

Полева Н. Проблема внутренней формы в трудах ученых ГАХН // Искусствознание. 1998. №1. С. 280-294

Наталья Полева

## Проблема внутренней формы в трудах ученых ГАХН

Проблема внутренней формы являлась одной из основных проблем в русле научных исследований ГАХН. В структуре Философского отделения в 1923 году была создана специальная Комиссия по изучению проблем художественной формы. Председателем ее стал Г.Г.Шпет, заместителем — Н.И.Жинкин, ученым секретарем — В.В.Горнунг. В состав комиссии входили А.А.Буслаев, Н.Н.Волков, А.Г.Габричевский, А.А.Губер, В.П.Зубов, С.Я.Мазе, М.А.Петровский, А.Г.Цирс, Б.В.Шапошников и др.

Проблема внутренней формы художественного произведения затрагивается в научных докладах комиссий Философского отделения (Комиссия по изучению философии искусства, Комиссия по изучению художественного образа) и в научных докладах секций и комиссий других подразделений ГАХН. Ученые раскрывали основные подходы к исследованию внутренней формы в пространственных искусствах, музыке, поэзии, в театральном искусстве. Диапазон исследований характеризует сам перечень докладов по данной проблематике: А.Г.Габричевский. «Учение о художественной форме» (15.09.21); Г.Г.Шпет. «О различных значениях термина „форма“» (24.07.23); А.Г.Габричевский. «Структура художественной формы» (6.11.23); Н.И.Жинкин. «Формы понятий в поэтическом мышлении» (21.10.23); Г.Г.Шпет. «Понятие внутренней формы у Гумбольдта» (24.11.23); А.А.Буслаев. «Понятие внутренней формы у Штейнтала и Потебни» (23.01.24); М.М.Кенигсберг. «Понятие внутренней формы у А.Марти» (29.01.24); и др.

Своеобразным итогом деятельности Комиссии по изучению проблем художественной формы стал выход сборника трудов Философского отделения «Художественная форма» под редакцией А.Г.Цирса (1927), куда вошли статьи Жинкина, Петровского, Волкова, Губера. Как отмечено в предисловии, авторы имели в виду самостоятельную постановку проблемы художественной формы. Особенностью работы комиссии была попытка раскрыть в свете философских понятий специальный литературоведческий и искусствоведческий материал. Художественная форма понимается здесь как «внутренняя форма», суть которой

\* Статья является частью исследования, осуществляемого при поддержке РФФИ.

открывается на фоне взаимоотношения разных форм между собой (логических, синтаксических, собственно поэтических). В сборник должны были войти историческая часть, раскрывающая идеи внутренней формы Гумбольдта, Штейнтала, Потебни, А.Марты; работы в области музыкальной формы и в пространственных искусствах, что, к сожалению, не удалось осуществить.

В это же время выходит работа Г.Г.Шпета «Внутренняя форма слова», где автор дает подробный экскурс в историю вопроса и отмечает, что рационализированное понятие *внутренняя форма* может быть возведено к Платону и истолковано как одно из значений платоновского *эйдоса* — в качестве именно «прообраза», «нормы» или «правила». В эстетике Плотина мы встречаем уже не только понятие, но и самый термин «внутренняя форма».

Не углубляясь детально в историю, остановимся на основных положениях учения Гумбольдта о внутренней форме, так как именно от этой концепции отталкивался Шпет. Гумбольдт говорит о внутренней форме языка, хотя первоначально пользуется термином «внутренняя форма» и в эстетическом контексте. Анализируя «Германа и Доротею» (глава XIX), он пишет, что поэзия непосредственно создается — в более высоком смысле, чем любое другое искусство, — для двух совершенно различных предметов — «для внешних и внутренних форм, для мира и человека». Такое перенесение понятия *внутренняя форма* в область языка становится вполне объяснимым, если вспомнить сопоставление Гумбольдтом языка с искусством. Когда он говорит о соединении звука с внутренней формой языка, то отмечает: «Вообще язык часто, а в особенности здесь... в самой глубокой и необъяснимой части своих приемов, напоминает искусство».

Первоисточник всех неясностей в учении Гумбольдта о внутренней форме Шпет видит в неопределенности самого места, занимаемого внутренней формой в живой структуре слова, притом что понятие языковой формы как таковой Гумбольдт определяет четко:

«Постоянное и единообразное в деятельности духа, возвышающей артикуляционный звук до выражения мысли, взятое во всей совокупности своих связей и систематичности и составляет форму языка».

Что касается непосредственно внутренней формы языка, то ее характеризуют лишь следующие положения:

«Эта внутренняя и чисто интеллектуальная сторона языка и составляет собственно язык. Законы языка суть колеи, по которым движется духовная деятельность при языкотворчестве... не что иное, как формы, в которых языкотворческая сила отчеканивает звуки».

Кроме того, понимание Гумбольдтом внутренней формы языка тесно связано с его положением о взаимоотношении языка и мышления, общественном характере языка и идеей о том, что «язык народа есть его дух и дух народа есть его язык...».

Большое влияние на Шпета оказали и идеи Потебни, в творчестве которого понятие «внутренняя форма слова» становится центральным. В структуре слова А.А.Потебня выделяет внешнюю форму, т.е. членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и внутреннюю форму, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание:

«Внутренняя форма обозначает ближайшее значение слова и выступает как совокупность нескольких значений... Внутренняя форма выступает не только как центр образа, она в какой-то мере уже обобщает отдельные признаки предмета, создавая из них единство образа, давая значение этому единству. Т.о. внутренняя форма — это не образ предмета, а „образ образа“».

В художественном произведении Потебня выделяет те же стихии, что и в слове: содержание (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; внутреннюю форму — образ, указывающий на это содержание, соответствующий представлению (оно имеет значение только как символ, намек на известную совокупность чувственных восприятий или на понятие), и, наконец, внешнюю форму, в которой объективируется художественный образ. А.А.Потебня подчеркивал, что язык (во всем своем объеме) и каждое отдельное слово соответствуют искусству не только по своим стихиям, но и по способу их соединения. Искусство — то же творчество, в том смысле, в каком им является и слово.

Внутренняя форма слова, произнесенная говорящим, дает направление мысли слушающего, но она только возбуждает этого последнего, подсказывает способ развития его значений, не указывая пределов для понимания слов. Искусство есть язык художника: как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, так нельзя сообщить ее и в произведении искусства. Поэтому, полагает Потебня, содержание произведения искусства развивается не в художнике, а в воспринимающих его произведение людях. Сила такого произведения — в неисчерпаемом возможном его содержании. Отсюда заслуга художника — возбуждать самое разнообразное содержание в известной гибкости образа, в силе внутренней формы.

На основе анализа и обобщения подходов к проблеме внутренней формы у Гумбольдта, Потебни, Штейнтала, Марти Г.Г.Шпет приходит к своей интерпретации понятия внутренней формы. Слово в его внутренних формах становится тем стержнем, на котором строится вся философия Шпета, включающая в себя проблемы смысла и его понимания, уразумения, проблемы культуры и проблемы социального бытия.

Впервые Г.Г.Шпет обращается к понятию внутренней формы в «Эстетических фрагментах» (1922—1923), дальнейшее развитие намеченных идей и положений осуществляется им в научных докладах и статьях, среди которых важно отметить следующие: «Предмет и задачи этнической психологии», «Введение в этническую психологию», «Форма выражения театрального представления», «Театр как искусство», «Проблемы современной эстетики», «Искусство как вид знания», а в 1927 году выходит «Внутренняя форма слова». В своих трудах Шпет приходит к выводу, что логика как универсальный объяснительный принцип ограничена и недостаточна — определяющими могут быть и другие надындивидуальные духовные образования, а не только логические нормы и правила. Дух как таковой, в понимании Шпета, есть слово как воплощенная, явленная культура, а внутренняя форма слова — эмбрион и начало духа. Шпет выделяет два типа внутренних форм, считая, что, кроме логической, есть еще поэтическая, которая строится на логической как на своем основании. Подчеркивая динамический характер и энергичную роль внутренней формы, Шпет считал, что она, регламентируя образование понятия, являясь алгоритмом, не только помогает уразумению смысла, но и определяет законы диалектиче-

движения к достижению полноты смысла. Диалектика реализуемого культурного смысла, по мнению Шпета, может быть названа *герменевтической*, поскольку направлена на понимание действительности — как реальной, так и отрешенной».

Считая философию языка фундаментом философии культуры, Шпет говорит о возможности применения единой методологии, разработанной на основе философии языка, для изучения искусства, науки и т.д., которые являются модификациями и формами культурного сознания. Правда, здесь можно говорить только об общих подходах Шпета к данной проблеме, так как высказанные им идеи и положения до конца не были раскрыты — ученый наметил скорее перспективы исследования. Одним из важнейших направлений такого исследования является для него сам анализ перехода внутренней формы слова из области философии языка в сферу философии культуры, при котором она становится универсальным путем к пониманию духовного бытия человека. Шпет пишет, что искусство как культурно-социальный феномен имеет свои внутренние логические формы. Но кроме целей сообщения, искусство имеет и свои самодовлеющие культурные цели, а потому образует особые внутренние художественные формы, гомологичные логическим. Внутренние художественные формы как алгоритмы эстетического восприятия опосредуют эмоциональное впечатление, которое создается произведением искусства. Именно благодаря наличию этой эмоциональной стороны в искусстве как частном случае культуры наиболее ярко проявляются закономерности внутренней формы как одного из универсальных путей к пониманию духовности. Это связано с тем, что только эмоциональное отношение к знаку делает его предметом искусства — знаком «выражения», «воплощения», «запечатления» подлинной духовности. Без этого культурное значение знака пропадает — он становится просто вещью (и «...письмами Толстого можно так же жарко натопить печку, как и газетными листами», — пишет Шпет). Именно благодаря эмоциональному приобщению происходит присвоение культуры, и человек становится человеком культурным.

Философию культуры Шпет считает предельным вопросом самой философии. Отсюда понятно обращение к проблеме внутренней формы в работах ученых Философского отделения ГАХН, где разрабатываются вопросы методологии художественных наук и эстетики. Значение внутренней формы определяется ее ролью в понимании смысла, сущности произведения искусства, которые передаются при помощи внешней формы, различных способов экспрессии, выразительности, характерных для каждого вида искусства и вызывающих определенное эмоциональное состояние у воспринимающего. Поэтому проблема внутренней формы является важной и для философии социального бытия Г.Г.Шпета, и для философии искусства А.Г.Габричевского, и для философии Н.И.Жинкина, Н.Н.Волкова, А.А.Губера и других ученых ГАХН. Однако само понимание внутренней формы как универсального пути для проникновения в проблему духовного не исключает разницы в их подходах, а иногда и разногласий.

В трудах Г.Г.Шпета были сформулированы методологические принципы; конкретные же исследования внутренней формы, художественного образа проводились учеными ГАХН — философами, искусствоведами, лингвистами. Их исследования сосредоточились в основном в двух направлениях — литературном (поэтическая внутренняя форма, внутренняя форма литературного произведения) и живописном, прежде всего — портрета.

Ведущую роль здесь играли работы одного из наиболее ярких и интересных ученых ГАХН — А.Г.Габричевского. К проблеме внутренней формы он обращается в докладах — «Учение о художественной форме» (15.09.21), «Структура художественной формы» (6.11.23) и др. Остановимся подробнее на некоторых положениях его работ.

В докладе «Эстетика молодого Гёте» (5.03.25) Габричевский, говоря о структуре художественного предмета, подчеркивает ее ограниченность, имея в виду внешнюю и внутреннюю формы. Внешняя форма, отмечает он, имеет ограничения; внутренняя форма есть динамическое средоточие. В продукте она выражается в его индивидуальной физиогномике, в истории творчества — в творящем индивидуальном гении (эпохи, культуры, личности).

В докладе «Философия и теория искусства», прочитанном (27.10.25) на Комиссии по изучению проблем философии искусства, Габричевский формулирует основные положения своей философии искусства, основной и центральной задачей которой является учение о художественном предмете. Выделяя в философии искусства две ветви — философию образа и философию стиля, которым соответствуют две аналитические дисциплины — теория и история искусства, Габричевский связывает эту классификацию с двумя основными чертами художественного предмета. А именно: с одной стороны — максимальная замкнутость, изолированность художественного предмета, его так сказать, микрокосмичность, с другой стороны — его открытость, «прэгнантность», насыщенность жизненным богатством. Из всех культурных знаков художественный предмет обладает наиболее богатым и выразительным содержанием.

Коррелятивность и неразделенность общих моментов в художественном предмете определяет коррелятивность и неразделенность двух групп дисциплин: теории искусств, исходящей из философии образа, и истории искусств, опирающейся на философию стиля. Говоря о философии художественного образа, Габричевский пишет о центростремительно ориентированных элементах внутренней формы, о включаемости всего мира в данный индивидуальный космос, в данную внутреннюю форму как тотальность и актуальную бесконечность. Философия искусства в этой своей части исследует «индивидуальный закон» (термин Г.Зиммеля) или внутреннюю форму художественного предмета как образа, т.е. центростремительного, индивидуального космоса.

Теория искусств дает систематику внешних, чувственных форм, воспроизводящих строй внутренних форм. Объектом теории и истории искусств является не только отдельное произведение — им может стать, например, искусство мастера, школы, эпохи, нации, культуры и т.д. Здесь мы имеем дело уже с центробежными моментами внутренней формы, т.е. переходим в область философии стиля, которая как часть философии искусства основывается на таких чертах художественного предмета, как «прэгнантность», макрокосмичность. Стиль понимается Габричевским как индивидуальная или внутренняя форма, соотношенная с внешним единством. Он выделяет понятие образа как индивидуального закона, понятие культуры — как системы внутренних форм; их связь в пределах данной культуры и определяет стиль. Таким образом, история искусства — это реконструкция временного процесса, в течение которого реализуются культурные внутренние формы.

Подводя итог, Габричевский подчеркивает, что историко-стилистическое суждение всегда апеллирует через теорию (стиль как совокупность формальных

признаков) к философии образа (стиль как внутреннее индивидуальное единство, как индивидуальный закон) и отсюда — к философии культуры (стиль как функциональное единство образов). Теория искусств подкрепляется философией образа, а история — философией стиля, и то и другое конвергирует в художественном предмете.

Эти положения философии Габричевского конкретизируются и в его работе «Портрет как проблема изображения», опубликованной в сборнике под его редакцией «Искусство портрета» (ГАХН, 1928). С позиции Габричевского, всякое художественное произведение есть замкнутый в себе микрокосм, изолированная наглядная система, строящаяся по особым внутренним закономерностям. И это же произведение отличается столь же несомненной «открытостью», центробежностью и действительностью; в нем сгустилось — быть может, больше, чем в каком-либо ином продукте человеческого творчества, — бесконечное многообразие экспрессии, идущей от субъекта, и изобразительности, идущей от объекта; оно впитало и в себе растворило все духовное богатство породившей его культуры с тем, чтобы в свою очередь, как новая, невиданная вещь воздействовать на культурное сознание в целом. Экспрессию и изобразительность Габричевский выделяет как особые слои в пределах художественного образа. В границах культуры в целом изображение есть знак тех или иных внехудожественных содержаний, конструкция — знак той или иной вещи, экспрессия — знак того или иного творческого субъекта и его отношения к миру идей и вещей. Но в рамках художественного произведения эти слои находятся в своеобразной живой связи взаимного означивания; связь же эта является знаком и выражением образа в целом. Изображение как воспроизведение действительности является для художественного образа таким же сырым материалом, как и сама действительность; набросок с натуры с этой точки зрения ничем не отличается от зафиксированного в сознании впечатления или воспоминания — художественным изображением они становятся лишь с того момента, когда занимают определенное место на картине, и в той системе выразительных знаков, которыми она покрывается; с того момента, когда изображение становится выражением строения оформляемой вещи и выражением лица, оформляющего эту вещь творческого субъекта. Всякая картина есть прежде всего изолированная вещь, символ замкнутого в себе индивидуального мира, но в то же время она отражает и некий субъект (не в смысле биографии личности художника, а в смысле творческого субъекта, который может быть понимаем и как художник, и как эпоха, и как культура в целом) и прорубает окно в некий новый мир.

Изображение в искусстве есть связь и функциональное взаимодействие воспроизводимых элементов с конструкцией и экспрессией художественного произведения, что и составляет внутреннюю структуру художественного образа. Поэтому проблема изображения и портретного изображения может быть принципиально рассматриваема как проблема художественная, как проблема внутренних форм того или иного искусства, а затем и определенного индивидуально-го явления в одном из искусств. Таким образом, проблема живописного портрета должна быть поставлена как проблема особых изобразительных форм в пределах структуры живописного образа. Портрет есть чисто художественный знак, выражающий то, что можно было бы назвать портретной личностью, а

именно: наглядное содержание, определяющее собою наглядное же строение картины как построенной плоскости и как экспрессивного целого. Портретная задача начинается с того момента, когда художник найдет то лицо изображаемой личности, которое само собой воплотится в лик картины как целое; найдет те конструктивные и экспрессивные деформации, благодаря которым внутренние или внешние характеристики живого человека сделаются характеристиками портретной личности, а изображение будет не воспроизведением, а изобразительными формами в пределах художественного образа. Сходство в портрете — не внешнее и не внутреннее, а специфично портретное сходство, которое возникает из «личностных» качеств портрета-картины.

Каждый живописный образ созерцается нами не только как конструктивное и изобразительно-композиционное, но и как экспрессивное целое — как отражение лица создавшей его творческой индивидуальности. Вся картина как построение некоего наглядного единства истолковывается как продукт единого творческого акта, а связь отдельных слоев и элементов образа — как связь, обнаруживающая внутреннюю структуру самой творческой личности. В этой экспрессивной сфере и заключается наиболее специфическая задача портретности.

Изображаемый на картине человек получает свою индивидуальную статическую характеристику в изобразительных и конструктивных формах, свою же «биографию», свое «временное» четвертое измерение — от всей той экспрессивной динамики, которая налагает след и преобразовывает как изображение, так и построенную вещь. Человеческая личность во всей своей полноте может быть запечатлена в живописи благодаря тому, что картина, изображающая личность, не только в своем построении обладает своеобразными «личностными» формами, но является и выражением, и отображением создавшей ее личности. И когда мы говорим об экспрессивности, мы имеем в виду весь тот своеобразный качественный оттенок «субъективного», творческого происхождения, который в большей или меньшей степени окрашивает и изображение, и построение, и отдельные наглядные элементы картины.

Та непосредственная таинственная связь, которая существует между воспринимаемой художником внешней формой и движением его руки, воспроизводящей эту форму на плоскости, получает для портрета особый, новый смысл. Картина как экспрессивное целое есть настоящее внутреннее единство портретного изображения, в котором индивидуальность модели и индивидуальность художника сливаются в новое единство, т.е. «портретная личность» — равнодействующая трех моментов: это лицо картины, в котором отражается личность модели и личность художника, создавая особый лик, творимый и возникающий только через искусство и только в искусстве доступный созерцанию.

Основные подходы к проблеме внутренней формы Н.И.Жинкина отражены в двух его статьях — «Проблема эстетических форм» и «Портретные формы», опубликованных в сборниках «Художественная форма» и «Искусство портрета». В их основу легли доклады «Проблема эстетических форм» (22.04.24), «Проблема эстетических модификаций» (1.02.26) и «Портретные формы» (22.03.27).

Исследование образования чистой формы и модификаций этой формы («Проблема эстетических форм») Жинкин строит на основе противопоставления: вещь — образ. Аналогично подходит он к проблеме портрета — через исследование структуры соответствующих форм: 1) форм изображаемого, куда

относит «вещные» формы характерного и собственно «личные» формы; 2) форм самого художественного образа. Раскрывая специфику портрета («Портретные формы»), Жинкин говорит о том, что личность олицетворяется в различных моментах, по которым мы ее и узнаем. Сама одежда, способ ношения и т.д. приобретают такие характерные специфические черты, которых — в их полном своеобразии — нет у другой личности. У индивидуально разных личностей эти черты могут быть одного общего структурного типа, поскольку личность меньше всего определяется индивидуальной единичностью и в гораздо большей степени — структурной общностью (ср.: Шпет Г.Г. Введение в этническую психологию. ГАХН, 1927).

Таким образом, олицетворенность определяется Жинкиным как некоторое специфическое отношение. Природа этого отношения состоит в том, что тот или другой материал — одежда, тело, манера держать себя — приобретает одну и ту же структуру, которую мы можем узнать в любом материальном носителе. Эта структура — не просто внешнее сходство или общность внешних форм. По мнению Жинкина, это по существу внутренняя форма, образующаяся при встрече индивидуального носителя (личности) с социальной обстановкой, вещами, событиями. Выделяя в модели, кроме вещных форм, позу и жест, ученый называет эти формы *экспрессивными* и дает их классификацию. 1) Жест и поза изображаемого человека как результат встречи намерения человека с окружающей средой. Это изображаемые экспрессивные формы. 2) Личные экспрессивные формы — жест самого художника, т.е. манера делать мазок и т.д., как результат встречи художника с полотном, бумагой и т.д. 3) Формы стиля — жест в переносном значении, как вкус и мировоззрение художника, его школы, эпохи.

Особенностью изображаемых экспрессивных форм, по мнению Жинкина, является то, что в момент их образования они являются несомненно внутренними (в примечании автор указывает, что понятие внутренней формы он использует в том смысле, в каком его употребляет Шпет). Внешней она становится только как материал для получения более высокой формы. При образовании жеста мы имеем встречу намерения и обстановки. Всякая поза и жест воплощают в себе — независимо от того, сознательно или бессознательно, — намерение, всегда устанавливающее какую-то общую устремленность человека на мир. Жест и поза, подчеркивает Жинкин, — достояние чисто человеческое: именно через них он приобретает маску, манеру, личину. Через эти формы человек скрывается за общими рамками внешнего обличья и принимает их как общепринятые, совершенно конвенциональные, обобщительные, даже стандартизированные и рождающиеся через быт. Через усвоение стереотипной манеры гнева, восхищения, признательности, через усвоение тех поз и жестов, в которые облакаются переживания, когда нет налицо самих отношений гнева, восхищения и т.д., портретист ищет адекватной формы для портретируемого, он ищет достоверной позы. Только она может дать художнику то, что ему нужно, и только она подлежит творческому обнаружению. Личность всегда пристрастна, поэтому жест всегда несет на себе оценку (уважения или пренебрежения — взгляд становится то холодным, то ласковым и т.д.). Все это проявляется в жесте лишь как во внешней форме, т.к. именно встреча жеста и конкретной жизненной обстановки создает внутреннюю форму личности. Однако само это «внутрен-

нее» мы видим «снаружи», но особым актом — оно и становится ключом для понимания личности.

Портрет и воплощает в себе эти формы олицетворения — узнает и наглядно преподносит личность художественно-творческим актом. То, как зритель воспринимает личность в портрете, считает Жинкин, не похоже на то, как он общается с личностью обыкновенно в жизни, как она изучается в науке. В жизни мы проходим мимо олицетворенной внешности человека, не умеем докапываться до ее формы, следовательно, портретный опыт познания личности есть своеобразный художественный акт.

В портрете вещь принимает ту же самую форму личности, какая есть и у ее реального носителя. Но искусство в том и состоит, чтобы взять содержательную форму в ее чистом виде. Это достигается тем, что уничтожается всякий ее реальный носитель. Портрет-вещь превращается в образ. Портрет стал художественным.

Жинкин указывает, что следует разграничивать онтические, предметные формы изображенного и «поэтические», «нозматические» формы созерцаемого и воплощенного: в то время как одни, образуясь как внутренние, становятся в дальнейшем материалом внешним, другие всегда остаются внутренними и никогда не переходят во внешние. Это принципиально внутренние формы. То, что мы видим в портрете, гораздо больше, чем личность. Личность — только тема, т.е. внешняя форма, за которой сгущается «образ»; он переплавляет личность в соответствии со своим собственным «зрением», толкует ее, обсуждает, принижает или возвышает. В отношении портретного сходства Н.И. Жинкин говорит, что тождество личности — имманентное свойство портрета. Портрет по идее обязан дать это тождество и показать его созерцательно. Он открывает его через нахождение формы олицетворения. Более того, он дает *образ олицетворения*. Следовательно, чисто онтическая, экспрессивная форма (которая реально налична только в реальной жизни, в истории, и носителем которой являлся реальный индивид) стала внутренней, воображаемой, а не реальной, художественной формой образа-символа. Портрет должен включать в себя формы олицетворения, но совершенно не важно, кто является реальным носителем этой личности.

В «Проблеме эстетических модификаций» можно выделить два положения. Первое: область эстетического — область игры со смыслами, их подстановка и перестановка. Модификации прекрасного строятся на основе суппозиций. Второе: выделяя характерные особенности образа, Жинкин подчеркивает его нейтральность. Дальнейшее развитие и конкретизацию эти подходы находят в исследовании «Портретные формы», где автор раскрывает, как преобразуется личность в портрете, и технику этого образования. По мнению Жинкина, образ дается через нейтрализовывание (выключение содержания портрета из сферы реальной делает его замкнутым, самостоятельным; когда формы теряют своего начального носителя, изображение двойника превращается в художественный образ). Образ дается через подстановку и игру между той или иной предметно-онтической формой и внешними выразительными средствами картины (фактура, плоскость полотна, цвет, линия, светотень и т.д.) Техника его построения в принципе заключается в самих видах таких подстановок. В заключение Жинкин отмечает, что для портрета необходима наличность форм олицетворения, но их

исследования еще не достаточно — для распознавания смысла портрета требуется установление конкретной структуры данного портрета как результата игры разных форм.

Взгляды Н.Н.Волкова отражены в докладах «Проблема множественности значений и ядра значений» (1.11.24.), «Что такое метафора» (28.05.25), «Метафора и художественное сознание» (12.10.26.), на основе которых он пишет статью «Что такое метафора», вошедшую в сборник «Художественная форма». Обращает на себя внимание и его доклад «О живописном образе» (7.02.28).

Разрешение проблемы метафоры Н.Н.Волков считает возможным на основе логики: если суждение может служить основанием тропа, то оно само есть развернутый троп. Ученый предложил оригинальную классификацию, на основе которой выделяются три класса суждений, где третий класс составляют суждения, предсказывающие вещам (положениям вещей) их внутренний смысл, или суждения, берущие эти вещи и положения в их внутреннем смысле. Именно эти суждения служат действительной базой тропов. Основополагающим актом для суждений третьего класса является акт, названный Г.Г.Шпетом *интеллигибельная интуиция*, или *уразумение*.

Отождествляя смысл вещи и назначение, Волков вводит понятие *внутренне-го предиката*. В связи с этим он говорит о назначении вещи как о ее единственном смысле, поскольку назначение есть действительный внутренний предикат вещи, заключенный в самой вещи. И именно поэтому, считает Волков, вся тайна метафоры заключена в «логической» природе вещи, т.е. раскрывающей в себе суждение. В своем внутреннем значении всякая вещь раскрывается как суждение; поэтому всякая вещь логически оформлена, и вся действительность для нас есть логика, раз именуется осмысленной. Т.е. метафору Н.Н. Волков понимает как свернутое суждение, где вещь или образ заключают свой внутренний предикат.

С понятием внутреннего предиката ученый координирует понятие *внутреннего созерцания* (уразумения), которое обеспечивает идеальную наглядность метафоры. Назначение вещи остается как прочная внутренняя форма, функционирующая изнутри и созерцаемая только внутренним зрением. Внутренний предикат, составляющий смысл самой вещи, не может быть от нее оторван. По мнению Волкова, следует говорить о внутренних предикатах. В тенденции каждая метафора тяготеет к символу, к разворачиванию внутри вещи множества признаков, которые могут служить для открытия внутреннего предиката. Тогда мы получаем возможность говорить о богатстве содержания, раскрывающемся в одном акте внутреннего созерцания.

О фантазии Волков говорит как о явлении смысла. Внутреннее созерцание образа — например, метафоры — становится тем принципом, по которому фантазия, сама поэзия направляет свое движение. Определение метафоры как прекрасного находит оправдание в понимании мира внутреннего созерцания (фантазии) как мира, отрешенного от объективности. Здесь внутреннее созерцание изнутри строит реальность мира. Смысловые связи создают действительность — тот образец, подобие которого мы ищем в объективном мире, отбрасывая существование одних вещей и отношений и признавая реальность других. Фантазия тоже рождает некий мир, только отрешенный от объективности, — и в этом его эстетический смысл. Именно фантазия, по мысли Волкова, с ее

отказом от эмпирической реальности и культом внутреннего созерцания, подспудно вводит нас в широкую сферу отрешенного сознания, где уместна свободная метафора. Через внутреннее созерцание как свой принцип метафора тоже отрешена и потому прекрасна. В этом ее конечный смысл.

Логическое Н.Н.Волков признает как основу поэзии, внутреннее созерцание — как созерцание предикатов вещи, метафору — как свернутое суждение. Здесь, подчеркивает он, — запутанный узел различных актов, которые объединяются интеллигибельным, разумеющим началом. Отдельные способы (алгоритмы) метафоры различаются только как вариации внутри общего способа (ученый приводит примеры некоторых таких алгоритмов). В докладе «Метафора и художественное сознание» Н.Н.Волков доказывает, что возможно говорить о «метафорическом сознании», полагая, что «метафорическое сознание» есть основной вариант языкового сознания (параллельного логическому), а проблема метафоры и ее отдельных алгоритмов есть проблема общей философской семасиологии.

В основу исследования А.А.Губера «Структура поэтического символа» легли его доклады «Структура поэтического символа» (15.06.25) и «Поэтическая суппозиция» (12.01.26). По мнению ученого, знаком в поэтическом произведении является известный словесный контекст как носитель смысла. Но каждое изолированное слово тоже является знаком, имеющим определенный смысл. Слово вне контекста имеет только одно значение, которое в идеале является логическим понятием. С этой точки зрения слово не художественно. Попадая в контекст, слово получает целый ряд возможных свойств, которыми оно изначально не обладало. Под контекстом А.А.Губер понимает осмысленное словесное целое, где каждое отдельное слово имеет свое значение и место. Основная особенность поэтического контекста — своеобразное подраствивание значения, но не под словом как знаком, а исходя из значения данного же слова (написанного, произнесенного и услышанного). Оставаясь графически и фонетически тем же самым, оно выполняет иную функцию, иное назначение. Следовательно, не в слове-знаке, а в слове-значении происходят какие-то трансформации и замены. Такие «переносы» значений Губер называет тропами. Тропичность — основной признак поэтической речи и поэтического контекста. Образ и значение в поэтическом контексте можно назвать *означающим* и *означаемым*, их взаимоотношение — *обозначением*. Выделяя различные виды связи образа и значения, Губер подробно раскрывает четвертый вид — *взаимопроникновение*, которое радикальным образом меняет все взаимоотношения между знаком и обозначением. Ученый пишет, что значение изолированного слова — «уразумываемое понятие», значение поэтического — «усматриваемая идея». Идея усматривается в образе и через образ. Акт понимания отличается тем, что значимость образа предоставляет возможность усмотрения не одного-единственного понятия, а неопределенную их множественность, объединенную одной идеей. Поэтическая значимость проявляется в их полном (образа и значения) слиянии. Такое взаимопроникновение образа и значения, «тождества общего и особого» Губер называет *символом*. Соответственно символичность — основной и существенный признак совершенного поэтического предмета. В символе, пишет Губер, тропы берут на себя функцию и обозначающего, и обозначаемого, чем достигается слияние и полное совпадение того и другого.

Разыскивая структурный минимум, который можно было бы признать носителем нозматического смысла, Губер приходит к тропу. Имя — одно или другое из возможных значений — и будет действительным значением тропа. Только в целом поэтическом произведении троп может приобрести, по мнению Губера, символическое значение, т.е. быть одновременно и первым, и вторым, и третьим. Таким образом, в тропе одно слово всегда заменено другим (или другими). Эту своеобразную подстановку ученый условно обозначает как *суппозицию имен*.

Вводя понятие *первичное значение*, Губер говорит о том, что существование слова в разных контекстах возможно только тогда, когда какое-то основное ядро во всех случаях применения этого понятия присутствует неизменным. Обычно научная речь превращает это ядро в термин. Именно этим ядром (понятием, воплощенным в слове) оперирует формальная логика. В зависимости от контекста слово приобретает особенности и в понимании основного ядра. Если в слове оно осуществляется только через уразумение этого основного ядра, то в тропе оно усложняется тем, что вместо одного слова произносятся другие. Но понимание тропа возможно только в том случае, если через суппонированное значение можно уразуметь то, на котором построен троп, и в этом условно названном первичным слове уразуметь его основное ядро. Иначе, утверждает Губер, понимание тропа невозможно: только так уясняется своеобразие структуры «поэмы», тропа.

Если можно низвести слово к первичному смыслу-значению во всяком тропе, то, следовательно, каждый троп может быть обозначен, как тот или иной случай формально-логической суппозиции. Таким образом, Губер приходит к выводу, что каждый троп имеет свою известную логическую основу, которая так или иначе скрыта суппонированным значением слова, т.е. связь поэтической формы (тропа) с логической формой (суждением, понятием) существенна. В поэтической форме есть логическая основа, на которой строится иная поэтическая форма. Она настолько видоизменяет смысл, что само понимание его становится иным. Но за этим иным всегда как бы просвечивает первичный смысл — значение со своей логической природой («воздушный океан» — небо).

На основе возможных способов замещения первичных слов-значений другим, суппонированным А.А.Губер дает свою классификацию тропов. Из суппонированных значений тропов складывается некоторое целостное отрешенное бытие, которое можно назвать *образом*. Образ осознается не только как результат поэтического контекста, но и как целое, господствующее над всеми тропами и их оформляющее. Анализируя суппозиции, Губер рассматривает различные стороны структуры поэтического произведения. В заключение Губер уточняет, в каких смыслах применяется им термин «образ». Первый смысл — как «образность» тропа в противопоставлении первичному логическому понятию. Речь идет о замене этого первичного значения слова другим словом, чтобы создать возможность отрешенного контекста. По терминологии Шпета, этот «алгоритм», т.е. некоторая словесная операция подмены и замены, имеет цель вырвать слово-значение из логического контекста, в котором пребывает понятие как таковое, и перенести в контекст поэтический. При этом возникает возможность фиктивного называния, т.е. построения фантастического предмета по аналогии с предметом чувственно воспринимаемого мира. Второй — образ-

минимум, понимаемый как синтаксически оформленное целое (простое предложение), обнимающее тропы. Здесь троп впервые получает возможность реализовать свою потенцию к созданию отрешенного контекста и фантастического предмета — здесь троп развертывается. Связь с первичным словом-значением еще сохраняется. Третий — образ-максимум — понимается в трех значениях: 1) как целое, обнимающее ряд образов-максимумов (строфа, куплет); 2) образ-максимум как материал для другого образа-максимума, более широкого (песня, глава и т.д.) — в обоих случаях теряется связь между первичным словом-значением тропа и его суппонируемым значением; 3) образ-максимум может обнимать всю совокупность других образов и разрастаться до размеров целой поэмы. Тогда он становится символическим образом, выражающим все смысловое богатство символического содержания. Поскольку это богатство в конечном счете выражено через тропы, то для образа-максимума уже совсем не важно первичное слово-значение, а все смыслы, усматриваемые в образе и за ним подразумеваемые, располагаются за суппонируемыми словами-значениями. Так осуществляется динамика поэтического образа.

В статье А.Г.Циреса «Язык портретного изображения» нашли продолжение и развитие идеи, высказанные им в его докладах «О границах портретного изображения» (23.03.26) и «Язык портретного изображения» (22.02.27). К проблеме портретного языка, языка портретного изображения А.Г.Цирес подходит как к проблеме структуры и состава портретного содержания (в его внутренних и внешних слоях). К ней, по мнению ученого, примыкает проблема видения и понимания портретного содержания, т.е. проблема *портретной герменевтики*.

Цирес выделяет различные слои портретного содержания или основные элементы и подчеркивает, что общая сущность образа остается одинаковой в различных искусствах. При этом, считает Цирес, для пластического образа важна не просто многослойность, а известная структура этой многослойности, соотношение между отдельными слоями. Анализируя способы данностей отдельных слоев портретного содержания, автор выделяет группу содержаний, представленных нам непосредственно и через определенные знаки. В портрете он рассматривает три основные категории знаков и раскрывает их специфику (слово, признак, художественный намек). Каждый предмет в известном реальном контексте оказывается признаком неопределенного множества всевозможных обстоятельств и предметов. Язык признаков, который играет огромную роль в живописном и скульптурном портрете, не обладает поэтому той определенностью смысла, которая присуща словесному языку. Признак является многосмысленным. Эта особенность природы признака оказывается одной из причин своеобразия явления портретного содержания. В портретном изображении существует ряд моментов, которые ограничивают многозначность изображенных предметов-признаков. Это «канонизированные» признаки, т.е. признаки, значение которых установлено традицией, определяющей, на что они указывают в первую очередь или чем вообще исчерпывается смысл. Канон общепринятых в своем значении поз выражается в своеобразной для каждого социального слоя тенденции создать известный круг «манер». Чем наивнее человек, тем сильнее над ним власть знака в его канонизированном значении; тем сильнее в нем убеждение, что окружающие должны принять знак именно в данном, установленном традицией смысле. Существует, по-видимому, ряд признаков, на понимание которых любым культурным зрителем художник может смело рассчитывать.

Цирес выделяет принципы, которые руководят нашим пониманием портрета: 1) принцип искренности выражения, «настоящести» чувств; 2) принцип неслучайности одежды и обстановки. Они ограничивают многозначность портретных признаков, равно как и весь контекст того или иного портрета. Своеобразие роли контекста обусловливается одномоментностью, «внеисторичностью» пластического изображения. В портрете художник прибегает к особым общепонятным симптомам-признакам, которые являются общими для данной художественной культуры (понятны без предварительного знания человека) в целом.

Художественный намек — указание на свойства портретной личности, содержащиеся в предмете, не стоящем к портретной личности ни в каком реальном отношении (как признак) и не имеющем определенного конвенционального смысла (как слово). Например, мрачное небо — намек на мрачное настроение и т.д. Общий принцип портретной герменевтики, по мнению Циреса, заключается в том, что каждый изображенный на портрете предмет или его часть, несущие на себе некую импрессиональную окраску, являются намеком на те или иные моменты в образе портретной личности. В портрете не должно быть ничего импрессионально-случайного, ничего импрессионально-лишнего. Художественный намек есть универсальная знаковая форма портретного изображения. По своей природе он является перенесением некоего содержания из одного портретного слоя в другой. Направление его определяется назначением художественного произведения (на раскрытие личности). Значение каждого портретного знака раскрывается лишь в общем контексте созерцания портрета как некоего целостного единства. В художественном созерцании портрета особую роль Цирес отводит первому впечатлению, которое направляет расширение нашего «знания» о человеке при раскрытии смысла отдельных портретных знаков. Центральным ядром первого впечатления, а следовательно, и композиционным ядром всего портретного пластического образа является «выражение лица».

Любое художественное произведение, как и портрет, в каждом своем отдельном слое содержит большое количество отношений между элементами. Эти отношения представляют собой контексты, каждый из которых изменяет смысл и импрессиональную окраску входящего в него элемента. Первое впечатление играет большую роль при раскрытии отдельных элементов портретного изображения и при интерпретации возможных знаковых сопоставлений. Эти сопоставления могут быть различны по структуре. Значения отдельных элементов при сопоставлении входят в своеобразные отношения, диктующие новый синтетический смысл. В связи с этим Цирес считает важным начинать анализ художественного произведения с раскрытия синтетического начала первого впечатления, в котором концентрируется смысл и обаяние данного произведения искусства. Однако первое впечатление может быть не единственным, т.к. при повторном возврате к портрету и в новом настроении создается новое ядро художественного образа, как и новый ключ к интерпретации портретных знаков, а следовательно, и новый портретный образ.

Цирес утверждает, что психическая индивидуальность не доступна портретному изображению. Не изображаемыми на портрете оказываются внутренняя драма личности, мотивация и причинность, эпоха в ее идейном содержании,

прошлой личности и т.д. Интересна в этом плане мысль А.Г.Габричевского, высказанная в его статье в этом же сборнике:

«Портрет есть чисто художественный знак, выражающий то, что можно было бы назвать портретной личностью. Поэтому вопросы о том, какие стороны живой индивидуальности доступны портретисту, а какие — нет, есть вопросы мировоззрения, гносеологии, психологии и т.д., но не искусства, ибо художественное изображение как художественное есть знак для постижения портретной индивидуальности, т.е. особого живописного образа, а не эмпирической личности, оно не есть прибор для исследования чего-либо лежащего за пределами этого образа».

В заключение хотелось бы отметить, что каждый доклад, предшествовавший публикациям в упомянутых сборниках, вызывал горячие споры и дебаты. В ГАХН шел активный процесс творческого поиска. Ученые только нащупывали пути к изучению проблемы внутренней формы. К сожалению, эти исследования прекращены, и процесс был остановлен. В последующие годы никто из ученых ГАХН уже не возвращался к этой проблеме, а поставленные вопросы остаются открытыми и по сей день.