

ТЕКУЩИЕ ЗАДАЧИ И ВЕЧНЫЕ ПРОБЛЕМЫ: Густав Шпет и его школа в Государственной академии художественных наук

В своей статье 1927 года о литературном быте Борис Эйхенбаум, ставя целью построение новых теоретических гипотез для осмыслиения литературной современности, заметил, что интеллектуальное брожение предыдущего поколения, людей десятых годов, уже передалось эпигонам, серым представителям «университетской науки», «которые с отличным усердием (и часто на отличной бумаге), но без темперамента занимаются изобретением номенклатуры и показыванием своей эрудиции» (Эйхенбаум 1927, с. 47). Очевидно, Эйхенбаум имел в виду Государственную академию художественных наук¹. Надо сказать, что в одном он был абсолютно прав: в ГАХН всегда старались публиковать свои опусы на отличной бумаге — это была сознательная практика (впрочем, даже удивительная, если принять во внимание эпоху), и наряду с тщательностью графического оформления ее не раз подчеркивали в заметках, рецензиях, воспоминаниях и даже в процессе травли конца 1920-х годов². Это отнюдь не случайная мелочь: в составе ГАХН работала весьма деятельная Полиграфическая секция, которая всех заразила идеей книги как цельного эстетического предмета³.

Что касается других замечаний Эйхенбаума — об отсутствии темперамента и бестолковой страсти к терминологии, то богатая история ГАХН и ее сложная сеть связей и плодотворного сотрудничества — самое наглядное доказательство скорее полемической, чем основанной на фактах, природы его слов. Правда, в лоне ГАХН существовал Терминологический кабинет, задачей которого было создание словаря художественной терминологии⁴, но он был далек от сухой «университетской науки» и отвечал потребностям найти теоретический фундамент науки со стороны действующего сообщества ученых. Этот замысел возник в контексте шпетовской концепции слова как знака и как прототипа всякого знака, следовательно, как «орудия культурной жизни и творчества» (Винокур 1925а, с. 175). Ясность и точность терминологии входили в общий план приложения «философской методологии к явлениям конкретной исторической действительности», и это «вызывало беспредельное расширение самой конкретной проблематики, захватывая всю область “выражаемого смысла”, т.е. всю область проявления культурного сознания» (Горнунг 2001, т. 2, с. 366)⁵.

Российская академия художественных наук (с 1925 года — Государственная⁶) возникла во второй половине 1921 года⁷ по инициативе народного комиссара просвещения Анатолия Луначарского и действовала под эгидой Главного художественного комитета Наркомпроса. Ее президентом был Петр Коган, вице-президентами — Василий Кандинский и Александр Родионов. Основной целью работы Академии было подведение твердого фундамента «позитивной науки» (Сидоров 1926, с. 208) под теоретические исследования и изыскания, связанные с областью искусства, и, тем самым, оживление строгой науки благодаря установке на эксперимент. Академия постепенно «становилась центром научно-художественной мысли» (Марков 1983, с. 150), «очагом положительного творчества» (Горнунг 2001, т. 2,

с. 295)⁸. В центре внимания исследователей из Академии были «вопросы общей эстетики, вопросы синтеза и взаимоотношений искусств, изучение элементов и социальной природы искусства» (Кондратьев 1923, с. 408). Новое, Советское государство хотело распоряжаться единым организмом «для разрешения поставленных ему задач в области искусства». И это было особенно актуально после довольно капитальной реорганизации Наркомпроса в феврале того же, 1921 года. Более того, в Наркомпросе господствовала потребность несколько ограничить влияние сторонников «производственного искусства» и конструктивистов из Института художественной культуры и из ВХУТЕМАСа: этим объясняется присутствие в ГАХН не только Кандинского, но и Фаворского, Флоренского, Чернышева и других выходцев из разных художественных организаций, которые отвергали последние достижения авангарда (Misler 1997 и 1995).

Структуру Академии составляли автономные отделения. Первым из них было организовано Физико-психологическое отделение, главой которого стал Анатолий Бакушинский. 2 октября 1921 года появилось Социологическое отделение под руководством Владимира Фриче, который должен был каким-то образом гарантировать лояльные марксистской установке позиции. В феврале 1922 года к ним добавилось Философское отделение с Густавом Шпетом во главе. Со временем в рамках каждого отделения развилось много подразделений и комиссий, часто снабженных собственными органами печати и издательскими сериями.

Понятие структуры являлось настолько ключевым для гахновцев, что и сама организация Академии рассматривалась как органическая система переплетающихся веток: «По общему плану, положенному в основу организации академии, деятельность последней должна развиваться в двух направлениях: горизонтальном и вертикальном. Первое направление имеет целью изучение искусства со стороны его элементов, исследование его социальной природы и, наконец, подход к искусству со стороны его теоретического обобщения. Для достижения этих целей при Академии организованы три отделения: Физико-психологическое, Социологическое и Философское <...> Три горизонтальные линии — линия изучения элементов, линия социологического исследования и линия теоретического обобщения — пересекаются рядом вертикальных линий по видам искусства: литература, театр, музыка, пространственные искусства и т.д.» (Кондратьев 1923, с. 414, 420).

Итак, на раннем этапе существования Академии между социальным (или даже политическим) заказом государства и настоящими философско-теоретическими интересами произошла некая реальная конвергенция (Коган 1925а, с. 6). Это сказывается в убежденной поддержке Луначарского — и со стороны ученой среды ГАХН — настойчивому стремлению к синтическому взгляду на мир, то есть чувству цельности человеческого опыта: от эстетического, научного и социального до этического и духовного. Конкретных примеров этого кратковременного сотрудничества много, можно упомянуть хотя бы монументальное искусство Кандинского, масштабный государственный заказ на изготовление памятников и проведение торжественных празднований, а также организуемое ГАХН по распоряжению Наркомпроса участие советских делегаций в международных выставках (в Венеции в 1924 году, в Париже в 1925 году и в Монце в 1926 году) (Бюллетень ГАХН 1926, с. 7–17)⁹.

Говоря о разнице между немецкой и русской науками, в 1926 году Шпет заметил: «Мы же, м[ожет] б[ыть], и более склонны к обобщающим синте-

зам <...>. Во всяком случае, как бы это ни объяснялось, именно наше время и у нас создало Академию Художественных Наук, прямая цель которой не просто объединять под одним ученым кровом и за одним столом литературоведов, музиковедов, театроведов и, скажем условно, пластоведов, а, объединив их, побудить работать в направлении общего синтетического или может быть лучше было бы сказать синехологического искусствоведения» (Шпет 1927, с. 1). Последнее уточнение особенно интересно. Термин «синехологический» относится к философии Гербarta и указывает на принципиальную непрерывность действительности (в том числе материи и мысли), и, следовательно, на однородность природы и человеческих способностей. Стоит заметить, что и другой основоположник семиотики, Чарльз Сандерс Пирс, воскрешает то же самое понятие в своем учении о «синехизме» (Peirce 1931–1935, р. 6, 169–173).

Дело в том, что специфичность двадцатых годов в сравнении с синтетическим, чуть ли не романтическим, подходом предыдущего поколения начала века состоит в том, что подобное стремление к синтезу и поиск глобального ключа к реальному основаны не на единстве метафизического толка, а на эвристическом применении понятия структуры ко всем отраслям знания и культуры. Итак, подобные поиски синтеза возникали из тщательного феноменологического анализа отношения знака к смыслу, подразумеваемого в любом семиотическом акте. Таким образом, Академия была не только опасной «цитаделью идеализма» или убежищем последних остатков русской интеллигенции, особенно после вывоза философов на пресловутом пароходе осенью 1922 года (Макаров, Христофоров 2005)¹⁰. Академия, напротив, являлась богатой лабораторией идей, плодотворность которых продолжалась и за хронологически ограниченными ее пределами. Она сознательно строилась как некая «финская школа», настоящая паноновская академия.

В самом деле, 1 февраля 1925 года сотрудники Шпета отмечали юбилей создания философского отдела (три года) и двадцатилетие философской деятельности Густава Густавовича. Они подарили Шпету гравюру — «Афинскую школу» Рафаэля с посвящением из четвертой песни Ада из «Божественной комедии»: «E più d'onore ancora assai mi fanno / Ch'essi mi fecer della loro schiera, / Sì ch'io fui sesto tra contanto senno» («И эта честь умножилась весьма, / Когда я приобщен был к их собору / И стал шестым среди столького ума». — Пер. М. Лозинского). Но, вместо «sesto» друзья Шпета написали «SPETTO». Возникает, таким образом, сложная система отсылок: во-первых, к фреске Рафаэля, который изображал в облике великих мыслителей и ученых древности, кроме себя самого, своих коллег-художников (Браманте как Евклида, Микеланджело как Гераклита и, разумеется, Леонардо как Платона), намекая на существование идеальной академии искусства и, тем самым, прокладывая в пространственной композиции произведения путь от науки к философии. Более того, посвящение из Данте поставило Шпета в один ряд с Вергилием, Гомером, Лукианом, Горацием и Овидием — еще одно утверждение идеальной общины, которая царствовала в ГАХН¹¹. Это была не единственная затея в честь Шпета по этому поводу. Кружок молодых философов-феноменологов, близких к Густаву Густавовичу (в том числе Ахманов, Волков, Жинкин и Цирес), подготовил в январе того же года сборник «Квартет», ему посвященный, со следующими словами: «Дорогой и глубокоуважаемый Густав Густавович! Мы, Ваши друзья, ученики и философские спутники, чувст-

вую растущую связь между нами и понимая Ваше значение для русской философской культуры, решили ознаменовать двадцатилетие Вашей философской деятельности посвящением Вам сборника наших статей. Наш тесный философский кружок — квартет, который Вы посетили, к сожалению, только два раза, неизменно сознавал Ваше идейное присутствие и черпал все новые и новые мысли из богатого источника, которым для нас являлись Ваши труды и беседы» (Москва, 25 апреля 1925 года) (ОР РГБ. Ф. 718. К. 23. Д. 10).

Густав Шпет как раз и определил теоретические рамки, в которых разворачивались разные исследования, возникающие в круге ГАХН; он был центром теоретического излучения и вместе с тем неустанным двигателем ее многослойной практической и экспериментальной деятельности, о чем свидетельствует его постоянное участие в многочисленных научных кружках-лабораториях и комиссиях. Отсюда — центральное место, отведенное возглавляемому Шпетом Философскому отделению, последнему по времени образования, но являющемуся ядром всей научной работы Академии, в особенности после избрания Шпета вице-президентом ГАХН.

Надо сказать, что с двадцатых годов у Шпета к сильной теоретической устремленности добавляется некий прикладной пафос, потребность, с одной стороны, проверять в конкретной данности результаты теоретической спекуляции, с другой же стороны — благодаря именно теоретическому размышлению придавать самой реальности единый общий смысл. Пожалуй, можно уловить тонкий намек на собственный опыт в этих его словах: «Когда наши молодые учёные ездили в прежнее время на Запад “завершать” свою учёную школу, они слишком часто забывали, что там — только школа, а жизнь здесь, и для своих самостоятельных работ они нередко выбирали темы и задачи, далекие от наших собственных и учёных, и культурно-исторических потребностей» (Шпет 1927, с. 1).

Отсюда, например, его интерес к поэтике, к конкретным видам искусства (литература, театр) или к герменевтике с ее четкой исторической установкой, а также к этнической психологии. Внимание к «прикладному» углубляется с годами, как это видно в многочисленных статьях о разных конкретных предметах («Литература», «Театр как искусство», «К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения»), каждая из которых была рождена в гахновской среде, часто в виде докладов, прочитанных в Академии. Та же потребность в прикладном чувствуется и в работах Григория Винокура середины двадцатых годов, то есть в период самого интенсивного сближения его со Шпетом. В предисловии к книге «Культура языка. Очерки лингвистической технологии» (Винокур 1925, с. 5) автор признавался: прикладная лингвистика «мыслится мне как своего рода “лингвистическая технология”, на основе научного знания решающая практические вопросы социального речевого, так сказать, “поведения”». Таким образом, подобная технология является неким телесологическим орудием, благодаря которому осмыслиивается всякое культурное «поведение», поскольку язык прежде всего есть культурное, социальное явление, или, лучше, первая клетка всякой социальной структуры¹².

Из воспоминаний и отчетов видно, какое значение в научной жизни ГАХН имели шпетовские доклады: они как будто придавали свой *imprinting* исследованиям разных учёных. На выступления Шпета собиралось до 200 человек (во всей ГАХН насчитывалось не более 75 членов), и часто горячие прения продолжались в течение нескольких заседаний. Они ста-

ли своего рода событием в творческом и научном обиходе Академии¹³. Сам Шпет в своем «Плане исследовательской работы в Институте искусствоведения» указывает на принципиальное значение своих предыдущих работ в области анализа составных частей структуры художественного слова и предлагает их как основу для конкретных исследований и в сфере изобразительных искусств¹⁴.

Приведем в качестве примера доклад Шпета «О различных значениях термина “форма”» 1923 года. Он состоялся в рамках деятельности специальной Комиссии по изучению художественной формы, действующей с июня 1923 года. Работа Комиссии рассматривалась в тесной связи с составлением словаря художественной терминологии. Как раз на первом заседании Комиссия поручила Шпету читать доклад о значениях *термина «форма»*, который, таким образом, должен был служить отправной точкой всей последующей работы¹⁵. Можно сказать, что Шпет сознательно открывает путь для других выступлений, ставя вопрос формы в самом принципиальном его освещении и выделяя ключевую идею, на которой у него строится вся реконструкция структуры слова, — то есть идею внутренней формы. Не случайно именно после доклада Шпета было принято решение очертить историческое развертывание понятия внутренней формы¹⁶.

Вот содержание первой секции (статьи общего характера) запланированного первого выпуска «Трудов Комиссии по изучению проблемы художественной формы»:

- Г. Шпет. «О различных значениях термина “форма”».
- Н. Жинкин. «Проблема поэтической формы».
- Н. Волков. «Логический и поэтический формализм».
- Г. Шпет. «Понятие внутренней формы у Вильгельма Гумбольдта».
- А. Буслаев. «Понятие внутренней формы у Штейнталя и Потебни».
- М. Кенигсберг. «Понятие внутренней формы у Антона Марти».
- М. Петровский. «Выражение и изображение в поэзии»¹⁷.

Содержание сборника точно отражало план докладов в Комиссии. Там можно выделить три разных типа докладов: первый — доклады сугубо теоретического плана, второй — доклады, посвященные отдельным применением понятия внутренней формы (поэтике, изобразительному искусству, психологии), и третий — исторические доклады. Это характерный для Шпета метод: для лучшего понимания принципиального значения известного понятия предлагается тщательный анализ его становления в истории мысли. Так, например, он уже поступил с вопросом о герменевтике в своей статье «Герменевтика и ее проблемы» (Шпет 2005, с. 248–469). Так и в докладе 1923 года Шпет ищет теоретическое значение термина «форма» через реконструкцию его семантического генезиса от греческих *ειδος*, *ιδέα*, *μορφή* и *σχῆμα*. Каждый из них обладает своей ценной подсказкой: платоновские *ειδος* и *ιδέα* указывают на внутреннюю сторону формы как образующий принцип предмета; аристотелевские (и холостические) *μορφή* и *σχῆμα* подразумевают ее раскрывающую внешность, а также и динамическую, оперативную природу формы как акта¹⁸ и главной опоры процесса *уразумения*.

Проследив за деятельностью Комиссии в следующем, 1924 году, можно заметить постепенное расширение плана работы и, соответственно, применение понятия внутренней формы к самым разным областям эстетики: в пространственных искусствах (вопрос образа и символа в докладах Габричевского), в музыке и так далее. Самым изучаемым предметом, естествен-

но, было словесное искусство. Статьи и доклады на эту тему уверенно двигались по направлениям, которые Шпет наметил в «Эстетических фрагментах»: рассматривались проблемы классификации внутренних форм (Н.Н. Волков, С.Я. Мазэ, Р.О. Шор), определение тропов, фигур и символов (Н.Н. Волков, А.А. Губер, А.Г. Цирес, сам Шпет), вопросы сюжетной формы и композиции (Б.В. Горнунг, Г.О. Винокур) и, наконец, затрагивалась немаловажная тема восприятия и понимания художественных форм (Н.И. Жинкин, А.С. Ахманов, В.Г. Горнунг). При этом сугубо теоретический интерес сохранился особенно в изучении эстетических форм возвышенного, трагического, комического¹⁹.

Таким образом, можно сказать, что с этого момента понятие внутренней формы становится центральным ядром теоретической деятельности ГАХН, развиваясь в самых разных областях эстетических исследований и являя собой некую отличительную категорию, благодаря которой представители Академии занимали особое, характерное место в панораме гуманистических наук двадцатых годов. Особенно показательны их отношения со схожим учреждением, ленинградским ГИИИ (Государственный институт истории искусств) — там, в основном, работали формалисты. Сами сотрудники ГАХН признались в этом; например, в предисловии к сборнику «Художественная форма» представлена целая программа: «В противоположность так называемым формалистам типа ОПОЯЗа художественная форма понимается здесь как “внутренняя форма”, тогда как формалисты обычно ограничивают свои изыскания областью форм внешних. Вопрос ставится шире и вскрывается на фоне взаимоотношения разных форм между собой, например, форм логических, синтаксических, мелодических, форм собственно поэтических, риторических и т.д.» (Цирес 1927, с. 5)²⁰. Нельзя не заметить использование сугубо шпетовской терминологии и его концепции структуры как сложной сети форм²¹.

Не случайно единственными три опубликованных выпуска Философского отделения — сборники «Художественная форма», «Искусство портрета», а также монография Винокура «Биография и культура» — все, в сущности, основаны именно на понятии внутренней формы (Винокур 1927). Во всех трех работах область применения этого понятия расширена, при сохранении, однако, тех же теоретических шпетовских рамок: 1) предметное основание эстетики и вообще любого семиотического акта во избежание всякого психологизма; 2) особый, «отрешенный», по терминологии Шпета, статус эстетического бытия (между идеальным и реальным бытием)²² и 3) принципиальное разведение понятий «выражение» и «экспрессия» (выражение есть собственная семасиологическая функция, то есть акт референции к предмету, экспрессия является той совокупностью переживаний, которые сопровождают выражение. Первое относится к объекту, вторая — к субъекту)²³. Впрочем, под острым вопросом о выражении и экспрессии прячется нерешенная проблема участия субъекта как определенного индивида в семиотическом (или семасиологическом, по терминологии Шпета и, в целом, сотрудников ГАХН) акте. По этому поводу много спорили в Академии²⁴.

Структура, предметное основание науки о слове и эстетики, отказ от психологизма и понятие внутренней формы — вот те ключевые исходные точки, от которых молодая русская поэтика должна была продолжать свой путь. В сжатом и итоговом виде эти принципы выделил Григорий Винокур — в его рецензии на «Эстетические фрагменты» Шпета:

...Усмотрение *структурного* строения всего нашего культурно-социального бытия <...>, понимание культуры как *выражения*, овнешнения, реализации смысла... [а] слова как принципа культурного выражения [и, наконец,] *внутренней формы*... не в традиционном для русской науки по-тебнианском ее понимании, а в понимании ее как внутреннего членения словесной структуры, слагающейся в переплетении синтаксических форм слова с его логическими формами и в этом качестве являющейся основанием нашего эстетического переживания поэзии²⁵.

Авторизованный пер. с итал. Н. Никитиной

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 В своем дневнике Эйхенбаум гораздо более язвительно и прямо высказывался по поводу публикаций ГАХН: «Прикоснулся сегодня к московской науке. Москва идет на нас — сборник “Худож^ественная форма”, сборник “Ars poetica”. Но как это все жалко, бедно, претенциозно, чопорно! Ссылки почти исключительно на немецкую науку — московские теоретики признают только Шпета (за немецкую фамилию?) и немцев. О нас говорят с презрением, с иронией — как о детях. Какая наглость! Ни одной ссылки ни на Шкловского, ни на Тынянова, ни на меня. Раз-два мелькает Жирмунский — этого можно, он — “доктор”. А ведь все у нас стащили, нахалы! У самих ничего кроме манеры и никому не нужной “эрудиции”» (Устинов 2001, с. 250). В марте 1927 года он так пишет Шкловскому: «На наши работы не ссылаются, хотя таскают у нас и термины и все, — ссылаются только на немцев» (Тынянов 1977, с. 515).
- 2 См., например, июньский номер 1929 года «Печати и революции», в частности статью Нусинова (Нусинов 1929). Надо учитывать, что в том же, 1929 году журнал «Печать и революция» вел еще две жесткие кампании: одну по поводу социального заказа и другую по поводу попутничества. Таким образом, тогдашняя травля ГАХН и неминуемая чистка представляются лишь частным случаем всеохватной политической акции, направленной на удаление всех возможных «чужих элементов». Кстати, Нусинов прекрасно уловил компактность и единство Академии, которая ему представлялась не просто бюрократическо-научным учреждением, но и особым, опасным лагерем «на фронте языкоznания». О документальной стороне дела ГАХН см. частичную публикацию протоколов допросов бывших членов Академии в статье: Северцова (2000) и обстоятельную работу: Якименко 2005.
- 3 Кроме разных монографий, с 1924 года Полиграфическая секция ГАХН выпускала ежемесячный (потом он стал выходить раз в два месяца) журнал, «Гравюра и книга», в котором участвовал и В.А. Фаворский.
- 4 Отчет ГАХН за 1921—1925 гг. М., 1926. С самого начала этот проект имел принципиальный характер и считался одним из приоритетов деятельности Философского отделения Академии. Комиссия по составлению словаря эстетических и художественных терминов развивалась в рамках Комиссии по изучению художественной формы под руководством Шпета: «Первый большой вопрос, который встал перед словарной комиссией, — была проблема формы в искусстве» (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Д. 7. Л. 31–32). Вопрос о теоретической и технической номенклатуре в искусствоведении поставлен Шпетом в статье «К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения» (Шпет 1927). Для подробного анализа подготовки «Словаря художественной терминологии» см.: Чубаров 2005.
- 5 Эта книга дает весьма интересную картину научного обихода двадцатых годов, но, к сожалению, содержит и много неточностей.
- 6 В этом году Академия подверглась сильной перестройке по прямой инициативе Луначарского и расширились ее практические задачи: консультации Наркомпроса, организация национальных и международных выставок. В это же время ГАХН

стала и учебным заведением, занимающимся и широкой популяризацией — через новый Научно-показательный отдел и систему заочного обучения, — и высшим образованием (см.: Луначарский 1925, с. 8–17; Коган 1925б, с. 4–5). Из соображений простоты и ясности в настоящей работе мы всегда используем только аббревиатуру ГАХН, хотя было бы правильнее до 1925 года говорить — РАХН.

- 7 По свидетельству Петра Когана, началом деятельности ГАХН надо считать июнь 1921 года, когда впервые собралась Научно-художественная Комиссия для создания Академии, которая, однако, официально существовала с октября того же года (Коган 1925а). См. также Материалы конференции, посвященной 75-летию ГАХН (1997); Misler 1997.
- 8 Горунг, говоря о своем поколении двадцатых годов (среди других он приводит имена Кенигсберга, Волкова, Жинкина, а также и режиссера М. Ромма, музыковеда А.А. Губера), много внимания уделяет ГАХН и Шпету, которого он характеризует как «властителя дум» своей юности (Горунг 2001, т. 2. с. 331). Группа этих молодых ученых образовалась в рамках Московского лингвистического кружка и называлась «Ars Magna». Вероятно, под влиянием Шпета они в 1923 году перенесли свою деятельность в стены ГАХН, и не случайно, что работали они, в основном, в крайне важной Комиссии по изучению проблемы формы (Горунг 2001, т. 2. с. 366–367; РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Д. 7. Л. 1, 31–32). Эти молодые учёные также объединялись вокруг машинописных журналов ««Ерміт»» (1920–1921) и ««Гиперборей»» (1926). Имя Шпета постоянно фигурирует в этих публикациях: в первом номере «Гиперборея», например, Горунг принимает приглашение дать теоретическое, принципиальное основание позитивной работы в разных сферах культуры, сформулированное еще Шпетом в статье «К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения» (статья «Дух фольклора» в: Горунг 2001, т. 2, с. 291–296); в том же номере журнала (с. 41–55) была помещена статья Шпета «Литература» (Шпет 1982). О влиянии Шпета на одного из самых многообещающих среди этих молодых людей, М.М. Кенигсберга, см. публикацию последнего (Кенигсберг 1994) под редакцией М.И. Шапира и работы самого Максима Шапира (особенно — Шапир 1994). Там, между прочим, Кенигсберг серьезно полемизирует с понятием стиха у Эйхенбаума с точки зрения шпетовской теории внутренней формы, в частности, он писал о специфике стихотворных форм в отношении к грамматическим (или, лучше, граматическим, как, следуя за Шпетом, писали все «гермесовцы!») и синтаксическим формам (Кенигсберг 1994, с. 160–164). В 1925 году, уже после смерти своего друга, Горунг написал предисловие к этой статье, где описывал, как в последний год своей жизни Кенигсберг особенно приблизился к тому пониманию поэтических форм, которое дано в «Эстетических фрагментах» Шпета (Кенигсберг 1994, с. 150–151).
- 9 После 1925 года деятельность Академии еще больше конкретизировалась — были организованы отдел распространения художественных знаний и заочное литературное отделение, для того чтобы формировать новое поколение литераторов и журналистов, или, как тогда говорили, «работников слова и пера».
- 10 Впрочем, нельзя отрицать и эту функцию ГАХН как убежища гонимой интеллигенции конца двадцатых годов. Вот свидетельство С.Н. Дурылина, только что вернувшегося в 1926 году в Москву из ссылки: «Шпет остановил меня и спросил: “Ну как живете?” Я сказал. Просил дать постоянную и платную работу в Академии. “Придумайте себе что-нибудь в Академии. Все придумывают. Поговорите с А.А. [Сидоровым. — М.К.Г.]. Представьте 5 проектов, один мы утвердим”» (Дурылин 1991, с. 248). И, действительно, с тех пор сотрудничество Дурылина с ГАХН было особенно плодотворным. Кроме участия в многочисленных планах Академии, он издал в ней небольшую монографию о Репине и Гаршине (Дурылин 1926).
- 11 Репродукцию автографа этого посвящения можно найти на фронтиспise сборника Густав Шпет 2006.
- 12 Винокур говорит о технологии, чтобы подчеркнуть особую рационалистическую организацию языка как культурного орудия и его функциональный характер (Винокур 1925, с. 24).

- 13 Деятельность Академии развивалась, в основном, как коллективная совместная работа. В этом смысле показательно строение разных сборников ГАХН. Почти всегда подобная коллективная установка наглядно выражена в программных введениях, где выясняются общие принципиальные начала, лежащие в основе всех отдельных высказываний. Возьмем в качестве примера хотя бы опубликованный в 1926 году сборник «Художественный фольклор», орган фольклорной подсекции литературной секции. Кроме эксплицитной установки на единство, заявленной во вступительной статье «От редакции» (с. 3), само построение сборника подчеркнуто эмблематично, начиная уже с первой теоретической статьи Юрия Соколова, «Очередные задачи изучения русского фольклора» (с. 5–29) и в следующих за ней работах, в которых развиваются указанные Соколовым вопросы (поэтика, социология, этнография, связи литературной традиции и народной культуры).
- 14 В частности, он называет свою статью «Проблемы современной эстетики», которая не случайно вышла в первом, программном, номере самого престижного органа ГАХН – журнала «Искусство» (1923. № 1. С. 43–78) (см.: Шпет 2000, с. 61–63). В этой публикации, однако, год самого плана указан ошибочно: 1926-й вместо 1925-го.
- 15 См.: Протокол (№ 1) заседания Комиссии от 26 июня 1923 года: ОР РГБ. Ф. 718. К. 21. Ед. хр. 29, или: РГАЛИ Ф. 941. Оп. 14. Д. 7. Доклад Шпета состоялся 24 июля.
- 16 См. план работы по изучению понятия внутренней формы у В. Гумбольдта, Штейнталя, Потебни и Марти. Протокол (№ 4) заседания Комиссии от 31 июля 1926 года: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Д. 7. Л. 4. См. также список докладов в «Отчете ГАХН 1926 г.» (с. 18–22). Намерение изложить историю этого понятия высказывается и в предисловии Циреса к сборнику «Художественная форма» (Цирес 1927, с. 5–6). См. также: Полева 2000.
- 17 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Д. 7. Л. 27–29; ср.: Там же. Д. 15. Л. 3–5.
- 18 По этому поводу Шпет цитирует изречение Фомы Аквинского: *«formam est actus»* (ОР РГБ. Ф. 718. К. 21. Д. 29).
- 19 Заседание от 30 сентября 1924 года: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Д. 7. Л. 30.
- 20 Впрочем, эта критика формалистов исходила из тех же предпосылок, что и критика Винокуром языка футуристов, которых он обвиняет в пренебрежении внутренней формой и ограничении чистой грамматической игрой при изобретении новых слов (Винокур 1925, с. 192–193). Примечательно, что уход Винокура из ЛЕФа и его поворот к критике футуризма происходят именно в 1924–1925 годах, то есть в период его сближения со Шпетом (Дмитриев, Левченко 2001, с. 210).
- 21 Было бы интересно проследить, насколько плодотворными оказались эти понятия в области советского языкознания уже после чистки Академии и преследований ее наиболее влиятельных деятелей. Например, в довольно распространенном учебнике 1945 года по теоретической лингвистике после обильных цитат из Маркса, Энгельса, Марра и Сталина представлена и концепция Гумбольдта о языке как деятельности и, соответственно, внутренней форме как посреднике между звуком и понятием, а не как о психологическом представлении. При этом, когда говорится о языке как знаке, приводится пресловутое шпетовское различие (гуссерлиансное по происхождению) между номинативной функцией и предметной отнесенностью; при том что именно эта последняя является настоящим ядром лингвистического выражения. Авторами на титульном листе учебника значатся Р.О. Шор и Н.С. Чемоданов. В действительности же, поскольку Розалия Шор, ученица Шпета и очень активный член ГАХН, умерла за шесть лет до выхода книги, Чемоданов в одиночку осуществил то, что было давним проектом Шор, причем с помощью старого гахновца Григория Винокура. См.: Шор, Чемоданов 1945, с. 63, 106–107). Надо сказать, что этот учебник повторял, иногда дословно, целые части старой книги Шор «Язык и общество» 1926 года, которая созрела именно во время ученых дискуссий в ГАХН.

- 22 По этому поводу Жинкин, например, говорил об «инактуальности» эстетического предмета (Жинкин 1927, с. 36). Эта статья является переработкой прочитанного в ГАХН доклада «Проблема эстетических модификаций», который вызвал горячие прения; см.: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 26. Д. 1 (1926). Следуя за Шпетом, Жинкин пытается определить специфику эстетики, которую нельзя найти в противопоставлении «предмет — переживание». Эстетика и на самом деле не является ни формальной онтологией, ни наукой о переживаниях. Ее особый статус основан на специфическом *modus essendi*, на образной природе ее предметов — образов, а не вещей. Все прилагательные, которые Жинкин применяет к своеобразному эстетическому бытию, — в основном, шпетовские: «самостоятельное, нейтральное, отрешенное» (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Д. 22. Л. 28—35). В том же сборнике «Художественная форма» на отрешенности эстетического образа останавливается и Андрей Губер — в статье «Структура поэтического символа» (Губер 1927, с. 125—155); в другом сборнике — «Искусство портрета» — Габричевский в работе «Портрет как проблема изображения» предлагает другую терминологию (особую диалектику замкнутости/открытости художественного предмета) для обозначения того же явления — отрешенного бытия эстетического предмета (Габричевский 1928).
- 23 Эти категории обильно используются в цитированных сборниках Философского отдела. М.А. Петровский, например, на их основе строит свое сопоставление выражения и изображения: «Если термин “выражение” говорит о предмете, то термин “изображение” говорит об отношении между предметами и между предметом и субъектом» (Петровский 1927, с. 55).
- 24 См., в особенности, доклад Р.О. Шор «Новая система теоретической лингвистики (по поводу II выпуска “Эстетических фрагментов” Г. Шпета)» от 27 января 1924 года (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Д. 15. Л. 30—35) и два выступления А.К. Соловьевой: «В каком смысле экспрессия есть предмет лингвистики» от 3 ноября 1925 года (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Д. 22. Л. 8—10) и «О взаимоотношении экспрессии разговорного и литературно-художественного языка» от 7 ноября 1926 года (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Д. 27. Л. 13—16). Оба этих ученых требовали более точного определения специфики экспрессивной формы и ее отношения к осуществлению смысла и, соответственно, поднимали вопрос об учете вклада субъекта — говорящего и творящего — в этом процессе. См. также: Бюллетень ГАХН. 1926. № 2—3; Щедрина 2004, с. 217—220. Тема экспрессии и степени ее участия в процессе осуществления смысла развивалась в дальнейшем в исследованиях Николая Жинкина, другого ученика Шпета, — в частности, в сфере речевой интонации (ее формирующего влияния на письменную речь и ее прикладных возможностях в экспериментальном тестировании) и в теории кино (Жинкин 1998).
- 25 Винокур 1925а, с. 44; Винокур 1990, с. 87. Посвящая Шпету свою книгу «Биография и культура» (первый выпуск философского отдела ГАХН), Винокур охотно признавал себя учеником Густава Густавовича. О влиянии Шпета на эту книгу Винокура см. нашу статью «Проблема личности между феноменологией и историей: влияние Густава Шпета на работы Григория Винокура двадцатых годов» в: Мазаева 1999, с. 163—174.

ЛИТЕРАТУРА

Бюллетень ГАХН 1926 — Бюллетень ГАХН. 1926. № 2—3.

Винокур Г.О. 1925 — Винокур Г.О. Речевая практика футуристов // Винокур Г.О. Культура языка. Очерки лингвистической технологии. М.: Работник Просвещения, 1925. С. 189—202.

Винокур Г.О. 1925а — Винокур Г.О. Культура языка. Очерки лингвистической технологии. М., 1925.

Винокур Г.О. 1925б — Винокур Г.О. Рец. на: Шпет Г. Эстетические фрагменты // Чет и нечет. Альманах поэзии и критики. М., 1925. С. 44—46 (см. также: Винокур 1990, с. 87—88).

- Винокур Г.О. 1927 — *Винокур Г.О.* Биография и культура. М.: ГАХН, 1927.
- Винокур Г.О. 1990 — *Винокур Г.О.* Филологические исследования. Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1990.
- Габричевский А.Г. 1928 — *Габричевский А.Г.* Портрет как проблема изображения // Искусство портрета. М.: ГАХН, 1928. С. 53—75.
- Горнунг Б.В. 2001 — *Горнунг Б.В.* Поход времени. Статьи и эссе. Т. 1—2. М.: РГГУ, 2001.
- Губер А.А. 1927 — *Губер А.А.* Структура поэтического символа // Художественная форма / Под ред. А.Г. Циреса. М.: ГАХН, 1927. С. 125—155.
- Густав Шпет 2006 — Густав Шпет и современная философия гуманитарного знания. М.: Языки славянских культур, 2006.
- Дмитриев А., Левченко Я. 2001 — *Дмитриев А., Левченко Я.* Наука как прием: еще раз о методологическом наследии русского формализма // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. 195—246.
- Дурылин С.Н. 1926 — *Дурылин С.Н.* Репин и Гаршин. Из истории русской живописи и литературы. М.: ГАХН, 1926.
- Дурылин С.Н. 1991 — *Дурылин С.Н.* В своем углу. М.: Московский рабочий, 1991.
- Жинкин Н.И. 1927 — *Жинкин Н.И.* Проблема эстетических форм // Художественная форма / Под ред. А.Г. Циреса. М.: ГАХН, 1927. С. 7—50.
- Жинкин Н.И. 1998 — *Жинкин Н.И.* Избранные труды. Язык — Речь — Творчество. М.: Лабиринт, 1998.
- Кенигсберг М.М. 1994 — *Кенигсберг М.М.* Из стихологических этюдов. Анализ понятия «стих» // Philologica. 1994. Т. I. № 1/2. С. 149—189.
- Коган П.С. 1925а — *Коган П.С.* Введение // Бюллетень ГАХН. 1925. №. 1. С. 5—7.
- Коган П.С. 1925б — *Коган П.С.* Введение // Искусство. 1925. №. 2. С. 3—5.
- Кондратьев А.И. 1923 — *Кондратьев А.И.* Российская Академия художественных наук // Искусство. 1923. № 1. С. 407—449.
- Луначарский А.В. 1925 — *Луначарский А.В.* Текущие задачи Академии Художественных Наук // Бюллетень ГАХН. 1925. № 1. С. 8—17.
- Мазаева, О.Г. (ред.) 1999 — Творческое наследие Г.Г. Шпета и философия XX века. Томск: Водолей, 1999.
- Макаров В.Г., Христофоров В.С. 2005 — Высылка вместо расстрела. Депортация интеллигенции в документах ВЧК—ГПУ (1921—1923 гг.) М.: Русский Путь, 2005.
- Марков П.А. 1983 — *Марков П.А.* Книга воспоминаний. М.: Искусство, 1983.
- Марцинковская Т.Д. (ред.) 2000 — Густав Густавович Шпет: Архивные материалы. Воспоминания. Статьи. М.: Смысл, 2000.
- Материалы конференции, посвященной 75-летию ГАХН (1997) // Вопросы искусствоведения. Т. IX. 1997. № 2.
- Нусинов И. 1929 — *Нусинов И.* «Наука» Государственной Академии Художественной Наук // Печать и революция. 1929. № 6. С. 81—89.
- Отчет ГАХН за 1921—1925 гг. (1926) М.: ГАХН, 1926.
- Петровский М.А. 1927 — *Петровский М.А.* Выражение и изображение в поэзии // Художественная форма / Под ред. А.Г. Циреса. М.: ГАХН, 1927. С. 51—80.
- Полева Н.С. 2000 — Внутренняя форма художественного произведения как предмет научного исследования // Густав Густавович Шпет: Архивные материалы. Воспоминания. Статьи / Под ред. Т.Д. Марцинковской. М.: Смысл, 2000. С. 304—319.
- Северцова О.С. 2000 — *Северцова О.* Комментарий к материалам следственных дел сотрудников ГАХН // Густав Густавович Шпет: Архивные материалы. Воспоминания. Статьи. М.: Смысл, 2000. С. 31—40.
- Сидоров А.А. 1926 — *Сидоров А.А.* Академия художественных наук // Наука и искусство. № 1. С. 201—212.

- Тынянов Ю. Н. 1977 — Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
- Устинов Д. 2001 — Материалы диспута «Марксизм и формальный метод» 6 марта 1927 г. // Новое литературное обозрение. 2001. №. 50. С. 247—278.
- Цирес А.Г. (ред.) 1927 — Художественная форма. М.: ГАХН, 1927.
- Чубаров И.М. (ред.) 2005а — ГАХН. Словарь художественных терминов. 1923—1929. М.: Logos-Altera, 2005.
- Чубаров И.М. 2005б. История подготовки Словаря художественной терминологии Академии Художественных Наук (1923—1929 гг.) // Чубаров И.М. (ред.) ГАХН. Словарь художественных терминов. 1923—1929. М.: Logos-Altera, 1994. С. 479—493.
- Шапир М.И. 1994 — Шапир М.И. М.М. Кенигсберг и его феноменология стиха // Russian Linguistics. 1994. Vol. 18. № 1. P. 73—113.
- Шор Р.О. 1926 — Шор Р.О. Язык и общество. М.: Работник Просвещения, 1926.
- Шор Р.О., Чемоданов Н.С. 1945 — Шор Р.О., Чемоданов Н.С. Введение в языковедение. М.: Государственное учебно-педагогическое издание Наркомпроса, 1945.
- Шпет Г.Г. 1927 — Шпет Г.Г. К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения. М.: ГАХН, 1927 (отд. изд. работы: Шпет Г.Г. К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения // Бюллетень ГАХН. 1926. № 4—5. С. 3—20).
- Шпет Г.Г. 1982 [1926] — Шпет Г.Г. Литература // Труды по знаковым системам. 1982. Вып. XV. [№ 576.] С. 150—158.
- Шпет Г.Г. 1989 [1922] — Шпет Г.Г. Театр как искусство // Вопросы философии. 1989. № 11. С. 77—91. См. также: Марцинковская 2000, с. 111—134.
- Шпет Г.Г. 2000 — План исследовательской работы в Институте искусствоведения (10 октября 1925 года) // Густав Густавович Шпет. Архивные материалы. Воспоминания. Статьи. М: Смысл, 2000. С. 135—152.
- Шпет Г.Г. 2005 — Шпет Г.Г. Мысль и слово. Избранные труды. М.: РОССПЭН, 2005.
- Щедрина Т.Г. 2004 — Щедрина Т. «Я пишу как эхо другого...»: Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
- Эйхенбаум Б.М. 1927 — Эйхенбаум Б.М. Литература и литературный быт // На литературном посту. 1927. № 9. С. 47—52.
- Якименко Ю.Н 2005 — Якименко Ю.Н. Из истории «чисток аппарата»: Академия Художественных наук в 1929—1932 гг. // Новый исторический вестник. 2005. № 12 (http://www.nivestnik.ru/2005_1/11.shtml), последнее посещение сайта 22.05.2007).
- Misler N. 1995 — Misler N. Postfazione // Florenskij P. Lo spazio e il tempo nell'arte. Milano: Adelphi, 1995. P. 369—402.
- Misler N. (ed.) 1997 — RAKhN. The Russian Academy of Artistic Sciences // Experiment/Эксперимент. Vol. 3. 1997.
- Peirce C.S. 1931—1935 — Collected Papers of Charles Peirce. Vol. 1—6. Cambridge, Mass.: The Belknap Press, 1931—1945.