

«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 Плотина. 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 Плотина: 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 *prōtē philosophia*, т.е. «первая философия». Согласно самым новым исследованиям, у Аристотеля *eidos* или *morphē*, 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. брэнной 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 некоей 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 локализируется в самом божестве, «внутренний образ»

⁵ Cp. 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». Cp. 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 Ср. 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» (Reflexionsbegriffe¹⁰), которые определяют отношение «данных представлений к нашим различным источникам познания» (gegebenen Vorstellungen zu unseren verschiedenen Erkenntnisquellen¹¹). 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 Urteilskraft. 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 разворачивал 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 Штейнталя, 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. 1. 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. 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: Naardt 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 Клуба.

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 искусствоведения (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 Кружка, 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-полемиста // 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 разумеать 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 du l'Académie d'État de Sciences Artistiques (GAKhN) // Dennes M. (éd.). *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 берегает 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 восприимчивости 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 онамсиологии 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 → двояречие! 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 «двояречие», 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. Щедриной. 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 показательным, 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 intersубъективной 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 intersубъективности 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 Несхождение 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 ГАН) 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 Герbart 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 трансгредиентности 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 (*noesis*) и предмета (*noema*)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 «уразуемаемое 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 Якобсона 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. «Вне-находимость» автора в отношении персонажа — мы можем обобщить это отношение в смысле вне-находимости автора по отношению к предметам выражаемого мира — как условие трансгрессиентности 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 Джорджо 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 идейных связей 1920-х годов.

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