

МАРИЯ КАНДИДА ГИДИНИ

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

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

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

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

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

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

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

В философии Шпета герменевтическая традиция и феноменологическая мысль как будто «смешиваются», создавая органическую и завершенную систему. Гуссерль и Дильтей представляют собой два полюса — феноменологию и герменевтику, онтологию и философию жизни — две великих традиции, к которым Шпет критически обращается, используя их для взаимного уравнивания².

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

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

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

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

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

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

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

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

Эта проблема становится предметом оживленных дискуссий в Академии⁴.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸ Там же. С. 176.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²² Там же. С. 51.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁷ Там же. С. 21.

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

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

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

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

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

²⁹ Там же. С. 31.

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

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

³² Там же. С. 74.

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

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

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

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

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

А вот, что пишет Зиммель по этому поводу:

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

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

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. С. 79.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴¹ Там же. С. 17–18.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вот что пишет и Зиммель по этому поводу:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁸ Там же. С. 36.

⁴⁹ Там же. С. 37.