

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 Потенция 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 воспринимает 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 Präntention 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 наличности 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 восприятию 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 диаду 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 «Нурокейменон», подразумеваемая подставка 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 вещи, 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 самим 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], вдворился 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. Stemmrich G. Lisickijs / Ęrenburgs Zeitschrift «Vešč' — 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 фикции. 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 всполошенных скворцов²³.

Вирджиния 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»: «II а) В искусстве важен способ выражения. II б) В искусстве важен предмет изображения»²⁵; тезис С. С. Скрыбина 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 starren 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 природа-язык / из которого всякая вещь говорит своими свойствами / и непрерывно 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 Скрыбин 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 перво-явление»)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 времени 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 поэтически. 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 мономедиальности и медиальной 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 половинки в порошок³⁸.

Данши 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).