

ИГОРЬ ЧУБАРОВ

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

Посвящается Н. А.

1. Утрата видимого и видимость утраты

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Условия становления синтетической науки об искусстве

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

культуры, прекраснотворчество и концептуальному стилю искусствознания предшествующей эпохи. Они были мотивированы определенным социальным оптимизмом (сдержанным или невоздержанным) в отношении будущего России и разделяли общий просветительский пафос.

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

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

3. Новая конфигурация власти — знания в России 1920-х.

Властный запрос к ученым ГАХН

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Проект Философского отделения ГАХН

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ См.: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 4. Протокол № 6 от 23. 09. 1924.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Он резюмирует свою позицию следующим образом:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸ Там же. С.125.

²⁹ Там же. С.127.

³⁰ Там же. С.128.

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

10. Языки искусства.

Теоретические позиции философов ГАХН

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

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

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

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

³¹ Там же. С.129.

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

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

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

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

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

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

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

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

II. Шпет о синтезе искусств

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

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

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

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

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

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

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

Заключение

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

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

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

⁴¹ Там же. С. 15.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Берлин – Бохум – Москва, декабрь 2009 – апрель 2010

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

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

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

Приложение

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

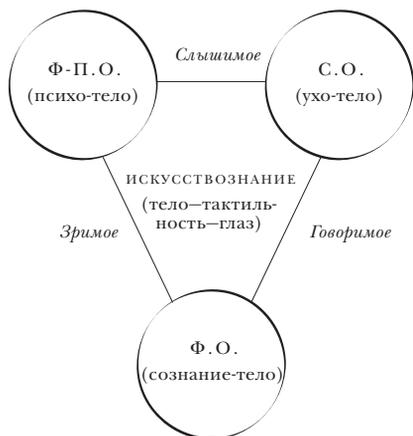


РИС. 1

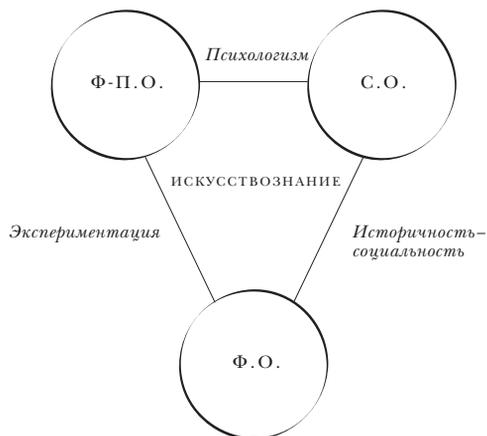


РИС. 2

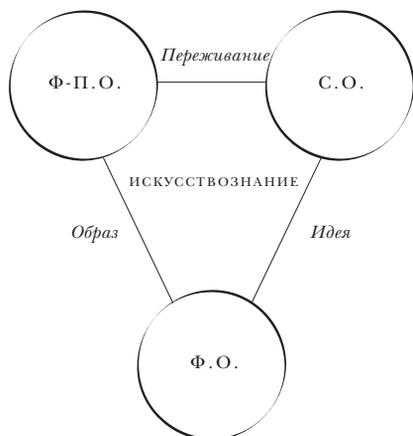


РИС. 3

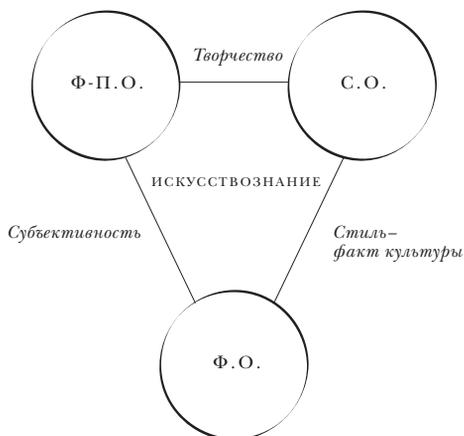


РИС. 4

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