. Энциклопедия гипотез // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М., 2000. С. 13.

¹⁸ М. М. Бахтин писал М. И. Кагану в марте 1921 г. из Витебска: «Нечто похожее на академическую среду можно было найти только в столицах, но теперь и там ее нет. Так же печально дело обстоит с аудиторией; если Вам удалось составить хотя бы маленький кружок основательных слушателей, то большего в России при современных условиях и желать нельзя». См.: Невельская К. <Каган Ю. М. > М. М. Бахтин и М. И. Каган (По материалам семейного архива) // Память. 1981. № 4. С. 258.

¹⁹ В этом смысле Г. Шпет писал в 1-м выпуске «Эстетических фрагментов» об «иностранности разума» как продуктивном процессе самоотчуждения-самотрансцендирования рационализма.

²⁰ Ср. у Г. Шпета (в «Эстетических фрагментах») почти в духе Ж.-Ф. Лиотара (и со ссылкой на Ницше): «Долой синтезы, объединения, единства! Да здравствует разъединение, дифференциация, разброд!». — Шпет Г. Искусство как вид знания... С. 180.

цию кризиса «мировоззрения» — как персональной позиции и как научной позиции, ориентированной на традиционную «систему философии». Отныне философия становится тем больше систематической, чем меньше она озабочивается построением «системы»²¹. Философия отныне (скажем так: «после Шпенглера») становится скорее «исследованием», чем «метафизикой», и так называемая философия истории или «историософия» оказывается окончательно непродуктивной — ни в качестве научной позиции, ни в качестве религиозной и богословской позиции.

(7) Не первый и не последний «конец» философии был, однако, только частью более общей, назревшей в 1910–1920-е годы тенденции, которая, как кажется, позволяет по-настоящему осознать и оценить роль ГАХН в истории русской и западноевропейской научно-гуманитарной культуры XX века. Мы имеем в виду возникавшие тогда новые и продуктивные взаимоотношения между философией исторического опыта («исторической философией», по терминологии Г. Г. Шпета) и науками социально-исторического опыта, чаще называемыми «гуманитарными». В терминах книги Л. В. Пумпянского «К истории русского классицизма» (1924) этот последний пункт можно выразить так: «требования смежных наук» привели к «продуктивному кризису» само понятие теоретического обобщения — с одной стороны, и понятие исторического факта — с другой²². Обобщающее оказалось *меньше* обобщаемого в его фактичности, философски-мировоззренческие «сущности» и «идеологии» — *беднее* «феноменов» (о которых еще Гете говорил, что они — «сами теория»)²³. Соответственно, в центр методологических исканий философии и гуманитарных наук после «столетнего десятилетия» по-новому

²¹ Вспомним в этой связи постановку проблемы «наука versus мировоззрение» у Гуссерля (в статье «Философия как строгая наука», 1911), у раннего Витгенштейна (в «Трактате» 1918–21), у раннего К. Ясперса (в «Психологии мировоззрений», 1919), у раннего Хайдеггера (в его первом курсе лекций, 1919), у молодого М. Бахтина («К философии поступка», 1921–22). Во всех этих и подобных случаях объективным коррелятом критики (и самокритики) было неокантианство, по словам Гадамера, «погибшее в окопах позиционной войны» вместе с «эрой идеализма» и «гордым культурным сознанием либерального века», вместе с «либеральным благодушием, верившим в культуру». — См.: Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного... С. 9, 10–101.

²² Пумпянский Л. В. Классическая традиция... С. 33. Соответственно, М. М. Бахтин писал (1928) об одновременном кризисе идеалистической «философии культуры» и «гуманитарного позитивизма», которым он противопоставлял «философию снизу» (Гуссерль, Шелер, Гайгер, Бергсон, Зиммель): «„Воля к системе“ явно сменилась волей к овладению конкретным миром материально выраженных вещей и событий — однако не на позитивистической основе, без утраты их живого и осмысленного единства. См.: М. М. Бахтин (под маской). Цит. соч. С. 189.

²³ Показателен в этом отношении доклад А. Ф. Лосева «Филология и эстетика Константина Аксакова», состоявшийся в ГАХН 8 марта 1928 года. «Мировоззрительным и общественным оценкам», дореволюционным «аффектам и нервам» Лосев противопоставляет «свободное отношение», которое позволяет увидеть в К. Аксакове не идеолога, но «филолога по преимуществу», и оценить его «научное значе-

(в отталкивании от позитивизма²⁴) выдвигается проблема *исследования* — в отталкивании от того, что М. Бахтин называл «свободным русским мыслительством», «нашими мыслителями-самодумами»²⁵, а Г. Шпет — просто «белибердиями»²⁶.

Только на сжато охарактеризованном здесь апперцептивно-диалогизирующем фоне может быть адекватно понят и тот «*запрос на модерн*», о котором упоминалось в начале, — запрос, говоря словами Г. Г. Шпета, на «новое рождение», «ренессанс» в свете «пламени революции, очистительного пламени»²⁷, т. е. в свете современности, осознавшей свои права и задачи по ту сторону идеологических противостояний «девятнадцатого века», сгнившей и рухнувшей Первой империи²⁸. Тем самым, как кажется, открывается подступ к интересующему нас здесь вопросу, который можно теперь уточнить на языке еще неокантианском, но по мысли уже ином. Каким образом «общные» импульсы и императивы эпохи, глубоко сопереживавшиеся М. И. Каганом, привели в его случае к «необщему», но тем более многозначительному *конфликту в должествовании* — расколу между экзистенциально-повседневным «попунком» и философским «письмом», между языком мысли и опередившей «дискурс» действительностью, следствием чего и стал, по-видимому, добровольный уход из ГАХН?

- ние», которое, по мысли докладчика, является философским уже в другом смысле (в другой системе координат); см.: Славянофильство: Pro et contra. СПб., 2006. С. 870.
- ²⁴ Ср.: Жирмунский В. М. Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии (1927) // Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981. С. 106–124.
- ²⁵ Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928. С. 78; то же: М. М. Бахтин (под маской). С. 235. С принципиального размежевания с религиозно-философской критикой и публицистикой дореволюционной эпохи, как известно, начинается и книга Бахтина о Достоевском (1929).
- ²⁶ Шпет Г. Г. Искусство как вид знания... С. 1, 90. Ср. с записью Л. В. Пумпянского 1922 года: «Никто теперь не претендует *понимать* Пушкина, все бросились к *работе и изучению* его; все же „понимания“ считают себя *предварительными*» (цит. по комментарию С. Г. Бочарова к книге М. Бахтина о Достоевском 1929 г.; см.: Бахтин М. М. Собр. соч.: В шести томах. Т. 2. М., 2002. С. 435). Л. В. Пумпянский здесь противопоставляет «пониманиям» (концепциям) «работу и изучение», т. е. исследование как бы впервые открывшегося — в свете современности — предмета (в данном случае — главного русского литературного классика Нового времени).
- ²⁷ Шпет Г. Г. Искусство как вид знания... С. 198. Ср.: «Ныне мы преобразуемся, чтобы начать наконец — надо думать — *свой европейский Ренессанс*. <...> До сих пор мы только перенимали» (там же. С. 184).
- ²⁸ Ср. в романизованной биографии М. М. Пришвина 1920-х годов «Кашеева цепь»: «Вспомните, друг, как учили нас в школе: одни звали вперед, другие манили назад, то и другое мы получали как единственный путь. Непостижимо, как мы спасались в этих условиях. Вспомните звено за звеном всю нашу русскую Кашееву цепь». — Пришвин М. М. Собр. соч.: В восьми томах. Т. 2. М., 1982. С. 378–379.

Осмысленное приятие

Матвей Каган родился в маленьком городе Невель в еврейской черте оседлости в семье кожевенника. Учился в хедере, потом в русской школе. Первое услышанное им русское слово — «убью», первые философские книги — народнические и марксистские. Входил в кружок РСДРП, был арестован, но попал под амнистию 1905 года. Сдал экстерном экзамены и уехал в Германию получать философское образование. Учился в Лейпциге, Берлине и Марбурге; сблизился с главной Марбургского неокантианства Германом Когеном (1842–1918); защитил в Марбурге докторскую диссертацию «История проблемы трансцендентальной апперцепции от Декарта до Канта»²⁹. На второй день после начала мировой войны Каган был интернирован, но вскоре освободился по ходатайству своих философских учителей (Коген, Наторп, Кассирер). Коген нашел ему работу, но работа была против России, и Каган отказался; после этого отношения с Когеном стали прохладными; но учитель и ученик помирились, когда в России произошла революция. По словам М. И. Кагана, Г. Коген «принял начало Октябрьской революции за исполнение пророчества: „И будет в конце веков...“»³⁰.

Запомним этот хилиастически-мессианский мотив: если в глазах многих западноевропейских интеллектуалов «пророчество» так или иначе сохраняло свой смысл на протяжении десятилетий, то для российских интеллигентов после 1917 года дореволюционные ожидания и императивы обернулись реальностью, причем такой, которая радикально меняла смысл идеологических упований и противостояний «девятнадцатого века», не отменяя, однако, и даже усиливая значимость тех или иных традиционных «идей»³¹.

Каган возвратился в Россию после Брестского мира³² — и поначалу, как сказали бы сегодня, испытал культурный шок. В автобиографических заметках, относящихся к середине 1920-х годов, читаем:

²⁹ Диссертация, по-видимому, не сохранилась, как не сохранилась и написанная в 1915–1916 годы по-немецки книга «Vom Gang der Geschichte» объемом 15 п. л. (см: Каган Ю. М. Люди не нашего времени... С. 93).

³⁰ Каган М. И. О ходе истории. М., 2004. С. 27. Все последующие ссылки на М. И. Кагана даются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

³¹ В 1920-е годы это позволило, среди прочего, по-новому увидеть и оценить Достоевского-художника — в отличие от его «идеологии» и «миросозерцания», которые оказались, так сказать, и меньше, и больше себя в новой исторической системе координат.

³² Он вернулся в родной Невель, где познакомился с М. М. Бахтиным и Л. В. Пумпянским, только что переехавшими в этот провинциальный городок из голодного и холодного Петрограда. В Невеле вокруг Бахтина и Кагана — «кантовский семинар», который его участники в шутку называли «нашим Марбургом». Один из участников этого домашнего кружка, В. Н. Волошинов, в письме к М. И. Кагану (1921) мечтает о возобновлении в Москве «славной традиции Невеля: крепкий чай и разговоры до утра»; см. об этом: Невельская К. М. М. Бахтин и М. И. Каган... С. 278.

Все то, что делалось тогда в России, меня ужаснуло, и я все более и более уходил направо. Обратный поворот у меня начал намечаться два года тому назад. Вполне *осмысленное приятие* совершившейся революции я должен отнести к началу лета 1924 г. (27)

Но это «осмысленное приятие» похоже совпало с началом конца — конца, о котором Каган, вероятно, не давал отчета даже самому себе.

Ведь это его «осмысленное приятие» было не только внешним компромиссом с обстоятельствами времени; оно было еще и, так сказать, внутренним договором с официальной современностью; т. е. не «сдачей интеллигента», но скорее доверием к общественным идеалам XIX века с их оптимизмом как европейского, так и русского освободительного движения, как неокантианского просвещения, так и народнически-марксистского просветительства. *Вера* в «разумный» общественный идеал в соединении с библейской традицией пророков и пророчеств основывалась у М. И. Кагана на *доверии* (и оправдании) истории как «борьбы за будущее» (а не просто на так называемом «историцизме»). История как будущее — это, по Кагану, экзистенциально-онтологическая альтернатива «пессимизму», «иррационализму» и античному «року»³³; ближайшим образом Каган наследует традиции Гегеля, сохраняемой почти всеми критиками Гегеля в XIX веке, вплоть до неокантианцев³⁴.

Но эта магистральная и «модерная» традиция, философская и религиозная, столкнулась в сознании М. И. Кагана — как и в объективном опыте историчности XX века — с чем-то радикально иным. Этика, долженствование оказались в радикальном конфликте с фактичностью пореволюционной современности; идеальная «*заданность*» (как одновременно «задача иудейская» и «благая весть» христианская³⁵) неразрешимо стал-

³³ Противопоставляя «социальный идеализм» своего учителя Наторпа и свою собственную концепцию исторической жизни как «борьбы за будущее» — О. Шпенглеру как мыслителю «рока», М. И. Каган писал: «Рок есть смерть. Жизнь не может быть роком. <...> Что же умирает ныне, как и всегда, но ныне особенно? — Умирает смерть. <...> Никогда сама жизнь не была так подорвана, как теперь». — Каган М. И. Пауль Наторп и кризис культуры (1922) // Каган М. И. О ходе истории... С. 94.

³⁴ В статье-некрологе «Герман Коген» (1916) М. И. Каган говорит о Гегеле как впервые открывшем для философии ее историю и вскрывшем тем самым решающий недостаток Канта; но Гегель же и провалил историю философии: «У него понятие и проблема истории философии пошли не по тому пути, в котором нуждалась философия конца прошлого столетия. Истории философии был необходим не *диалектический*, а *прогрессивный* путь науки» (Каган М. И. О ходе истории... С. 35). Но идеализации «прогресса» и «науки» в XIX–XX веках, как известно, остались в парадигматических границах не только Просвещения, но и гегельянства, причем в России и для России этот общий с Европой момент имел (и по-прежнему имеет) особый «необщий» смысл. См. в этой связи: Плотников Н. С. «Все действительное разумно»: Дискурс личности в русской интеллектуальной истории // Исследования по истории русской мысли. 2006–2007... С. 189–207).

³⁵ См. в этой связи в особенности статью М. И. Кагана «Еврейство в кризисе культуры», датированную (еще датированную!) автором январем 1923 года. См.

квивалась с «данностью» хода вещей, и эта данность, можно сказать, «выходила из образа», т. е. ей уже не соответствовали *узнаваемые культурные представления*, сколь угодно «роковые», сколь угодно «символические». В этом, собственно, и состоял тогда — как по-новому современно состоит и сегодня — упоминавшийся выше «кризис символизации».

До своего «осмысленного приятия» революции (т. е. до 1924 г.) М. И. Каган, как это ни парадоксально, в своих текстах еще проектирует идеальное долженствование «заодно с правопорядком» (датируя эти тексты не только годом, но и месяцем); он постулирует, он требует «индивидуальность и общность непосредственного творчества»; его идеал — «коммунизм культуры» (97). Наоборот, в условиях наметившегося после гражданской войны и «военного коммунизма» курса на государственное и культурное строительство желание «непосредственного творчества» оказалось у зампреда Философского Отделения ГАХН в остром противоречии и с философией, и с тем, как ею занимались его более академичные коллеги.

Оборотной стороной «осмысленного приятия» стало не вполне осмысленное умонастроение, равно далекое и от утопии, и от веры, — как бы внутреннее оцепенение одной отдельно взятой личности в социологии эпохи. Это умонастроение, следствием которого, судя по всему, стал едва ли не творческий паралич, сам М. И. Каган назовет в уже недатированных материалах к книге о Пушкине (1925–1937) — «историческим недоумением»³⁶. Что же все-таки произошло?

Провал и скандал

Эпоха военного коммунизма, «ужаснувшая» М. И. Кагана, не мешала, а скорее способствовала его творческой активности: в 1918–1921 годах он читает лекции в Невеле, в Питере (в Еврейском университете и у Бердяева в его Академии), какое-то время преподает в Орловском университете (куда безуспешно пытается устроить и М. М. Бахтина), наконец, поселяется с семьей в Москву и устраивается на работу в ГАХН. С момента основания этой институции М. И. Каган — заместитель председателя комиссии по изданию Словаря художественных терминов. Он участвует в обсуждении докладов своих коллег и сам выступает с докладами. Если судить по официальным научным автобиографиям середины 1920-х годов, то, несмотря на бедственное материальное положение семьи, он занят одновременно несколькими амбициозными проектами, далеко выходящими за пределы конкретных задач и разработок фило-

Каган М. И. О ходе истории... С. 171–182.

³⁶ См.: Каган М. И. Недоуменные мотивы в творчестве Пушкина // Каган М. И. О ходе истории... С. 593–627. Впервые эти материалы были опубликованы в виде цельной статьи еще в советское время, но под другим названием — «О пушкинских поэмах» (1974).

софской секции ГАХН. Здесь и «Библейская мифология», и большое исследование «Сюжеты и сюжетные мотивы А. С. Пушкина», и оригинальная философия труда («что находится, конечно, вне отношения к задачам Академии Художественных Наук»), и наконец, заветный труд по «философии истории». А что же ГАХН?

Подготавливаю 6 слов для Словаря эстетических терминов по поручению соответствующей комиссии Философского Отделения. Приступил к ознакомлению с наличным в Москве материалом по эстетике ранних кантианцев, — согласно плану работ комиссии по изучению эстетических учений в историческом отделении Академии (29).

Но эти «6 слов», похоже, так и не были написаны; в архиве остались заготовки, напоминающие, что называется, «размышлизмы», не лишённые глубины, но не развернутые в настоящие исследования и практически лишённые историко-научного аппарата. С этими обескураживающими результатами явно соотносятся опубликованные И. М. Чубаровым стенограммы обсуждения докладов М. И. Кагана в ГАХН. О статье «Культура» читаем: «признать статью Кагана непригодной для словаря» (3.12.1925); о статье «Красота»: «предложено переделать статью»; из критических откликов (Цирес): «субъективизм понимания» (5.11.1925)³⁷.

Почти все, что сохранилось в архиве М. И. Кагана, написано им между 1918 и 1923 годами, включая две опубликованные работы; а потом что-то случилось. Судя по всему, вслед за текстами начала двадцатых годов о «кризисе» («Еврейство в кризисе культуры», «Кризис церкви», «О религиозном кризисе современности») в 1924 году последовал кризис *автора* этих текстов — кризис, который М. И. Каган задним числом выразительно описал в письме 1936 года к жене³⁸:

...Провал моего исключительно внеэкономического отношения к действительности, который я истолковал как отчаянный свой изъяз и вину заставил (или допустил) меня тогда броситься на первое попавшееся мне дело, показавшееся мне тогда (и долго после того) *полезным*. Ведь это *скандал*, что когда я в 1924 г. шел в ВСНХ, я не знал даже, что он собой представляет и где находится! А ведь с 1918 по 1924 г. происходили огромные экономические и социальные события! Ясно, что я чувствовал тогда и за это свою вину. И я бросился с благодарностью, сломя голову, на работу, первую попавшуюся, которая вводила меня и социально, и экономически бытовым образом в *общий строй жизни* (664).

³⁷ См.: Чубаров И. М. (ред.). Словарь художественных терминов. ГАХН. 1923–1929. М., 2005. С. 445.

³⁸ Жена М. И., Софья Исааковна, была геологом и часто уезжала в длительные экспедиции; благодаря этому обстоятельству в архиве сохранились письма М. И. к С. И., по которым только и можно (в отличие от текстов) составить себе представление о том, что означало «осмысленное приятие», а равно и осмысленное неприятие ГАХН.

«Общий строй жизни» — вот чего, похоже, М. И. Кагану вдруг стало «субъективно-категориально» (М. Шелер) не хватать после того, как эсхатологический и «катастрофический» духовный настрой первой трети века³⁹ сменился новой социальностью и новой деловитостью, «государственным дождиком». Как бы физически («социально и экономически бытовым образом») чувствуя духовное состояние смены эпох, М. И. Каган писал Н. А. Бердяеву 7.11.1924, ссылаясь на «седьмую годовщину коммунистической революции» (643):

Человек, которому годы кажутся однообразными и пустыми, должен, прежде всего, задать вопрос себе, не зажил он сам лишь количественно, не живет ли он сам только за счет старого качества былой жизни вообще. <...> Старое может стать и, благодаря нам, униженным в глазах и в жизни людей нового, тогда, когда это старое не возвышает, а живущее только им подавляет и принижает тех людей, возвышенный пафос которых только в том и состоит, что они подавлены весом и количеством старого (643–644).

Постараемся распознать здесь *прощание* М. И. Кагана с прошлым русской философии в лице Бердяева и с собственным прошлым сквозь странноватый склад речи автора⁴⁰. В цитируемом письме к уже высланному Бердяеву личный «провал и скандал» заявляет о себе в сверхличной социологической констатации в конце письма — констатации, в которой звучит принципиальный упрек:

Вы совершенно правы, когда говорите о том, что не надо возврата к старому, что к былому вернуться нельзя, хотя я и признаюсь, что *не увидел во всех ваших письмах этого нового, творчески связанного со старым...* (644)

Это значит: вы, гении и пророки эпохи символизма, не выдержали кризиса символизации, и в сущности, провалили чаемый ренессанс — провалили и оскандалили не в ваших прорицающих и зажигательных *текстах*, но в социально-онтологическом *затексте* мира жизни, которому вы оказались чужды постольку, поскольку в вас нет главного — адекватного современности «нового». Не того нового, которого наивно ищет

³⁹ Н. А. Бердяев в книге о Хомякове (1914) сочувственно цитировал М. О. Гершензона: «Нам, нынешним, трудно понять славянофильство, потому что мы вырастаем совершенно иначе — катастрофически»; см.: Бердяев Н. А. Алексей Степанович Хомяков. М., 2005. С. 46.

⁴⁰ Анастасия Ив. Цветаева, прослушав в начале 1922 года какой-то доклад Кагана в бердяевской Вольной Академии Духовной Культуры, сказала своему другу поэту Б. М. Зубакину, что не поняла услышанной речи, на что тот ответил: «Ничего нет странного! Он думает по-древнееврейски, переводит на немецкий и произносит по-русски! Но вы слушайте его! Это Иоанн Богослов нашего времени!» (см.: Каган Ю. М. Люди не нашего времени... С. 93). «Непогибший» М. М. Бахтин вспоминал о погибшем в 1938 году Б. М. Зубакине, как последний говорил ему и Кагану в Невеле (вероятно, зимой 1918–19 годов): «Я буду печку топить и воду носить, а вы разговаривайте! Только разговаривайте!» (там же. С. 92).

как раз консервативное, внутренне догматическое сознание футуристов, формалистов, конструктивистов и т.п.⁴¹, но именно творчески нового, воссоздающего и «спасающего» культуру прошлого в абсолютном будущем свершающейся современности («ренессанс»)⁴².

Теперь, кажется, понятно, почему тогда же, в двадцать четвертом году М. И. Каган переходит на работу в ВСНХ. Постепенно он свяжет свою жизнь с Институтом энергоресурсов СССР, в котором (по слову его шефа Г. М. Кржижановского) он будет «мозгом» института — вплоть до своей смерти от приступа грудной жабы в декабре 1937 года (в ожидании почти неминуемого ареста). Уже в письме к жене от 16.8.1924 он выражает надежду «поставить свое отношение к Ак. Худ. Наук так, чтобы не утонуть в ее фокусно-надуманном, чем она на добрую половину является» (643). М. И. Каган продолжает:

Дай Бог, чтобы мне это удалось, чтобы мне просто полезно удалось устроиться, лучше всего в статистическом деле, которое *нужно*, а не в жульническом урывании куска хлеба от Академии или школы. Я думаю, что тогда мне удастся и философскую работу гораздо серьезнее выполнить независимо от *всяких обглотков и огрызков академически-мещанской пустоты*, которая ведь в Академии и в школе господствуют (643).

«Обглодки и огрызки академически-мещанской пустоты» господствуют в ГАХН — тогда как в себе М. И. Каган чувствует «бодрость отношения к современности» (643). Если такая позиция и не лишена известного рода гордыни, то она в том же письме (и гораздо ярче, чем в текстах М. И. Кагана) обосновывается религиозно-философски и мессиански, как «великое откровение» *настающей*, конкретно переживаемой истории, спасающей мир истории. Оно, это откровение, — не только в *труде*, «о котором ты знаешь, что я его считаю моментом святой индивидуальности»; святость труда связана «и с моментом рождения жизни, жизни народа, рода как индивидуальной святости» (там же).

⁴¹ Ср. в том же письме Бердяеву: «Ведь и консерватизм имеет еще одну сторону: неспособность увидеть в новом качественно новое, положительное качество нового, понимая новое только в количественном отрицании старого» (644).

⁴² Ср. у эмигранта Н. М. Бахтина (в контексте жесткой критики русской религиозной философии от Хомякова и Соловьева до Карсавина — за уклон в «гностицизм»): «Всякое подлинное творчество сознает себя не как начало или продолжение, но как возрождение» (см.: Бахтин Н. М. Вера и знание (1926) // Бахтин Н. М. Философия как живой опыт... С. 176), а также соответствующие, не зависящие друг от друга соображения Г. Г. Шпета и М. И. Кагана о «ренессансе» как структурном принципе исторической и культурной жизни. Надо сказать, что мыслители «религиозного ренессанса» и творцы «серебряного века» в эмиграции сознавали свой исторический провал и скандал очень по-русски — как личную вину; ср. у того же Бердяева: «Большевизм в России явился и победил, потому что я таков, каков есть, потому что во мне не было настоящей духовной силы...». — Бердяев Н. А. Новое средневековье. Берлин, 1924. С. 70.

Очень резко и решительно должен повернуться к нынешнему совершившемуся и совершающемуся. Чувствую и осознаю это все больше и острее. Глубоко понимаю религиозную сущность правды того атеизма, который исходит из исторического материализма. Это глубоко религиозная вещь, которая должна направиться *против лени всей религиозности до наших времен* (там же).

Ради этой, религиозно-трудовой «борьбы за историю», ради «великого откровения» братского человеческого рода, творящего ренессанс — «коммунизм культуры» хотя бы и под атеистическим знаменем, зато реально, а не только «культурно» и «символически», — ради этого М. И. Каган во второй половине 1920-х годов, с одной стороны, входит, наконец, в «общий строй жизни», а с другой стороны, отдаляется и от ГАХН, и от старых друзей по Невелю и Витебску, пытавшихся на занятиях «кружка Бахтина» в Ленинграде сохранить, пусть заодно с правопорядком и даже с институтами, свое *неофициальное маленькое братство*, в котором обсуждение актуальных научно-гуманитарных и общеполитических вопросов непублично сочеталось с экзистенциально-религиозными исканиями в духе «Восточной Церкви»⁴³.

Через десятилетия А. Ф. Лосев говорил Ю. М. Каган об ее отце: «Матвей Исаевич не мог быть большим ученым. Для этого он был слишком хороший человек. Ученому сейчас надо многого не видеть, а он на это не был способен»⁴⁴. Полагаю, что такое объяснение, хотя оно имеет свои резоны, все же недостаточно для понимания того, почему М. И. Каган «не состоялся» в ГАХН. Дело не столько в том, что он не стал «большим ученым» в силу внешней несвободы, а скорее в том, что у него внутреннее отношение к «совершившемуся и совершающемуся» оказалось в некотором глубоком противоречии с самой научно-философской деятельностью, с самым принципом «исследования», очень опосредованно и дифференцированно связанного (особенно в России) с «общим строем жизни» и даже с профессиональными институтами. Этот мой тезис можно пояснить в двух направлениях.

Главное, главное, главное

Во-первых, в десятилетия — двадцатые годы, как представляется, экзистенциально «овнешнилось» и стало повсеместным («социальным») противо-

⁴³ Ср. в недатированном письме Л. В. Пумпянского к М. И. Кагану 1925 или 1926 года: «В этом году совершенно точно и ясно установилось мое теологическое мировоззрение: православная Восточная Церковь <...> и убеждение в совершенной несостоятельности философии Канта и Когена» (цит. по Каган М. И. О ходе истории... С. 658). Подробнее о взаимоотношениях ленинградского «кружка Бахтина» с официальной современностью см.: Николаев Н. И. Невельская школа и марксизм // Литературоведение как литература: Сборник в честь С. Г. Бочарова. М., 2004. С. 323–338.

⁴⁴ Каган Ю. М. Люди не нашего времени... С. 15.

речие, особенно резко переживавшееся тогда в России и в ходе отечественной революции «перекувырнувшее» религиозно-идеалистическую традицию XIX — начала XX веков. Анджей Валицкий в своей «Истории русской философии от Просвещения до марксизма» среди «удивительных противоречий» философии В. С. Соловьева едва ли не главным считает следующее: с одной стороны, мышление Соловьева — выразительный симптом общей тенденции, а именно, превращения философии в относительно автономную сферу деятельности профессионалов — преподавателей и исследователей, легитимно включенных в социум через посредство институций; но с другой стороны, по своему персональному импульсу и притязанию, по своему общественно-политическому пафосу «система» Соловьева, наоборот, стремилась как раз преодолеть профессионально ограниченную, но и охраняемую институциями автономию в качестве «цельного знания» — единоспасающего синтеза философии и религии, веры и знания, «всеединства»⁴⁵. Но такая попытка как бы одним махом или святым духом, *теоретически и эстетически* перепрыгнуть через все трудности и ограничения, дифференциации и различия той «фактической» реальности, которая буквально и всегда, как говорится, под ногами, — современному философскому, да и религиозному мышлению — противопоказана. «Специальная ответственность, — писал молодой М. М. Бахтин, — нужна (в автономной культурной области) — нельзя творить непосредственно в Божьем мире»⁴⁶.

В общеевропейской ситуации краха как религиозного, так и научно-го *идеализма* Каган оказался в провальном и скандальном разрыве между императивом пророчества о «новом небе и новой земле» с одной стороны, и реальностью таких академических заведений, как ГАХН, совершенно не соответствующих его жизнестроительным импульсам «непосредственного творчества» и «полезности», с другой.

Во-вторых, «разрыв», о котором идет речь, явно относится не только к теоретическому сознанию и мышлению М. И. Кагана, но и к его «письму». Решающие слова в этом отношении принадлежат Г. Г. Шпету, который в 1921 году отказался печатать работу М. И. Кагана «О ходе истории» в редактируемом им московском издании, мотивируя свой отказ так:

...главное, что вызывает неудовлетворение при чтении Вашей статьи — это ее крайний схематизм. В сущности, Ваша статья — только *программа будущего возможного исследования*, и все зависит от того, как это програм-

⁴⁵ Walicki A. A History of Russian Thought: From the Enlightenment to Maxizm. Stanford (Calif.), 1979. P. 371.

⁴⁶ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности (1922–24) // Бахтин М. М. Собр. соч.: В шести томах. Т. 1. М., 2003. С. 261. М. И. Кагану, загоревшемуся поначалу идеей создания в ГАХН «академического центра», М. М. Бахтин писал из Витебска (30.9.1921): «Ваш проект представляется мне чрезвычайно целесообразным, но решающий момент для всякого проекта — насколько благоприятна почва для его выполнения — мне совершенно неясен...». — Каган М. И. О ходе истории... С. 635.

ма будет выполнена. Отдельные положения Ваши бесспорно интересны, но хочется получить обоснование их, и *главное, главное, главное*— философский анализ понятий! Было бы хорошо, если бы Вы взяли какой-нибудь параграф Вашей статьи, раскрыли и развили его в статью, это было бы и интересно, и больше подошло бы для нашего журнала⁴⁷.

«Отдельные положения», которые можно найти в текстах М. И. Кагана, действительно интересны и нередко поражают глубиной. Достаточно упомянуть здесь его теорию мифа, одновременно близкую и прямо противоположную, скажем, подходу А. Ф. Лосева с его ориентацией на «античную эстетику» и еще на то, что Г. Коген называл «диалектическим формализмом» Гегеля⁴⁸. Но «главное, главное, главное»: то, что в текстах М. И. Кагана одновременно и есть, и нет, нуждается в философском и ином «анализе понятий», в *исследовании*. В том, следовательно, что издавна было делом философии, и что сегодня, в ситуации нового очередного исторического «отчаяния перед невозрождением» (как писал Г. Г. Шпет в 1922 году), становится — без всякой риторики и совсем не мессиански — профессиональной задачей *возобновления* философии в ее принципиально незавершенной истории.

Современник запомнил высказывание М. И. Кагана, прозвучавшее в ноябре 1921 года в прениях по докладу С. Л. Франка: «Для историка Библия важнее Геродота!»⁴⁹ Это, в определенном смысле, серьезное и актуальное утверждение. Но даже приняв его всерьез, историк, очевидно, должен остаться историком.

⁴⁷ Невельская К. М. М. Бахтин и М. И. Каган... С. 277.

⁴⁸ Cohen H. Ästhetik des reinen Gefühls. Bd. 1. S. 39.

⁴⁹ Каган Ю. М. Люди не нашего времени... С. 94.

АЛЕКСАНДР ХААРДТ

«Эстетические фрагменты» Шпета и литературная теория Сартра — опыт «диалектической интерпретации»

Феноменологические описания Шпетом эстетических структур обнаруживают — начиная по меньшей мере с его интерпретации Гумбольдта 1927 года¹ — диалектическое измерение, ориентированное на гегелевскую «Феноменологию духа». Оно состоит в том, что любое описание, стремящееся осмыслить существенные черты своего предмета, в конечном итоге оказывается односторонним и отсылает к альтернативному описанию, преодолевающему первое, или, в формулировке Шпета: «Противоречие, которое открывается между заданной полнотой конкретного предмета и наличной неполнотой его для каждого данного момента, разрешается его собственным становлением»². Применительно к «культуре как предмету языкового и всякого другого сознания» это утверждение означает следующее: культура «несет в себе указанное противоречие, но в ней же самой, в собственном ее движении, в ее жизни и истории лежит и преодоление противоречия. Метод движения самого сознания, предписываемый такого рода предметом, есть метод диалектический»³.

Данный метод «диалектической интерпретации» языковых и внеязыковых культурных феноменов, намеченный мыслителем во «Внутренней форме слова», я хотел бы применить к анализу его собственной поэтики в том виде, как она предстает в его «Эстетических фрагментах» 1922–23 годов⁴. В этой работе Шпет дает характеристику существенных свойств поэзии или поэтической речи — характеристику, которая определяется, как его платонической интерпретацией феноменологии Эдмунда Гуссерля, так и тенденциями, предрешенными интеллектуаль-

¹ Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова (этюды и вариации на тему Гумбольдта) // Шпет Г. Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / Отв. редактор-составитель Т. Г. Щедрина. М., 2007. С. 323–501.

² Там же. С. 351.

³ Там же. С. 352.

⁴ Шпет Г. Эстетические фрагменты. I–III. Петроград, 1922–23.

ной средой России конца 1910-х—начала 1920-х годов. В нижеследующем я попытаюсь показать, что данная характеристика является односторонней и что она, следовательно, отсылает к альтернативной модели описания поэзии и литературы, которая задает иные приоритеты и реализуется в ином общественно-культурном контексте. Я имею в виду эссе Жана-Поля Сартра «Что такое литература?», написанное сразу после Второй мировой войны⁵. Текст Сартра несет отпечаток картезианской интерпретации Эдмунда Гуссерля и расставляет иные акценты не только в понимании феноменологического метода, но и в выборе литературного материала, к которому он применяется. Именно то обстоятельство, что теории поэзии и литературы у русского и французского феноменологов оказываются противоположными, причем на различных уровнях их анализа, дает нам возможность установить их диалектическую связь друг с другом при помощи метода «диалектической интерпретации», предложенного Шпетом.

Но прежде всего нужно будет показать, что в самой феноменологии Гуссерля была заложена возможность двоякого толкования, которую Шпет реализовал в контексте русской философской традиции, ориентированной на античный платонизм, а Сартр—в русле доминирующего во Франции новоевропейского картезианского понимания феноменологии. Сообразно различию этих традиций «Эстетические фрагменты» определяются постановкой вопроса, ориентированной на идею или структуру литературного произведения. Напротив, Сартр в упомянутом эссе выбирает в качестве исходного пункта анализа субъективность писательской деятельности. Другие факторы, обусловившие различия между двумя этими равно правомерными и вместе с тем дополняющими друг друга попытками описания литературы будут сформулированы по ходу их сравнительного анализа.

Картезианская и платоническая феноменология

Требуемое Гуссерлем обращение «к самим вещам», как они нам являются⁶, означает не просто обращение к хорошо знакомым предметам обыденного сознания. Ведь человек, обращающий внимание на то, каким образом нам является вещь, как раз отвлекается от самой вещи, чтобы сосредоточиться на способе ее явления, на том, каким образом она дается субъекту. Разумеется, феноменология делает темой все явления, с которыми сталкивается повседневная жизнь и научное исследование. Однако эти явления рассматриваются здесь под новым углом зрения. В феноменологии речь идет уже не о восприятии, наблюдении или исследовании закономерностей самих вещей и событий естественного и социального мира, но об осмыслении процессов восприятия и наблюдения, в ко-

⁵ Sartre J.-P. Qu'est-ce que la littérature? Paris, 1985.

⁶ Husserl Ed. Logische Untersuchungen. Bd. II 1. 4. Aufl. Tübingen, 1968. S. 5–6.

торых эти вещи и события даются субъекту, а также об актах мышления и речи, с помощью которых они описываются и объясняются.

Таким образом, обращение к вещам осуществляется в феноменологии посредством рефлексии о способе их осознания каждым конкретным человеком. Посредством описания актов сознания, направленных на предметы, эти предметы со-описываются как интенционально определенные тем или иным образом. Задача феноменолога заключается при этом в том, чтобы выявить на основе изучения отдельных интенциональных переживаний их общие структуры. Например, — определить специфические свойства, характерные для любого цветового восприятия, исходя из описания единичного восприятия красного цвета.

Предложенная попытка охарактеризовать тему и метод феноменологии — по существу она отображает метод, использованный Гуссерлем в первой книге «Идей к чистой феноменологии» 1913 года⁷, — находится в русле новоевропейской философии сознания: обращение к самим вещам, как они нам являются, в действительности оказывается отвлечением от вещей в процессе рефлексии по поводу их сознания, анализ трансцендентальной деятельности которого должен сделать эти вещи доступными для понимания. Если Декартов опыт радикального сомнения показал, что для рефлектирующего субъекта весь мир может стать предметом сомнения и что бесспорно достоверным для него остается лишь он сам в процессе своих *cogitationes*⁸, то Гуссерль подчеркивает, что для единичного человека, который в своей рефлексии о собственных интенциональных переживаниях отворачивается от мира, весь постигаемый мир вновь становится доступным в преображенной форме — как интенциональный коррелят его сознания.

Наряду с этим — данным самим Гуссерлем в его работах среднего периода — картезианским толкованием пути в феноменологию⁹, можно обнаружить также и толкование последней в качестве продолжения направления мысли античного платонизма. В этом случае на переднем плане оказывается идея вещи, которую следует выяснить прежде, чем будет поставлен вопрос о специфическом для данной вещи способе ее явления и осознания. Этот метод был разработан ранним Гуссерлем в «Логических исследованиях» 1900–1901 годов. Здесь исследованию вопроса об актах сознания, в которых даются логические формы, он предпосылает определение идеального характера этих форм.

То обстоятельство, что феноменология может быть истолкована в двояком смысле — в качестве возобновления античного платонизма и в качестве радикализации новоевропейской философии субъективно-

⁷ Husserl Ed. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. 1. Buch. Halle, 1913.

⁸ Descartes R. Meditationes de prima philosophia / Hrsg. v. L. Gäbe. Hamburg, 1973.

⁹ Husserl Ed. Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie / Hrsg. v. W. Biemel. Den Haag, 1956 (Husserliana VI). S. 157.

сти, идущей от Декарта, — является основной причиной, обуславливающей наличие плюрализма феноменологических описаний. Тем самым, существует по меньшей мере два способа описания того, каким образом нам являются вещи. Один из них — в духе античного платонизма ставит в центр внимания идею являющейся вещи, другой — в духе новоевропейского картезианства рефлектирует по поводу деятельности сознания трансцендентального субъекта, конституирующего вещи. Используемое в дальнейшем различие «картезианского» и «платоновского» путей в феноменологию, конечно же, является лишь идеально-типическим упрощением. Однако это упрощение дает возможность упорядочить весьма обширные области в истории рецепции гуссерлевской феноменологии.

В соответствии с различием философских традиций, доминирующих во Франции и в России, решающее значение для феноменологического движения в каждой из этих стран приобрел лишь один из двух указанных путей. Применительно к феноменологии литературы это означает, что в ориентированной на Платона эстетике Шпета центральное место занимает структура литературного текста, тогда как у «картезианца» Сартра горизонт анализа литературы образует именно субъективность автора и реципиента, равно как и их взаимоотношения друг с другом.

Описание «поэтического слова» у Густава Шпета

Как уже говорилось, Шпет предлагает свое феноменологическое описание языка и литературы в «Эстетических фрагментах», изданных им в 1922–23 годах. С этим текстом он включается в литературно-теоретическую дискуссию, которая велась в то время среди русских формалистов и в их непосредственном окружении¹⁰. При этом речь у него идет прежде всего об определении специфического характера поэтического языка, его отличий от языка научного, риторического или повседневного.

Эту задачу Шпет решает в смысле «платоновского» пути феноменологии, когда в разделе «Структура слова *in usum aestheticae*» анализирует структуру поэтического слова прежде, чем перейти к анализу эстетического способа восприятия поэзии. Под «структурой» Шпет понимает при этом «конкретное строение, отдельные части которого могут меняться в „размере“ и даже в качестве, но ни одна часть из целого *in potentia* не может быть устранена без разрушения целого»¹¹. О «целом *in potentia*» он говорит здесь потому, что отдельные части структуры могут иметь чисто потенциальный характер, без того, чтобы тем самым была модифицирована схема структуры. Структура, далее, может быть разобрана на новые, в себе законченные структуры, строение которых является репрезентативным для каждой большей охватывающей структуры.

¹⁰ Haardt A. Husserl in Rußland. Phänomenologie der Sprache und Kunst bei Gustav Špet und Aleksej Losev (Übergänge 25). München, 1993. S. 136–139.

¹¹ Шпет Г. Эстетические фрагменты. II... С. 11.

Под «структурой слова» русский феноменолог понимает «не морфологическое, синтаксическое или стилистическое, вообще не „плоскостное“ его расположение, а напротив, органическое, вглубь: от чувственно-воспринимаемого до формально-идеального (эйдетического) предмета...»¹². Понятие «структура слова» охватывает, тем самым, не только отношения между звуковой формой слова и его значением, но и отношения между значением и «предметом», причем последний как идеальный объект онтологически отличается от конкретных отдельных вещей и их свойств. Вновь и вновь рассуждая о структуре слова, Шпет ориентируется на более широкую шкалу смыслов, характеризующую различные значения выражения «слово» в русском языке, которое относится не только к отдельным словам, но и к предложениям или группам предложений, а также к литературному тексту и естественному языку в целом. Хотя Шпет имеет в виду «слово» в этих различных значениях, основное внимание в его философском анализе уделяется именно сообщающему слову и несущей смысл речи, которая оказывается в состоянии сообщить нечто другому. Здесь русский феноменолог возвращается в конечном счете к определению предикативного высказывания как «кратчайшего и простейшего логоса», данному Платоном в диалоге «Софист»¹³.

Строение такого высказывания Шпет представляет следующим образом: в простом предикативном высказывании подлежащее называет конкретный индивидуальный объект; сказуемое обозначает свойство, приписываемое объекту. На вопрос, что позволяет предложению, состоящему из имени собственного (или наименования) и предикативного выражения стать носителем смысла и указывать на объекты, Шпет отвечает в исследовании способа употребления этих выражений. В акте именования субъект речи отсылает к вещам (или их свойствам), в предикации — высказывает нечто о них. Вопрос о том, что именно можно высказать относительно данной вещи и какие предикации, напротив, изначально исключаются, решается с помощью вида, под который подводится вещь. Поэтому направленность на этот вид, который Шпет называет также «эйдетическим предметом», является конститутивным моментом при образовании несущего определенный смысл предикативного высказывания¹⁴.

С помощью этих определений Шпет очерчивает «структуру слова», общую для предметно-сообщающего или научного, риторического и поэтического способов речи. Ключом для понимания того, как общая структура слова специфицируется в художественно-литературном употреблении и образовании форм слов, предложений и групп предложений предлагает шпетовская теория языковых функций. Она исходит из представления о трех различных функциях, которые выполняются любым типом речи (имеется в виду *сообщающая, экспрессивная и поэтиче-*

¹² Там же.

¹³ Platon. Der Sophist / Hrsg. v. H. Meinhardt. Stuttgart, 1990. 262с.

¹⁴ Шпет Г. Эстетические фрагменты... II. С. 34–36.

ская, то есть творчески-преобразующая функция), а также из представления о том, что в каждом из них одна функция доминирует над двумя другими. Тот факт, что язык как система заданных средств выражения может быть преобразован в речи, обнаруживается в процессе образования новых метафор, но также и в процессе терминологизации, т. е. превращения оборотов повседневной речи в научные понятия. В зависимости от того, какая из трех названных языковых функций доминирует, мы имеем дело либо с научной речью, которая прежде всего ориентируется на предметные сообщения, либо с риторической речью, целью которой является главным образом эмоциональное воздействие на слушателя, либо с речью поэтической, которая в первую очередь направлена на творческое преобразование самих языковых средств.

Доминирование одной из трех языковых функций обуславливает и различие взаимоотношений между членами структуры слова: если в повседневном языке сообщений оформление плана выражения служит прежде всего структурированию высказанного смысла и тем самым — предметному сообщению о фактическом положении дел, то в поэтической речи все планы языка приобретают относительную самостоятельность. Ритмические формы и синтаксические особенности речи, равно как и образование новых смысловых связей должны здесь обращать на себя внимание, причем целью является не передача того или иного фактического положения дел, но адекватная реализация избранной темы или сюжета. Вместе с тем смысл, высказанный в предложениях поэтической речи, попадает в большую зависимость от внешних форм языка. Если смысл предметного сообщения — в особенности в научном дискурсе — не изменяется в зависимости от звуковой формы и синтаксической конструкции, то «поэтический смысл» оказывается значительно более чувствительным к таким изменениям¹⁵. Смысл, выраженный в научной и повседневной речи, можно сформулировать и иначе. Напротив, поэтически высказанный смысл может быть высказан только одним-единственным способом.

В этом, схематически представленном здесь, феноменологическом описании поэтической речи Шпет воссоздает последовательность, характеризующую платоновский путь феноменологии: сначала он формулирует идею литературы, понятую в качестве специфической для нее структуры текста, и лишь затем переходит к анализу эстетического способа ее восприятия. Между тем здесь возникает вопрос, не предполагает ли сама мысль о поэтической функции, действенность которой составляет характерную черту литературы, определенного понимания установки читателя, в которой литература конституирует себя как эстетический предмет. Ведь доминирование поэтической функции в языковом высказывании может обнаружиться лишь в силу того, что его строение отвлекает внимание читателя от сказанного и привлекает его к себе. Возможность определить, в чем заключается поэтическая функция речи, появляется, иначе говоря, только в связи с эстетической установкой,

¹⁵ Там же. С. 89.

которая вычленяет определенные феномены из их прагматических связей, чтобы наблюдать их как нечто самодостаточное, т. е. понимает языковые высказывания как нечто большее, чем просто средство предметного сообщения или практического воздействия. Таким образом, шпетовские описания структуры эстетического сознания оказываются, вопреки его собственной интенции, не просто дополнением к предложенному им анализу структуры литературного текста, но и предстают в качестве необходимого условия для экспликации центрального понятия этого анализа, — понятия поэтической функции.

Эта простая мысль имеет для феноменологии литературы далеко идущее методологическое следствие. А именно — указывает на то, что платоновский путь феноменологии, исходящий из идеи или структуры литературного текста, больше не является независимым от пути картезианского, то есть от пути описания способа восприятия литературы, но в диалектическом смысле «снимается» в нем.

Исследования русского феноменолога обнаруживают свои границы еще и в другом смысле. Подобно большинству авторов свободных вариаций на тему феномена литературы, Шпет в своих описаниях имеет перед глазами лишь определенный литературный жанр и течение, что накладывает отпечаток на его итоговый вариант понятия о литературе. Литературой *par excellence* является для Шпета современная русская лирика, в особенности — лирика символизма, которую он включает в рассмотрение в виде интерпретаций некоторых стихотворений А. Блока и А. Белого в «Эстетических фрагментах»¹⁶. Помимо этого важную роль играет то обстоятельство, что Шпет развивает свою теорию литературы и искусства в дискуссии с представителями русского формализма, теоретические построения которых ориентировались на поэзию футуристов. В манифестах последних провозглашается самоценность слова¹⁷, которая и для Шпета составляет существенную характеристику поэтической речи. И для него литература (то есть в первую очередь поэзия) есть преобразование языковой формы, а не истолкование мира.

Сказанное сохраняет свою силу и там, где русский философ защищает центральный для платоновской эстетики тезис, согласно которому искусство представляет собой изображение идей. Но в отличие традиционного платонизма Шпет не разделяет представления, согласно которому искусство соотносится с действительностью посредством того, что изображает идеи, которые — в несовершенной форме — реализуются и во внехудожественной действительности. Напротив, идея в искусстве означает для Шпета одну лишь формальную структуру, подобную, например, сюжету в литературе, чья функция состоит в том, чтобы подчинить определенным правилам спектр возможностей художественного формообразования.

¹⁶ Шпет Г. Эстетические фрагменты. I... С. 65сл.

¹⁷ Erlich V. Russischer Formalismus. Frankfurt a. M., 1973. S. 46–57.

Жан-Поль Сартр: определение литературы как апелляции к читателю

Если мы попытаемся найти в истории феноменологического движения альтернативное описание литературы, которое ориентируется не на поэзию, как у Шпета, а на прозу, и при этом помещает в центр рассмотрения не структуру литературного текста, а субъективность пишущего и читающего, то очень скоро обнаружим выше упомянутое эссе Ж.-П. Сартра «Что такое литература?» (1947 год). Размышляя над вопросами «Что значить писать?», «Почему мы пишем?» и «Для кого мы пишем?» французский феноменолог-экзистенциалист пытается объяснить, исходя из понимания человеческой субъективности, фундаментальное целеполагание писателя, определяющее структуру литературного текста. Этот путь мысли Сартра я попытаюсь вкратце реконструировать, обращаясь по преимуществу к его собственной терминологии.

Существование человека характеризует среди прочего то, что окружающие его вещи, события и люди являются ему в горизонте его собственного наброска мира, причем таким образом, что субъект своей активностью в конкретной ситуации позволяет вещам проявиться¹⁸. При этом субъект руководствуется практическими интересами: человек встречается с вещами как пригодными к употреблению, приносящими вред, доставляющими удовольствие и т. п. В своем раскрытии действительность уже с самого начала интерпретируется в горизонте возможностей человека и, тем самым, трансцендируется в направлении ее изменчивости. Речь и письмо в целом, деятельность писателя-прозаика в частности, представляются как особая форма раскрывающей мир деятельности субъективности, в которой собственное раскрытие мира сообщается другому¹⁹. При этом Сартр определяет специфику художественной прозы через двоякое отграничение: от создания художественных образований, не претендующих на раскрытие мира (в качестве примера он приводит тут поэтическое творчество), и от форм прозы, не являющихся художественными.

Исходный пункт художественного творчества вообще и писательской деятельности, в частности, лежит, по Сартру, в фундаментальном опыте ограниченности повседневного сознания, которая проявляется в том, что субъект в наброске мира зависит от наличных у него вещей²⁰. В качестве альтернативы Сартр избирает художественное творчество как форму усиленной активности, в которой речь идет о создании *новых* форм. Искусство рождается из неудовлетворенности человека своей повседневной ситуацией, который постигает свою «несущественность» по отношению к своему наличному миру и пытается преодолеть ее

¹⁸ Sartre J.-P. Qu'est-ce que la littérature?... S. 45.

¹⁹ Ibid. S. 25–30.

²⁰ Ibid. S. 45–46.

посредством создания художественных произведений. Соответственно, искусство для Сартра является не подражанием природе, а преобразованием наличного материала в автономные творения, которые противопоставляются природе в качестве равноправных формообразований. Если говорить о художественной литературе в самом широком смысле, то наиболее отчетливо эта тенденция проявляется в поэзии, поскольку ее материал — слова, не указывают как знаки на некую заранее данную действительность, но воспринимаются и оформляются поэтом как самоценные образования, как «вещи». Слова — понимаемые как единства звуковой формы и значения — превращаются в поэзии в формообразования, мерцающие различными значениями и не имеющие точно-го эквивалента в мире повседневного сознания²¹.

Своеобразие сартровского определения специфики литературы состоит в том, что он приписывает прозаической литературе — как, пожалуй, наименее художественному из словесных искусств — промежуточное положение между поэзией и нехудожественным употреблением языка. Писатель-прозаик употребляет слова в качестве простых средств, позволяющих ему обозначить вещи и тем самым раскрыть для читателя некий горизонт мира, тогда как для поэтов работа с языком является самоцелью, а не средством истолкования мира и его сообщения читающей публике. Вместе с тем литературно-художественная форма раскрытия мира отличается от повседневной или научной, поскольку она сообщается читателю посредством создания воображаемых объектов. Посредством отдельных, придуманных писателем событий, людей и пр., читателю сообщается горизонт мира определенной эпохи и общества (класса).

То обстоятельство, что в центре внимания литературно-феноменологических исследований Сартра оказывается коммуникация между автором и читателем, он сам пытается представить как необходимое следствие своего подхода, берущего начало в субъективности автора: в качестве художника автор пытается преодолеть свою «несущественность» по отношению к миру, который в обыденном сознании он постигает как заранее заданный и определяющий его. Автор создает произведение с намерением стать в качестве его творца существенным по отношению к миру. И тем не менее ему суждено в итоге обнаружить, что созданное им слишком знакомо ему по способу производства, по использованным приемам, чтобы противостоять ему как нечто самостоятельное. Такая самостоятельность становится, по Сартру, возможной лишь в том случае, если произведение конституируется в качестве «эстетического объекта»²² лишь с дистанции художественного реципиента. «Творческий акт является лишь неполным и абстрактным моментом в создании произведения; если бы существовал один только автор, он мог бы писать, сколько ему угодно — произведение как *объект* никогда не уви-

²¹ Ibid. S. 17–22.

²² Ibid. S. 46–48.

дело бы света Божьего... Только совместные усилия автора и читателя могут создать этот воображаемый объект, являющийся продуктом духа. Искусство существует только благодаря другому и для другого»²³. В своем тексте автор апеллирует к свободному решению читателя придать «объективное существование предпринятому с помощью языка раскрытию мира»²⁴. Содержанием этой, направленной к читателю апелляции, является способ восприятия, необходимый для литературного текста. Здесь Сартр различает три измерения:

1. Процесс чтения представляет собой индивидуальный набросок «воображаемых объектов» на основе «творения, управляемого» посредством заранее данных знаков («*création dirigée*»), причем понимание знаков обуславливается вместе с тем наличными познаниями читающей публики, специфическими для данной культуры или общества.
2. Воображаемые объекты, созданные в сознании читателей в таких условиях, предстают как «открытые окна в мир»²⁵ и отсылают читателя к тому жизненному горизонту, исходя из которого должно быть понято повествование. Рассмотренный в этом аспекте «эстетический объект, собственно говоря, является миром, поскольку он высматривается сквозь стихию воображаемого...»²⁶
3. По Сартру, свобода читателя реализуется в конце концов в его способности применить приобретенное таким образом понимание текста к собственной (личной или общественной) ситуации, которая заново переживается в горизонте мира, раскрытого в повествовании, и тем самым, представляется доступной к изменению.

Шпет и Сартр: диалог мыслителей

Если теперь мы попытаемся сопоставить опыты феноменологического определения литературы, предложенные Шпетом и Сартром, то сможем прийти к выводу о диаметральной противоположности концепций этих мыслителей. Если близкий к формализму русский феноменолог видит существенную черту литературы в преобразовании автономных языковых форм, то для французского феноменолога-экзистенциалиста преобразование языковых форм является лишь средством, позволяющим читателю понять раскрытое в произведении толкование мира. Различие между двумя этими описаниями обнаруживается не только в содержательном изложении понятия литературы, но и в методологическом подходе к определению специфики литературных текстов:

²³ Ibid. S. 49–50.

²⁴ Ibid. S. 53.

²⁵ Ibid. S. 63.

²⁶ Ibid. S. 66.

в одном случае она понимается через описание их структуры, в другом — исходя из субъективности автора, производящего текст. Тем более удивительным оказывается то обстоятельство, что эти различные пути в конце концов сходятся, поскольку каждый из них открывает доступ к одной и той же области феноменов — к способу рецепции литературы в сознании читателя. Так, Шпет, когда он описывает «структуру слова *in usum aestheticae*» и вводит для этого понятие поэтической функции, признает в конце концов необходимость возвратиться к осмыслению эстетической установки читателя, в рамках которой текст воспринимается как поэтический. Точно также сартровское понимание литературы как призыва к читателю придать «объективное существование» его «раскрытию мира» ведет к определению специфического для литературных текстов способа рецепции, поскольку он является именно той реализацией, к которому автора «побуждает» читатель.

«Преобразование языковых форм» и «толкование мира» — таковы различные смысловые акценты двух рассмотренных выше описаний литературы, расхождение которых коренится уже в исходных пунктах и в выражениях, использованных мыслителями для обозначения объектов их исследования. Если Шпет говорит о «поэтической речи» и, соответственно, берет примеры прежде всего из области (современной) поэзии, то у Сартра речь идет о «литературе», которую он недвусмысленно стремится отграничить от поэзии. Соответственно, свои примеры он берет прежде всего из литературной прозы. При этом его способ определения «поэзии», исключаемой им из рассмотрения, очень напоминает характеристику поэтической речи, предложенную Шпетом и русскими формалистами. Характерное для последних изречение Романа Jakobsona, согласно которому поэтическая речь представляет собой «высказывание с установкой на выражение»²⁷, безразличное к своему предмету, вполне приемлемо для сартровского понимания поэзии. Но оно никак не могло бы рассматриваться им в качестве общего определения художественной литературы.

Может возникнуть подозрение, что с помощью понятий «поэтический язык» и «литература» Шпет и Сартр описывают вовсе не одно и то же, но две частные области художественной литературы в самом широком смысле слова, так что ощущение противоположности возникает лишь потому, что мы полагаем, будто под каждым из них имеется в виду всеобъемлющее понятие литературы. В пользу этого подозрения говорит и то обстоятельство, что Шпет довольно анахронически видит в романе лишь риторически-поучающий жанр, не подпадающий под понятие поэтической речи²⁸, так что он наверняка исключил бы из своего анализа художественной литературы большинство избранных Сартром примеров.

²⁷ Jakobson P. Новейшая русская поэзия // Texte des russischen Formalismus. Bd. II / Eingel. und hrsg. v. W. D. Stempel. München, 1972. S. 30.

²⁸ Шпет Г. Внутренняя форма слова... С. 452, прим. 1.

Между тем попытка объяснить расхождение между двумя описаниями литературы с помощью предположения о наличии двух различных объектов исследования терпит неудачу. Ибо «поэтическая речь» в смысле Шпета реализуется, по его мнению, не только в лирике, но и в двух других основных литературных жанрах — в эпосе и драме, а Сартр в свое понятие литературы включает также и драмы, напр., драмы Корнеля²⁹, когда в третьей части своего эссе на вопрос «Для кого мы пишем?» отвечает изложением исторического развития роли автора и его восприятия читающей публикой. Таким образом, объемы понятий «поэтическая речь» и «литература» пересекаются друг с другом, поскольку каждое из них включает драму. Вместе с тем они отличаются друг от друга, поскольку «поэтическая речь», исключенная Сартром из его понятия литературы, является для Шпета образцом, а также поскольку роман, которому отдавал предпочтение Сартр, трактовался Шпетом как риторический способ речи.

Каждое из этих описаний литературы — увиденное в контексте их собственной общественно-культурной ситуации — имеет смысл и право на существование. Вместе с тем они в некоторых существенных аспектах противоречат друг другу, а потому ни одну из этих концепций литературы нельзя считать справедливой по отношению к их объекту. «Противоречие, которое открывается между заданной полнотой конкретного предмета и наличной неполнотой его для каждого данного момента»³⁰ проявляется в инсценированном нами диалоге между шпетовским и сартровским пониманием литературы, причем речь идет о противоречии, которое невозможно примирить или разрешить окончательно. Платонический путь Шпета, исходящий из анализа структуры литературного текста, и картезианский метод Сартра, берущий свой исток в субъективности пишущего или читающего, безусловно, отсылают друг к другу, в силу чего они могут быть поставлены в диалектическое отношение взаимодополнения. Однако попытка модифицировать эти различные точки зрения или привести их к некоему всеобъемлющему диалектическому синтезу не представляется мне ни оправданной, ни осуществимой. Ибо суть шпетовского метода «диалектической интерпретации» культурных образований и их теорий заключается том, чтобы в ходе открытого и незавершенного диалога спорящих друг с другом попыток описания обнаружить конечную непостижимость любого объекта исследования.

*Перевод с немецкого А. Вайсбанд
под редакцией Н. Плотникова*

²⁹ Sartre J.-P. Qu'est-ce que la littérature?... S. 95.

³⁰ Шпет Г. Внутренняя форма слова... С. 351.

Авторы

проф. **Микела Вендитти** (Prof. Dr. Michela Venditti). Dipartimento di Studi dell'Europa Orientale, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», via Duomo 219, Napoli, Italia. michela.venditti@libero.it

проф. **Мария Кандида Гидини** (Prof. Dr. Maria Candida Ghidini). Università degli Studi di Parma (Italia), Facoltà di Lettere e Filosofia, via San Michele, 43100 Parma, Italia. marighid@tin.it

проф. **Сергей Иосифович Гиндин**. Заведующий кафедрой теоретической и прикладной лингвистики факультета теоретической и прикладной лингвистики Института лингвистики Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ). Москва, ул. Чайнова д.15. tipling@gmail.com

проф. **Райнер Грюбель** (Prof. Dr. Rainer Grübel). Carl von Ossietzky – Universität Oldenburg, Fakultät III, Institut für Slavistik, D-26111 Oldenburg, Deutschland. rainer.gruebel@uni-oldenburg.de

к. и. н. **Александр Николаевич Дмитриев**. Институт гуманитарных историко-теоретических исследований, Государственный университет – Высшая школа экономики, 101990, Москва, ул. Мясницкая 20. dualis@mail.ru

проф. **Александр Львович Доброхотов**. Кафедра наук о культуре факультета философии, Государственный университет – Высшая школа экономики, 109028, Москва, Покровский б-р, 11, к. Ж-828. gumaniora@gmail.com

проф. **Виталий Львович Махлин**. Кафедра философии Московского педагогического государственного университета. vitmahlin@mail.ru

д-р **Бригитте Обермайр** (Dr. Brigitte Obermayr). Osteuropa-Institut, Freie Universität Berlin, Sonderforschungsbereich 626, Altensteinstraße 2–4, 14195 Berlin, Deutschland. brigitteo@gmx.de

д-р **Николай Сергеевич Плотников**. Forschungsstelle «Russische Philosophie und Ideengeschichte», Institut für Philosophie, Ruhr-Universität Bochum, 44780 Bochum, Deutschland. nikolaj.plotnikov@rub.de

д-р **Надежда Подземская** (Dr. Nadia Podzemskaia). Chargée de recherche, Centre de recherche sur les arts et le langage, (UMR 8566, CRAL, CNRS-EHESS), 96 bd Raspail 75 006 Paris, France. podzemsk@ehess.fr

проф. **Александр Хаардт**. Forschungsstelle «Russische Philosophie und Ideengeschichte», Institut für Philosophie, Ruhr-Universität Bochum, 44 780 Bochum, Deutschland. alexander.haardt@rub.de

д-р **Анке Хенниг** (Dr. Anke Hennig). Institut für Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft / Osteuropainstitut, Freie Universität Berlin, SFB 626 «Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste», Altensteinstr. 2–4, 14 195 Berlin. jornandes@gmx.de

к. ф. н. **Игорь Михайлович Чубаров**. Сектор аналитической антропологии, Институт философии Российской Академии Наук, 119 991 Москва, ул. Волхонка 14 /1. tchubarov@rambler.ru